



École doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts – EDESTA
Unité de recherche EA 4010 : Art des images et art contemporain - AIAC
Unité de recherche EA 1572 : Esthétique, musicologie, danse et création musicale – MUSIDANSE

Thèse de doctorat en Esthétique

LES INTRIGUES DU GESTE

Pour une approche figurale du geste dansé

Mathieu Bouvier

Directrices de thèse

Catherine Perret (Paris 8 - AIAC)

Isabelle Launay (Paris 8 – MUSIDANSE)

Thèse soutenue le 11 décembre 2021

JURY

Renaud Barbaras, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (philosophie).

Guillemette Bolens, Professeure, Université de Genève (littérature).

Romain-Emma Bigé, Professeure, École supérieure d'art d'Aix en Provence (enseignement artistique).

Aurore Després, Maître de conférences HDR, Université de Bourgogne-Franche-Comté (arts du spectacle).

Catherine Perret, Professeure, Université Paris 8 Saint-Denis (esthétique et théorie des arts).

Isabelle Launay, Professeure, Université Paris 8 Saint-Denis (histoire et esthétique de la danse).

Résumé

Les intrigues du geste. Pour une approche figurale du geste dansé.

La danse est un travail de la figure humaine. Mais ce travail est moins figuratif que figural, si l'on admet avec Gilles Deleuze que la figure figurative est la forme sensible rapportée à l'objet, tandis que la figure figurale est la forme sensible rapportée à la sensation. Le travail de la figure en danse, au sens figural qu'on lui donne ici, est donc décrit comme le travail de la sensation faite image, au moyen d'intrigues perceptives impliquées dans la fabrique du geste dansé.

Les intrigues du geste sont à comprendre de façon bijective aux expériences des danseur.euse.s et des spectateur.rice.s, dans un miroitement entre *l'avènement* chorégraphique du geste et son *événement* esthétique : une figure se lève au-devant du geste dansé quand les uns et les autres se font *voyants* d'une image virtuelle, une semblance, une allure, un hiatus entre l'aperçu et l'imperçu, un débrayage dans les coutumes perceptives.

En croisant les savoirs empiriques des danseurs et certaines ressources théoriques de la philosophie de l'art, de la phénoménologie et de la clinique, cette étude vise à éclairer l'expérience figurale du geste dansé dans ses dimensions somatiques (une émulation de l'imaginaire radical, ou imaginaire de la sensation), esthétiques (un travail des figurabilités du geste), et éthiques (une expérience de l'art qui veut la participation).

Stéphane Mallarmé et Loïe Fuller, Yasmine Hugonnet, Vaslav Nijinski et Dominique Brun, Laurent Pichaud, Lisa Nelson et Loïc Touzé sont quelques-uns des noms qui orientent cette enquête à travers les scènes et les studios de danse, les différentes intrigues (du milieu, de l'articulation, du désir, de la voyance) et les « cas de figures » qu'ils y inventent : motifs chorégraphiques, pratiques somatiques et ludiques, pièges à danser et pièges à voir, « *appâts pour les sentirs* ».

Abstract

Gesture and Intrigue. For a Figural Approach to the Danced Gesture.

Dance works with the material of the human figure. But this work is less figurative than figural, if we accept Gilles Deleuze's proposal that the figurative figure is a sensitive form related to objects, while the figural figure is a sensitive form related to sensations. The dancing figure, in the figural sense carried by it here, works to make sensation into image, by means of perceptual intrigues implicated in the fabrication of the danced gesture.

The intrigues of gesture are to be understood in a bijective way, relative to the experiences of both the dancers and the spectators, as a shimmering between the choreographic *advent* of the gesture and its aesthetic *event*: a figure emerges from a danced gesture when both position themselves as *clairvoyant* of a virtual image, a semblance, an allure, a hiatus between between different moments of a perception, a shift in perceptual habits.

By combining the empirical knowledge of dancers and certain theoretical resources from the philosophy of art, phenomenology and clinical practice, this study aims to shed light on the figural experience of danced gestures in ways that are in turns somatic (an emulation of radical imagination, or an imagination of sensation), aesthetic (a work on the *figurability* of gestures), or ethical (an experience of art oriented toward participation).

Stéphane Mallarmé and Loïe Fuller, Yasmine Hugonnet, Vaslav Nijinski and Dominique Brun, Laurent Pichaud, Lisa Nelson and Loïc Touzé are some of the names that guide this investigation, by way of stages and dance studios, different intrigues (intrigues of the *milieu*, of articulation, of desire, of clairvoyance) and the strategies they invent within: choreographic motifs, somatic and play practices, traps for dancing and traps for seeing, "lures for feelings."

« Dances never dance badly »

DD. Dorvillier

À toi, Loïc, pour le fabuleux don de ton amitié, et de ton talent.

À vous, amies danseuses, amis danseurs, pour le don de vos gestes, et de leurs intrigues.

À toi, Diane.

Ce texte est grâce à vous, avec vous, à vous.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à Catherine Perret et Isabelle Launay, qui ont dirigé mes recherches avec autant de clairvoyance que de bienveillance. Leurs commentaires critiques ont toujours eu un effet revitalisant : si j'arrivais pâle à nos rendez-vous, je repartais coloré.

Je remercie Guillemette Bolens, Renaud Barbaras, Emma Bigé et Aurore Després d'avoir bien voulu me faire l'honneur de lire et d'apprécier ce travail, en tant que membres de son jury.

Je suis redevable à Alice Godfroy, Carla Bottiglieri, Dominique Brun, Jean Clam, Jérémy Damian et Mathilde Papin pour leurs précieuses relectures, pour leurs commentaires attentifs et stimulants, mais c'est aux forces mobilisatrices de leurs pensées que cette thèse est plus redevable encore.

Je veux remercier celles et ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont soutenu les recherches dont ce travail est le fruit : Éliane Degheyre (Le Vivat, Armentières), Céline Gruyer (Manège de Reims), Sylvaine Tondella (MC2, Grenoble), Géraldine Schmitt (Fondation Royaumont), Aurore Després (Université France-Comté), Camille Louis (Kom.Post), Renaud Herbin (TJP, Strasbourg), Anne Kerzerho (Master exerce, ICI-CCN Montpellier), Laurent Sebillotte, Laurent Barré (CND, Pantin), Yvane Chapuis (La Manufacture, He.So Lausanne), Anne Sauvage (CDCN - Atelier de Paris), Laura Marin (CESI, Université de Bucarest), Jessie Mill (Festival FTA, Montréal), Frédérique Aït -Touati (Master Speap, Sciences-po Paris), Carole Baudin (Haute école Arc ingénierie, Neuchatel) ...

Yasmine Hugonnet, Catherine Contour, Mylène Benoit, Céline Cartillier, Alice Godfroy, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, Marie Orts, Vincent Dupont, DD Dorvillier, Carla Bottiglieri, Sorour Darabi, Laurent Goldring, Charlotte Imbault, Lisa Nelson, Myrto Katsiki, Fabienne Compet, Bryan Campbell, Mathilde Rouiller, Chloé Déchery, Mathilde Papin, et tant d'autres.... Merci pour les gestes partagés, et pour les énergies renouvelables.

Merci aux doctorant.es réuni.es par Catherine Perret pour *l'atelier du samedi*, d'abord ensemble, puis confinés. Nos échanges ont été une source d'inspiration inestimable.

Avertissements

Certaines parties de ce travail de recherche sont conçues en première personne, au sens où elles procèdent d'expériences esthétiques et artistiques singulières : expériences de spectateur, et expériences de danse vécues, voire élaborées, par l'auteur lui-même, en collaboration avec des artistes chorégraphiques. Lorsque mon propos se rapporte à ces situations d'expérience personnelle, ou lorsqu'il procède d'un mouvement d'imagination spéculative, j'emploie la première personne du singulier. Le « nous » de modestie est de rigueur lorsque notre propos s'inscrit dans le champ de la recherche. Les frontières entre recherche, création et expérience étant labiles, le passage du « nous » au « je » se fait parfois sans crier gare.

Dans un souci d'équité, j'essaie de ne pas faire subir à mon propos la prédominance du genre masculin. Aujourd'hui encore, on rencontre davantage de femmes que d'hommes dans les studios de danse, sans compter les personnes qui ne souhaitent pas être assignées à un genre. C'est pourquoi il me paraît déplacé de parler *du danseur* ou *du spectateur*, au titre de la figure générique. Pour rendre mon discours plus équitable, j'essaie de respecter une alternance dans le genre de l'exemplarité (*la danseuse / le danseur*), j'emploie la règle de majorité quand elle est possible (*les danseuses* quand je décris un collectif qui comporte davantage de femmes que d'hommes), et l'écriture inclusive quand je ne peux faire autrement.

Introduction. *Que donne à voir une danse ?*

Expériences d'un spectateur, formation d'un chercheur



fig. 1 : *Self-Unfinished*, Xavier Le Roy, 1998. Photo: Katrin Shoof

Le danseur est nu au fond d'un plateau dépouillé, sous une lumière crue. Cul par-dessus tête, en appui sur les épaules et la nuque, il érige un dos renversé qui escamote toute la face avant du corps. Les masses charnues inversent leurs rapports : les omoplates tiennent lieu de fesses, les lobes fessiers s'érigent comme une verge au sommet du dos, et j'ai la troublante impression de ne plus savoir comment s'attachent les os. Au bout des bras dressés, les poings fermés évoquent quelques antennes de gastéropodes, soudain dotées d'yeux qui me regardent. Lorsqu'ils glissent lourdement au sol, les bras semblent articulés comme les pattes de je ne sais quel batracien. Par moments fugaces, j'entrevois des métamorphoses : ce corps secrète des chimères de viande vivante, comme dans les peintures de Francis Bacon. Des remous de l'informe montent des mirages qui restent au seuil de la ressemblance, des allusions évanouies sitôt aperçues. *Inquiétante étrangeté* : j'ai sous les yeux un corps humain dénudé, mais je ne sais plus ce que j'y vois : la posture est lisible, mais la vision est catastrophée. Cette chair semble aliénée à des formes de vie innommables.

Le 15 janvier 2005 au centre National de la Danse à Pantin, je découvre *Self Unfinished*, le fameux solo chorégraphique de Xavier Le Roy, créé en 1998 d'après une collaboration avec l'artiste visuel

Laurent Goldring¹. Comme d'autres spectateurs avant moi, j'ai la berlue. François Piron parle d'« aberrations morphologiques hallucinogènes, les images d'un organisme qui reconstitue sa forme suivant des lois inconnues, et selon un rythme inquiétant et inhumain² ». Yvonne Rainer dit avoir vu « un insecte, un martien, un poulain, un arrosoir, une chenille, une poupée³ ». Jérôme Bel parle d'« un homme sans tête, une tête d'éléphant, un poulet prêt à rôtir, un batracien, un phallus, plusieurs sortes d'extraterrestres, un escargot, une danseuse qui fait le grand écart⁴. » Dès sa création, ce solo est devenu une des œuvres emblématiques de l'épisode réflexif qu'a connu la danse contemporaine au tournant du XXI^e siècle⁵, et jusqu'en 2019, Xavier Le Roy le dansait encore. La longévité de cette œuvre est évidemment due à sa radicalité conceptuelle, mais la force critique de *Self Unfinished* tient aussi à l'expérience esthétique singulière qu'elle propose à ses spectateurs : un véritable *trouble dans la perception*, l'impression d'avoir des visions, quand le danseur n'y exhibe pourtant rien d'autre que son corps, et qu'il le fait de surcroît dans un dénuement intégral. Cette prouesse en effet n'est pas celle d'un illusionniste, ni d'un contorsionniste. Xavier Le Roy n'a recours à aucun artifice théâtral, et ne dispose que de l'attention des spectateurs pour y introduire le trouble. C'est uniquement grâce à une dramaturgie de mouvements critiques et de ruses perceptives que le danseur parvient à susciter de tels excès de vision.

Quels en sont les ressorts perceptifs ? Je songe à la *paréidolie*⁶, ce démon de l'analogie qui me fait voir un oiseau dans le nuage, un visage dans le rocher, une grimace dans le nœud du bois. Se peut-il qu'en voyant ce corps qui a perdu figure humaine, mon cerveau éprouve le besoin de la *reconfigurer* selon d'autres schèmes imaginaires ? Suis-je à la recherche éperdue d'une ressemblance dans la défiguration ? Mon système neuronal miroir est-il impliqué dans ce trouble ? Depuis leur découverte dans les années 90, on sait que des groupes de neurones appelés *miroirs*⁷ établissent un réfléchissement spéculaire entre mon semblable et moi-même, en particulier sous la forme d'une

¹ *Self Unfinished* (1998), par et avec Xavier Le Roy, d'après la collaboration avec Laurent Goldring, Musique : Diana Ross, Production : in situ productions et Le Kwatt, Coproduction : Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern. Représentation du 15/01/2005 au Centre national de la danse, Pantin, International Symposium, TransFormes.

² François Piron, in : *Le journal des arts* de Connivence, 6e Biennale d'art contemporain de Lyon, 2001.

³ Yvonne Rainer, email à Xavier le Roy du 22.12.1999, cité sur le site internet de l'artiste, <http://www.xavierleroy.com>

⁴ Jérôme Bel, « Qu'ils crèvent ces artistes ! », Art Press, spécial « Médium danse », n°23, octobre 2002, p.92-97.

⁵ À plusieurs reprises, le critique d'art Gérard Mayen a parlé de « déconstruction des attendus de la représentation spectaculaire » pour qualifier ce tournant critique : « Les années 1990 et 2000 auront connu de substantielles mutations dans les représentations et pratiques travaillant [le champ chorégraphique]. Un vaste examen critique, un grand chantier d'expérimentations se sont ouverts, procédant à une déconstruction des attendus de la représentation spectaculaire chorégraphique, débouchant sur un profond renouvellement esthétique. » Gérard Mayen, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », Projet d'aide à la recherche et au patrimoine en danse, Service Recherche et répertoires chorégraphiques, Pantin : Centre national de la danse, janvier 2013.

⁶ Du grec *pareidolia*, formé de *para-* « contraire » ou « à côté » et d'*eidolon* « apparence, forme ».

⁷ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris : Odile Jacob, 2008

émulation interne des gestes et des expressions corporelles observées. L'observation d'un geste fait par autrui déclenche en moi l'esquisse neuronale de la commande motrice du même geste, sans en déclencher l'exécution. Observer l'action d'autrui, c'est donc *simuler* en moi une réplique de cette action, dans un miroitement immédiat⁸. Or, lorsque je vois le corps de Xavier Le Roy se défigurer dans ses anamorphoses, il se produit peut-être dans mon système miroir d'infimes ruptures de la spécularité, et les impressions de « voyance » que j'éprouve alors pourraient être suscitées par les effets de certaines *simulations aberrantes*. Cela supposerait qu'à chaque fois que je perds, fût-ce un centième de seconde, l'identification anatomique du corps que j'ai sous les yeux, *je supprime la coupure empathique par un recours figural* : je remplace l'identité ambiguë par une ressemblance hasardeuse. Je suis en effet au bord de l'illusion, au sens où l'illusion est, comme le dit le neurophysiologiste Alain Berthoz, « la meilleure hypothèse possible » lorsqu'une perception est ambiguë : « L'illusion est une solution à une incongruence, à une perte de cohérence de la perception⁹. » Ainsi, confronté aux hétéromorphismes de ce corps, je suis pressé de reconfigurer en images virtuelles cette anatomie défigurée. Sitôt que je ne sais plus attribuer à un corps humain – mon semblable – ces chairs renversées et ces locomotions étranges, je lui prête des physionomies chimériques. Ces mirages déclenchent mon *rire*. Un instant plus tard, c'est mon voisin qui rit, puis une autre personne, plus bas dans la salle. Certains rires sonnent comme un réflexe pour dissiper l'angoisse, d'autres expriment le plaisir de la « double vue ». Nous ne rions jamais ensemble, puisqu'il n'y a pas de gag. Pour chacun, à son moment, *une figure se lève*.

⁸ Aux yeux de certains scientifiques, le système miroir constitue la souche neuronale de l'empathie, « cette modalité de la compréhension qui, avant toute médiation conceptuelle et linguistique, donne forme à notre expérience des autres. » [Vittorio Gallese, Morris N. Eagle, Paolo Migone, « Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations », in *Journal of American Psychoanalytic Association*, n° 55 (1), hiver 2007, pp. 131-176.] Cette découverte scientifique a été accueillie avec un enthousiasme immodéré dans le champ de la danse contemporaine, où l'on s'est plu à penser que, grâce au système miroir, le spectateur de danse vivait, en infra-mince, une esquisse spéculaire de la performance dansée. Or, l'examen clinique tempère un peu l'idéale symétrie d'une telle « empathie kinesthésique ». En effet, le système miroir connaît toutes sortes de biais, par où surgit peut-être la transfiguration propre à l'expérience esthétique des formes. Entre deux sujets humains, les neurones miroirs ne s'activent pas – ou mal – quand l'observateur est placé devant un mouvement non répertorié dans sa propre organisation motrice. Dans de tels cas, ce sont surtout des régions cérébrales dévolues à la *résolution de conflits* qui s'activent, et les faibles décharges neuronales néanmoins observées dans le cortex pré-moteur sont approximatives et chaotiques. Par exemple, si je regarde un acrobate effectuer un salto arrière, mes neurones miroirs déchargent sans doute quelque impulsion brouillonne de saut et de cambure, mais certainement aucune simulation d'action adéquate.

⁹ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement* [1997], Paris : Odile Jacob, 2013, p. 274.

Dans la même saison théâtrale, une autre expérience de spectateur me donne à vivre un trouble dans la perception aussi puissant, mais dans un registre différent. Le 13 février 2005, au centre Pompidou, je découvre *LOVE*, la création de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi¹⁰.



fig. 2 : *LOVE*, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003. Photo : Jocelyn Cottencin.

À l'avant d'un plateau plongé dans l'obscurité trône une scène dans la scène, composée d'une estrade et d'une cimaise peintes en bleu. Cette couleur électrique, qui évoque les fonds d'incrustation vidéo, donne à ce simple tréteau de théâtre la puissance d'un incubateur d'images. Sept interprètes (quatre femmes et trois hommes) habillées de shorts et de t-shirts bleus montent sur l'estrade par le côté gauche. Au premier pas qu'elles font sur le plateau, elles tournent la tête vers le public, comme si ce tour de tête signait leur entrée dans la représentation. Elles se positionnent sur l'estrade et nous font face. Visages fardés de blanc, lèvres rehaussées de rouge, elles ont l'air d'avoir été exhumées d'un film expressionniste des années 1920. Elles s'exposent, dans une immobilité vibrante. Soudain, sans aucun signal perceptible, leurs corps *fondent* dans une image grotesque : grimaces et contorsions que font les acteurs de séries Z touchés par la mort, ou plutôt les enfants qui les imitent. Des rires un peu

¹⁰ *LOVE*. Conception : Loïc Touzé et Latifa Laâbissi. Collaboration artistique : Jocelyn Cottencin. Interprètes : Audrey Gaisan Doncel, Julien Gallée Ferré, Yves-Noël Genod, Rémy Héritier, Maud Le Pladec, Carole Perdereau. Conception lumière : Yannick Fouassier. Régie générale : Stéphane Potiron. Administration : Nathalie Travers. Notateur : Jean-Marc Piquemal. Représentation du 13 février 2005, Centre Pompidou, Paris.

gênés fusent dans la salle. Ce lent massacre se fige bientôt, à l'unisson, dans une statuaire puérile. Encore quelques rires. Puis la durée insistante du tableau confine au malaise. Le comique régressif de ces « zombies » se décompose à vue, et depuis l'image figée se lève maintenant un vent d'inquiétude, un simulacre plus trouble. L'image, ce n'est plus seulement ce *gestus* un peu idiot où sont tombés les corps, c'est maintenant la métamorphose de mon regard dans le suspens. Ce n'est plus une image que je regarde, mais sa mue dans mon regard. Au bout d'un long moment, les corps se redressent (toujours aucun signal visible) et reprennent leur posture initiale, face au public. Puis, les interprètes redescendent de l'estrade, et jusqu'à leur dernier pas, elles maintiennent le regard tourné vers le public.

Voilà l'unité de base de la composition de *LOVE*. Suivant la même grammaire d'entrées-sorties, d'exposition des corps et de plongée dans l'image, une suite de tableaux se succède, à la manière d'un diorama : on y voit des bagarres, des grands fauves, des claquettes, des duels, des chromos, des courses-poursuites, des chevauchées fantastiques. *Love* s'autorise avec insolence d'un retour du refoulé figuratif de la danse contemporaine, en invitant à la fête son petit cousin infréquentable : le mime. C'est l'affront joyeux que fait cette pièce à la « modernité en danse » : elle autorise une régression vers l'enfance de l'art, vers ce moment primitif où notre rapport au monde s'informait des jeux de l'imitation. Puissances du faux et jubilations du « comme si ». *Mimesis* heureuse, puérile et sérieuse à la fois.

Pour autant, ce qui rend *Love* irréductible à certains racolages de l'esthétique *pop*, c'est l'extrême sophistication du travail du corps. C'est manifeste : lorsque les danseuses plongent dans l'image, ce n'est pas en enfilant une panoplie de gestes photographiés, mais en glissant dans le poids de la chair, dans l'étoffe sensible de leurs gestes. C'est comme si je pouvais voir vibrer leur perception, leur écoute collective, dans un affût tranquille. Aussi figuratives soient les images présentées, elles secrètent des ressorts somatiques qui me restent inconnus. Et c'est sans doute parce que l'image du faux cache une intrigue du vrai que leurs gestes sont si captivants. L'image figurative est catastrophée de l'intérieur, par je ne sais quel « encodé dans la perception¹¹ », comme l'a bien remarqué le critique Gérard Mayen. Une scène en est exemplaire : il s'agit d'une meute de lions à l'heure de la sieste. Le devenir-animal des interprètes y est saisissant : les yeux sont bas, les muscles lourds, la peau tressaille, le souffle est haletant, ils ont la savane dans la gueule. Il est manifeste que l'imitation animale est ici une technique somatique d'incorporation. Je n'en connais pas les ressorts mais j'en perçois les effets. Quel est

¹¹ « [...] qu'ils marchent tels des félins à quatre pattes ou se battent sans force ni raison comme de méchants humains, ces jeunes gens semblent frôlés par un état second [...] à peine momifiés, passés à la résine, sous pellicule clinique, ils opèrent un glissement subtil, un souligné, un encodé dans la perception [...] Ce n'est pas de l'animalité. Ce n'est pas de la folie. C'est un déphasage. » Gerard Mayen, *Exposition d'un spectacle, Exacerbation de la présence faite art, dans Love, de Loïc Touzé*, revue Mouvement, janvier 2003. En ligne : <https://loictouze.oro.fr/fr/ressources/les-articles>

l'encodé de cette perception ? Au sortir du spectacle, je lis ce qu'écrit Loïc Touzé dans la feuille de salle :

« Dans une disposition frontale, apparemment classique, qui constitue une adresse directe, l'image produite est amplifiée, surexposée. Elle s'actualise dans un jeu corporel oscillant entre sur-engagement et désinvestissement. Le dispositif épuré cherche à provoquer un "regard tactile". Il s'agit de rendre tangible le mouvement de l'imaginaire, éloigné d'une danse qui fascinerait ou méduserait. J'interroge l'implication de l'expressivité dans le mouvement dansé, je joue avec la narration, et tente de rendre tangible l'influence des modulations tensionnelles sur le geste, l'action, le récit et le sens.¹² »

Je reconnais dans ces lignes l'expérience « tactile » de mon regard, et la façon dont LOVE a rendu tangibles les mouvements de mon imaginaire. En revanche, je me fais une idée assez vague des expériences que peuvent recouvrir pour les interprètes les termes de « sur-engagement », de « désinvestissement », ou de « modulations tensionnelles ». J'aimerais pouvoir les traduire en termes empiriques, mais je n'ai guère de connaissance des savoir-sentir sur lesquels les danseuses appuient leurs savoir-faire. Quels sont les encodés de leurs gestes, de leurs perceptions, et des miennes ? Comment les danseuses parviennent-elles à me donner à voir davantage que ce qu'elles me montrent ? Je pressens que le geste dansé secrète ici quelque intrigue sensible.



Malgré la dizaine d'années qui séparent ces expériences de spectateur du début de cette recherche doctorale, *Self-Unfinished* et *LOVE* en restent les moments fondateurs. Ces œuvres chorégraphiques m'ont mis au travail de l'enquête : j'ai voulu comprendre par quels ressorts une danse peut susciter de telles sensations de *voyance*, lorsqu'elle vous met sous les yeux – ou devrais-je dire *dans les yeux* – non pas des images singulières, mais *de l'image*, au partitif, comme il y a de l'air ou du vent, une nuée de simulacres dans le diaphane¹³. Dans les mois qui ont suivi ces deux expériences, et sans savoir encore ce que je cherchais, j'ai tracé des circuits de curiosité à travers les domaines de la psychologie, des neurosciences, de l'anthropologie culturelle, de l'histoire de la danse et de la philosophie de l'art. Dans le même temps, j'ai multiplié les collaborations artistiques avec des artistes chorégraphiques, en tant que scénographe, réalisateur, dramaturge. A partir de 2007, j'ai commencé à travailler cette curiosité théorique dans le contexte d'ateliers pédagogiques qui m'ont été confiés par des théâtres ou des écoles d'art. Intitulés « Images du corps / corps des images », ces ateliers étaient orientés par

¹² En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cej6ra5>

¹³ Dans la tradition atomiste grecque, de Démocrite à Epicure, les corps sensibles émettent un jet continu de corpuscules atomiques, appelés *simulacra*, en quoi consiste *physiquement* leur visibilité. Voir infra, chapitre 1.2.1 *Allures sensibles > Espèces intentionnelles*.

une interrogation en forme de chiasme : « *Qu'est-ce que les images font au corps ? Qu'est-ce que le corps fait des images ?* » Mais pour que ces questions soient réellement croisées, j'ai voulu partager la direction de ces ateliers avec un ou une artiste chorégraphique invitée¹⁴. Durant une journée ou un week-end, nous proposons un montage alterné entre des sessions de travail pratique et des sessions d'exposés où je présentais mes enquêtes théoriques. C'est dans ce cadre que, en 2010, j'ai eu l'opportunité d'inviter Loïc Touzé à partager un atelier de trois jours à la Maison de La culture de Grenoble (MC2). Cet atelier a marqué le début d'une collaboration fructueuse, qui se poursuit jusqu'à ce jour sous diverses formes artistiques, pédagogiques et de recherche¹⁵. J'ai découvert chez Loïc Touzé un artiste qui a une immense inventivité dans la pensée et la fabrique du geste : il construit une prodigieuse boîte à outils d'exercices et de jeux pour le danseur, la comédienne, les performers et les amateurs. J'ai découvert de quelle façon ingénieuse il stimule l'invention d'un geste inédit, en déjouant les habitudes et les apprentissages. Il n'élabore aucune technique de corps, et les déconstruit toutes¹⁶. La seule technique qu'il enseigne, dit-il, est « un apprentissage de l'effacement de la technique au profit d'un geste agissant, un geste bougé plutôt que bougeant, conquis plutôt que conquérant¹⁷. » J'ai découvert un artiste qui développe une pensée critique de la danse, mais qui conserve en même temps une foi intacte dans les puissances expressives du geste dansé. Pour mettre ces puissances au travail dans le corps dansant, il invente ce qu'il appelle des « pièges à danser » : ce sont des consignes de travail et des jeux qui favorisent l'émulation d'un imaginaire sensoriel.

¹⁴ Ateliers « Images du corps/corps des images » : Le Vivat, Scène conventionnée d'intérêt national, art et création, Armentières (dir. Eliane Degheyre), saison 2007-2008, en collaboration avec Nathalie Collantes, Tiago Guedes et Mylène Benoit. Le Manège, Scène nationale, Reims (dir. Stéphanie Aubin), saison 2008-2009, en collaboration avec Olivier Normand. ESA, école supérieure d'art Dunkerque-Tourcoing (ex-ERSEP), novembre 2008, en collaboration avec Mylène Benoit.

¹⁵ Depuis plus de dix ans, nous avons partagé ensemble une quinzaine de situations de travail, lors d'ateliers, de *workshops*, de laboratoires, de projets de création. Depuis 2010, nos ateliers ont été accueillis, entre autres, par *La Voilerie Danse* à Arzon (Morbihan), par l'*Atelier de Paris / CDCN* à la cartoucherie de Vincennes (dir. Anne Sauvage), par le *Master exerce* (dir. Anne Kerzerho) du CCN de Montpellier (dir. Mathilde Monnier, puis Christian Rizzo), par *La Manufacture*, Haute école des arts de la scène de Lausanne (dir. Frédéric Plazy, et Yvane Chapuis pour la recherche), ou par l'*Ecole du Théâtre national de Strasbourg* (dir. Stanislas Nordey). Nous avons par ailleurs collaboré à des projets de création chorégraphique (*Ô Montagne* - 2014, *Autour de la Table* - 2010 /2018).

¹⁶ Ex-danseur de l'Opéra de Paris, démissionnaire du ballet à l'âge de 21 ans, Loïc Touzé raconte avoir mis des années à déconstruire la (dé)formation disciplinaire de son corps, pour pouvoir rencontrer la danse sur un terrain plus sensible : « Mon corps avait été très tôt, dès l'âge de dix ans, à l'Opéra de Paris, le terrain d'une expérience non choisie pour qu'il puisse exécuter les gestes d'un répertoire classique sans lui donner ni les raisons, ni l'histoire des figures qu'il contient : un enfant à qui on fait entrer dans le corps un patrimoine de plus de trois cents ans jour après jour, avec pas mal de petites violences puisqu'il s'agit d'obtenir des résultats rapides, tangibles et visibles d'une transformation physique en vue de façonner un corps idéal pour cette entreprise. C'est de là que je parle : de ce corps construit qu'il a fallu, pour pouvoir plus tard accéder un geste émancipé, déconstruire. » Loïc Touzé, intervention dans le séminaire « La complémentarité des regards entre recherches universitaires et recherches artistiques », 17 janvier 2017 in *Transmettre, Art-pédagogie-Sensible*, éditions de l'attribut, Toulouse, 2018, p.256

¹⁷ En ligne : <https://www.atelierdeparis.org/a-l-affiche/masterclass-touze-bouvier-2019/>

Pour en donner un avant-goût, et un premier éclairage sur la notion d'*intrigue perceptive*, voici un exemple de « piège à danser ». Il y a dans *LOVE* un étrange numéro de claquettes. Les danseurs y sont pieds nus, si bien que leurs pas sont sans frappe sonore, leur *tap dance* est assourdie et rêveuse. Par conséquent, cette danse court le risque d'un affaissement tonique dans l'interprétation. Lorsque Loïc Touzé transmet des extraits de *LOVE* en atelier, il donne aux danseurs certaines indications pour réinsuffler de la tonicité à leurs pas. Par exemple : « Vous dansez à bord du Titanic en train de sombrer, le plancher décline, mais vous devez rassurer les passagers : restez verticaux et souriants ». Avec cette indication, les danseurs engagent dans leur danse un paradoxe tonique, motivé par une fiction mensongère : ils doivent à la fois imaginer que l'espace chavire et que l'heure est grave, mais ne rien en laisser paraître. Quand les interprètes parviennent à concilier cet imaginaire paniqué avec une dissimulation élégante, la danse prend à ce paradoxe son « inquiétante étrangeté ». Pour que les danseurs conservent du tonus dans les chevilles et dans le dos, Loïc emploie la ruse. Il évite de focaliser leur attention sur ces zones critiques avec des indications littérales telles que « ayez le pied léger », ou « redressez vos colonnes vertébrales », ce qui aurait pour contre-effet probable d'appesantir l'attention des danseurs sur ces régions. Loïc leur suggère plutôt ce que j'appelle un *agrès figural* : « suspendez-vous à votre sourire ». Plusieurs fois, j'ai pu être témoin de l'efficacité de cette ruse : suspendus à leurs sourires, les pieds retrouvent aussitôt de la légèreté et de la tonicité, et même les joues s'élargissent.

Cet exemple a l'anecdote assez rapide pour offrir un premier aperçu de ces « pièges à danser » que développe Loïc Touzé. Par miroitement, ces pièges à danser tendent au spectateur des « pièges à voir » ; ils appellent le désir de voir, un appétit perceptif dont la langue anglaise dit bien le charme avec le terme d'*appeal* : ces ruses sont l'*appeal* du geste. Un autre syntagme anglais présente le mérite d'embrasser les deux faces d'un tel « piège à danser et à voir » : « *Lures for feelings* », ou « appâts pour les sentirs » est une expression d'Alfred North Whitehead, par laquelle le philosophe indique les propositions, les entités ou les faits qui intéressent la perception à quelque nouveauté dans l'univers¹⁸. J'emprunte à Whitehead son expression, je la détourne de son sens originel, et je nomme « appâts pour les sentirs » ces *intrigues perceptives* dont le danseur étoffe l'imaginaire de son geste.

Si Loïc Touzé propose aux danseurs de remarquables « appâts pour les sentirs », d'autres artistes chorégraphiques en font autant, sous toutes sortes d'idiosyncrasies. Les artistes avec qui j'ai eu la chance de collaborer depuis une quinzaine d'années, en tant que vidéaste, scénographe, dramaturge

¹⁸ Comme le précise Didier Debaïse, le terme anglais de *Lure* a un sens plus large que le sens d'artifice pour la tromperie ou pour la chasse qu'il a en français. *To lure* peut aussi vouloir dire : « inciter un changement, qui peut être, selon les circonstances, positif ou négatif ; attirer un individu, dévier un mouvement, modifier le cours d'un événement en le faisant aller dans une nouvelle direction. » Didier Debaïse, *L'appât des possibles, Reprise de Whitehead*, Dijon : Les presses du réel, 2015, p.70.

ou « regard extérieur », m'ont permis d'élargir les contours de mon enquête¹⁹. J'ai vu tous ces artistes *intriguer* dans leurs gestes. Autrement dit, je les ai vu chercher à étonner leur sensorialité, leur motricité et leur imaginaire du mouvement. Je les ai vu infiltrer dans leurs danses des conspirations secrètes, des excitants pour l'appétit du geste et du regard. Je les ai vu laisser la main à l'inconscient, qui s'y connaît en ruses et en débrayages. Je les ai vu chercher des danses anonymes dans des jeux collectifs, confiants dans l'idée qu'il y a un génie partagé entre ceux qui font et ceux qui regardent.

Parmi ces artistes, Loïc Touzé occupe une place singulière puisque c'est avec lui que l'enquête a pris la tournure d'une recherche. C'est auprès de lui qu'un spectateur curieux est peu à peu devenu un chercheur en danse. Dès le début des années 2010, nos ateliers ont rencontré l'intérêt d'une communauté d'artistes et de chercheurs dans les champs de l'art vivant (danse, théâtre, performance), et cet engouement nous a donné le désir de doter ce travail d'un outil éditorial : un site internet conçu comme une plate-forme contributive pour la recherche théorique et pratique en art vivant, que nous avons baptisé *Pour un atlas des figures*. En 2012, nous avons pu jeter les bases de ce projet éditorial grâce à une bourse de recherche du Centre national de la danse. Entre 2015 et 2017, nos travaux ont été soutenus par le département de recherche de La Manufacture – haute école des arts de la scène de Lausanne - He.So, dirigé par Yvane Chapuis, sous la forme d'un projet de recherche intitulé *Le travail de la figure*. Avec une équipe constituée des chercheuses et danseuses Alice Godfroy et Anne Lenglet, du danseur et chorégraphe Rémy Héritier, de Loïc Touzé et de moi-même, nous avons élargi nos réflexions sur les notions de figure et de figural, en dialoguant avec des chercheur.ses venu.es des champs des pratiques somatiques, des études théâtrales, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie de l'art, de la psychanalyse et de la clinique, de la littérature, du cinéma, et bien sûr de la danse²⁰. Dans ce contexte, nous avons conduit des ateliers pédagogiques et un laboratoire

¹⁹ Ces rencontres et ces collaborations sont si nombreuses que je ne saurais en dresser une liste exhaustive. Je veux néanmoins citer quelques-unes des personnes dont la rencontre a été déterminante dans mon parcours de chercheur : Yasmine Hugonnet, Catherine Contour, Rémy Héritier, Vincent Dupont, DD Dorvillier, Mylène Benoit, Céline Cartillier, Marie Orts, Myriam Gourfink, Nathalie Collantes, Olivier Normand, Nina Santès, Tiago Guedes, Alice Godfroy, Fabienne Compet, Anne Lenglet, Laurent Pichaud, Sorour Darabi, Lisa Nelson, Emma Bigé, et bien d'autres. Tous les artistes et les étudiant.es qui ont participé à nos workshops, ateliers et laboratoires, ont aussi contribué à cette recherche. Qu'ils, et elles, en soient remerciés.

²⁰ Dans la cadre de trois séminaires, nous avons invité neuf chercheur.ses à qui nous avons commandé un article inédit pour le site internet *Pour un atlas des figures* : **Carla Bottiglieri** (danseuse et chercheuse en danse), pour ses recherches sur les pratiques somatiques ; **Gabriele Sofia** (docteur de recherche à la Sapienza Università di Roma et à l'Université Paris 8), pour ses travaux au croisement des études théâtrales et des neurosciences ; **Patricia Ribault** (docteure en art et sciences de l'art - Paris I, professeure aux beaux-arts de Paris), pour ses réflexions sur le geste technique et instrumental ; **Catherine Perret** (professeure des universités en théorie et histoire des arts modernes et contemporains - Paris 8), pour ses recherches sur « la tentative Deligny » ; **Boyan Manchev** (professeur en Philosophie à la Nouvelle Université de Bulgarie - Sofia, Directeur de programme au Collège international de philosophie – Paris), pour sa réflexion sur la figurologie narrative dans le mythe ; **Marco Motta** (docteur en anthropologie culturelle et sociale à l'université de Lausanne), pour ses travaux sur les rites de possession Uganga à Zanzibar et sur l'approche figurale qu'il en propose ; **Isabelle Launay** (historienne de la danse, professeure au département danse de l'université Paris 8) pour son regard sur les survivances inconscientes du geste ; **Guillemette**

professionnel²¹. Ce projet de recherche nous a permis enfin de développer le site internet dans sa forme actuelle : www.pourunatlasdesfigures.net. A ce jour, le site rassemble plus d'une centaine d'éléments (articles thématiques, notices théoriques, entretiens filmés et écrits, analyses de pratiques, etc.) produits par une trentaine d'auteur.es, et rencontre une audience et un intérêt croissant dans les milieux artistiques et académiques francophones. Le développement éditorial du site *Pour un atlas des figures* a coïncidé avec le début de mon contrat doctoral à l'université Paris 8, en octobre 2015, quand, depuis leurs points de vue de philosophe de l'art et d'historienne de la danse, Catherine Perret et Isabelle Launay ont jugé pertinente l'élaboration théorique d'une *approche figurale du geste dansé*, et ont accepté de diriger mes recherches.

Une recherche en danse : au travail de la sensation

Il m'a paru important d'introduire cette thèse de doctorat par le récit de la *situation* dont elle procède : une situation de *recherche artistique*. Cette recherche tient son caractère artistique d'être avant tout une recherche *en* danse, et non pas une recherche *sur* la danse. *L'approche figurale du geste dansé* qui y est formulée est celle d'un chercheur qui a été formé comme tel par son objet, et non le projet d'un philosophe, d'un anthropologue ou d'un historien de l'art. Au-delà de toute discussion sur les qualifications du chercheur²², la différence que je fais entre une recherche *en art* et une recherche *sur l'art* n'est posée ici que dans la perspective d'une approche que je veux *poétique*, au sens de la production. Pour poser schématiquement cette différence, disons que l'objet de la recherche académique est (souvent) *déjà constitué* au-devant du chercheur, tandis que les artistes se font chercheurs *pour* le faire advenir : leur objet est *à constituer*. Dans mon cas, le mouvement de la recherche procède de ces deux approches, et les mêle. Une grande part des savoir-sentir et des savoir-faire du danseur que j'observe dans le cadre de cette étude est déjà constituée au-devant du chercheur. Mais une autre part de ces objets est créée *avec et par* le chercheur lui-même : il s'agit en

Bolens (docteur en littérature médiévale et littérature comparée, professeur de littérature à l'Université de Genève) pour ses analyses « kynésiques » du geste dans la littérature, la peinture et le cinéma ; **Julie Sermon** (professeure en Études Théâtrales - Université Lyon 2), pour une généalogie historique et critique de la notion de figure théâtrale. Le site internet *Pour un atlas des figures* propose également une série d'entretiens filmés avec **Raymond Bellour**, théoricien du cinéma ; **Hubert Godard**, danseur et kinésologue ; **Serge Tisseron**, psychanalyste ; **Carlo Severi**, anthropologue ; et **Anne Boissière**, philosophe.

²¹ Avec un public professionnel à l'atelier de Paris en octobre 2016, avec les étudiants en théâtre et en danse de la Manufacture, lors d'un atelier « sonde » en avril 2017, et lors d'un laboratoire professionnel à Nantes, à *Honolulu* et au Centre chorégraphique national de Nantes (dir. Ambra Senatore), en septembre 2017.

²² Ma formation et mes diplômes sont ceux que délivrent les écoles d'art en France : DNAP de l'école régionale des beaux-arts de Saint-Etienne (1994), DNSEP de l'école nationale des beaux-arts de Lyon (1998) et deux années de formation au Fresnoy, studio national des arts contemporains de Tourcoing (2001-2003), avant que son diplôme ne soit officiellement reconnu comme un Master.

particulier des exercices et des jeux développés avec Loïc Touzé dans le cadre de notre collaboration artistique et pédagogique. Il s'agit aussi de situations de travail artistique partagées avec les artistes chorégraphiques, comme c'est le cas pour certaines œuvres de Yasmine Hugonnet dont j'ai été un collaborateur artistique. Dans tous les cas, le chercheur est toujours en situation d'*expérience* vis-à-vis du travail somatique, de la fabrique du geste et des intrigues sensibles qui s'y élaborent. Il se met à penser le geste *en dansant*, et c'est pourquoi le « terrain » de cette recherche est essentiellement le *studio* :

« Le studio est le lieu de l'étude, dit le danseur Dominique Dupuy. Non seulement de formation et de création, d'entraînement et de répétition, mais d'invention et de recherche : celles du danseur qui peaufine son corps, celles du chorégraphe qui fignote son écriture, celles du pédagogue qui affine son enseignement²³ ».

C'est dans le studio, dans la fréquentation des danseurs et de leurs pratiques, que j'ai peu à peu adopté la « pensée motrice ²⁴» qui est la leur. Cette pensée, qui lie indissolublement le sentir, l'agir et le connaître, affirme un parti-pris *poétique* qu'assume également cette étude : *au travail de la sensation*.



Au tournant du XX^e siècle, le modernisme en art s'est fondé sur une suite de renversements critiques dans les rapports entre l'esthétique et la poétique. Dans son *Discours sur l'esthétique (1937)*, Paul Valéry récapitule la dialectique par laquelle le modernisme confronte ces deux notions : sur un plateau de la balance, il pose l'*esthétique* entendue comme système idéatif conçu pour une « compréhension des fins de l'art ²⁵», et sur l'autre il place une *expérience de l'art* qui ne doit plus rien au jugement du Beau. Cette expérience de l'art obéit au contraire aux « *nécessités* » et à « *l'arbitraire* » des sensations, de l'invention, du hasard, de la réflexion, de l'imitation, de la culture, du milieu, des techniques, des matières, etc. Sur cette balance dialectique entre le pensable et le sensible, les *Idées* de l'esthétique font face aux sensations de l'*esthésique* (au sens de l'*aisthesis*,

²³ Dominique Dupuy, « Éloge du studio », *Repères, cahier de danse*, vol. 31, no. 1, 2013, p. 17.

²⁴ L'expression de « pensée motrice » appartient à Rudolf Laban : « La pensée motrice pourrait être considérée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'événements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse. » Laban Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles : Actes Sud, 1994, p. 39-40.

²⁵ Paul Valéry, *Discours sur l'esthétique, Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art [1937]*, in *Œuvres*, Tome 2, La Pochothèque, Le Livre de poche, 2016, p.793.

faculté de percevoir les sensations) et aux productions de la *poétique* (au sens de la *poïesis*, œuvre, création, fabrication). Cette dialectique a certes vieilli, après un siècle de reformulations incessantes des déterminations de l'œuvre d'art, des conditions de sa production, de son expérience et de son jugement. Passé par les renversements critiques du modernisme (puis par les réitations post-modernes de ces renversements), le concept d'esthétique est aujourd'hui tout à fait affranchi des anciennes logiques de la représentation, et se rapporte à toutes sortes d'expériences hédoniques ou critiques, appréhendées dans des dimensions psychologiques, sociales, voire gazeuses²⁶. La dialectique de l'esthétique et de la poétique telle que la posait Valéry dans les années 1930 n'est donc plus tout à fait à même de décrire les situations actuelles de l'art. Néanmoins, le propos de Valéry intéresse notre étude à deux titres :

- D'abord parce qu'il prend le parti de « la jouissance » et de « la puissance de produire la jouissance », parti-pris que la danse incarne *per se*, en tant qu'elle est un art qui ne peut faire l'économie de l'affection somatique, même dans ses attitudes les plus « conceptuelles²⁷ ». Dans sa défense de l'*aisthesis*, Valéry fait de la sensation un organe du sens, c'est-à-dire l'« œuvre élémentaire²⁸ » et générative de la pensée. C'est à ce niveau primordial que Valéry nous invite à reprendre aujourd'hui la recherche en art : au niveau esthétique des « impressions immédiates » et des « merveilleuses propriétés de la fibre musculaire et de son innervation²⁹ ». Il nous encourage à *répondre* « ou par le symétrique ou par le semblable » aux *attentes* de ces impressions, à penser et pratiquer l'art comme une réponse à « l'indétermination de tout le possible qui est en nous³⁰ ». C'est le conseil que, depuis la modernité de son XX^e siècle, Paul Valéry adresse à l'urgence vitale de notre XXI^e siècle : reprendre corps dans *le travail de la sensation*. À l'ère géologique du « Capitalocène³¹ », quand l'exploitation des ressources humaines et naturelles confine à leur épuisement, la ressource attentionnelle et sensorielle court elle aussi le risque de l'*exténuation*. Dans des sociétés humaines massivement urbanisées et séparées des autres formes du vivant, à l'heure où la quasi-totalité de l'action pratique est déléguée à des interfaces technologiques, la sensorialité d'*Homo Oeconomicus* est de plus en plus contractée sur des stimulations stéréotypées, et confine déjà à l'*anesthésie* chez

²⁶ Selon Yves Michaud, « le triomphe de l'esthétique » de la fin du XX^e siècle a vaporisé l'art jusqu'à un « état gazeux ». Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Hachette Littérature, Editions Stock, 2003.

²⁷ Dans les années 1990, la critique française a nommé « conceptuelle », non parfois sans un certain mépris, une tendance critique et réflexive apparue dans le champ chorégraphique occidental, sous les noms (parmi d'autres) de Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Eszter Salamon, Martin Nachbar, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Alain Buffard, etc.

²⁸ Paul Valéry, *Discours sur l'esthétique*, *op.cit.*, p.803.

²⁹ *Ibid.*, p.802.

³⁰ *Ibid.*, p.803.

³¹ Le concept de Capitalocène, alternatif à celui d'Anthropocène, a été proposé par Andreas Malm pour spécifier la cause foncièrement capitaliste de la nouvelle ère géologique dans laquelle est entrée la planète Terre, sous l'effet des activités humaines. Andreas Malm, *L'anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*. Paris : La fabrique, 2017.

nombre d'individus³². Les sollicitations perceptives sont aussi nombreuses et intenses qu'elles sont sommaires, saturées et disruptives. A cet égard, le travail de mélioration perceptive fait partie des urgences écologiques les plus impérieuses de notre temps. Dans l'émergence actuelle de mouvements d'émancipation liés au soin, à l'éco-féminisme ou à la décolonisation culturelle, les artistes chorégraphiques œuvrent à cette « écologie des sens³³ » en lui apportant un savoir-sentir spécifique, et des formes poétiques qui répondent aux attentes de *l'impression*. C'est dans ce sens que nous entendons aujourd'hui l'appel au sentir d'un poète du siècle dernier, celui qui fut par ailleurs le premier à esquisser une *philosophie de la danse* (1936), sur le thème d'un « art déduit de la vie même³⁴ ».

- En tant que chercheur en art, nous trouvons aussi dans le discours de Valéry une sorte de conseil méthodologique. Valéry nous invite en effet à nous inspirer de l'attitude de l'artiste, qui attend de son acte une réponse *absolument précise* à une question *essentiellement incomplète* :

« L'artiste vit dans l'intimité de son arbitraire et dans l'attente de sa nécessité. Il demande celle-ci à tous les instants ; il l'obtient des circonstances les plus imprévues, les plus insignifiantes, et il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause. Il attend une réponse absolument précise (puisqu'elle doit engendrer un acte d'exécution) à une question essentiellement incomplète : il désire l'effet que produira en lui ce qui de lui peut naître. Parfois le don précède la demande, et surprend un homme qui se trouve comblé, sans préparation³⁵. »

A nos questions *essentiellement incomplètes* (« que donne à voir une danse ? »), les danseuses et les danseurs apportent des *réponses absolument précises* : des gestes, des intrigues perceptives, des figures. Bien souvent, le don des artistes précède la demande du chercheur, qui s'en trouve surpris, comblé, et sans préparation. Ainsi, cette recherche *en danse* poursuit sa nécessité et rencontre son arbitraire, comme dans tout processus de création artistique : les trouvailles viennent en déplaçant les questions, ou en changeant d'outils. Il en résulte une forme d'étude qui ressemble aux mouvements mêmes de la recherche artistique, avec ses bifurcations et sa sérendipité. C'est ainsi que, dans cette thèse, les logiques de la sensation seront d'abord questionnées à partir de l'expérience esthétique du spectateur, puis, par glissements progressifs, c'est dans la poétique du geste dansé, c'est-à-dire dans sa fabrique, que le travail de la sensation sera étudié. Le chercheur lui-même fait tout le parcours de façon bijective, dans la peau du spectateur et dans celle du danseur ; seule façon, à

³² Voir à ce sujet Matthew B. Crawford, *Contact, Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver* [2015], trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, éditions la découverte, 2016.

³³ Abram David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, La Découverte, Les Empêcheurs de penser en rond, 2013.

³⁴ Paul Valéry, *Philosophie de la danse* [1936], in *Oeuvres, Tome 2*, La Pochothèque, Le Livre de poche, 2016, p.923.

³⁵ Valéry, *Discours sur l'esthétique, op.cit.*, p.797.

notre avis, de pouvoir associer « la grandeur de l'effet » esthétique avec « l'importance de la cause » poétique.

Figure, figural

Dans les ateliers partagés avec Loïc Touzé, alors que nous cherchions à penser les relations de la sensation à ses images, les concepts de *figure* et de *figural* sont venus informer nos expériences. Pour introduire ces concepts, et l'usage spécifique que nous en ferons dans cette étude, il est utile de présenter le terme de *figure* à partir de ses racines philologiques, et de son exceptionnelle polysémie.

La figure désigne les traits du visage ou l'aspect extérieur d'un corps, relativement aux expressions qu'on y lit. Dans les domaines de la représentation iconique, on parle de figures pour désigner toutes sortes d'images d'objets ou de personnages. Sur la scène culturelle, les figures caractérisent certains types humains (la figure du héros), ou bien le terme sert à pluraliser une notion : figures de l'attention³⁶, figures du communisme³⁷, etc. Dans les disciplines corporelles, les figures désignent des enchaînements moteurs répertoriés : figures sportives, acrobatiques ou chorégraphiques. En géométrie, les figures sont des schèmes ou des tracés spatiaux réglés par des formules mathématiques. En psychologie, les figures sont les formes que la perception isole d'un fond. En rhétorique, les figures sont des tropes, c'est-à-dire des procédés de construction du discours qui impliquent un écart sensible par rapport à la norme.

Dans sa grande richesse lexicale, le terme de figure fait apparaître une ambivalence entre deux connotations : la figure est tantôt du côté du type, tantôt du côté de l'invention. Tantôt la figure est formule codifiée, manière instituée, schématisation, imitation ; tantôt elle est forme dynamique, aspect changeant et variation, invention. Le paradoxe de ce battement entre l'institué et l'instable est remarquablement résumé par le philologue allemand Erich Auerbach quand il fait de la figure l'idée même « de mouvance au sein d'une essence qui se maintient³⁸ ». Ou encore, « mutabilité dans la permanence³⁹ ».

Avec son ouvrage *Figura, La loi juive et la promesse chrétienne* (1938), Auerbach a mené l'enquête sur ce concept de figure en s'attachant au « sens de forme dynamique, de mouvement, de transformation, de multiplicité⁴⁰ » qui a marqué l'histoire de ce terme. On y apprend que la racine

³⁶ Julie Perrin, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du Réel, 2012.

³⁷ Frédéric Lordon, *Figures du communisme*, Paris : La fabrique éditions, Paris, 2021.

³⁸ Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la promesse chrétienne* [1938], Paris : Macula 2004, p. 54.

³⁹ Auerbach, *Figura, op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.* p.14.

latine *fig-* fournit le vocabulaire du modelage de la forme : *fingere* veut dire modeler, le *factor* est le sculpteur modeler, *figulus* est le potier, et *effigies* le portrait (initialement en ronde-bosse). Varron (*De lingua latina*, VI,78) rapporte que le modeler impose une *figura* à l'argile. Chez Ovide, la figure est la forme éphémère que l'on peut imprimer à la cire chaude⁴¹. Avec ce sens très particulier de forme plastique donnée à une matière meuble, Ovide soutient l'idée que la figure est une apparence sensible décollée de la matière qui l'informe. A cet égard, si la *figura* se rapporte au lexique de la forme et de l'image, c'est pour en assumer la dimension de virtualité et d'apparition.

Lorsqu'il traduit la pensée d'Épicure dans son poème *De Rerum Natura*, Lucrèce emploie le terme *figurae* pour désigner les fameux *simulacra* qu'imagine la théorie épicurienne de la perception. Selon Épicure en effet, le sensible est le produit d'émissions atomiques qui jaillissent des corps pour former une image (*figura*) dans le diaphane de l'air⁴². Lucrèce utilise également *figura* comme synonyme d'imitation, de modèle, de copie, et pour parler de la ressemblance héréditaire selon laquelle les enfants sont des images de leurs parents. Dans le monde latin, la figure n'a pas encore tout à fait le sens moderne de « visage », mais elle n'en est pas moins une « formule » du corps, en tant que geste, état ou posture caractéristique.

L'art rhétorique est tout entier fait de figures, c'est-à-dire de procédés d'invention par lesquels le langage crée des significations inusuelles, en excédant le code sémantique⁴³. Comme pour les corps, les figures donnent au discours son mouvement, jouant de l'écart entre l'institué et l'instable. Lorsque Cicéron parle des « figures que les grecs appellent *skhèmata*, comme s'il s'agissait des gestes du discours ...⁴⁴», il fait référence au double sens du mot grec *skhèma*, qui indique à la fois une figure corporelle (par exemple dans la danse) et une figure poétique, entendue comme *geste de l'esprit*. La figure rhétorique qui se rapporte le mieux à l'idée d'un geste de l'esprit est sans doute la *métaphore*. Dans son *Traité des tropes* (1730), le grammairien César Chesneau Du Marsais définit la métaphore comme une « *figure* par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre à un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit⁴⁵ » Or, si

⁴¹ « La cire malléable, qui reçoit l'empreinte de nouvelles *figurae*, qui ne reste pas telle qu'elle était et change sans cesse de forme, reste pourtant toujours bien la même. » Ovide, *Les métamorphoses*, XV, 169 sq, cité par Auerbach, *Figura*, op.cit., p.24.

⁴² Voir infra, chapitre I.2.1 *Allures sensibles > Espèces intentionnelles*.

⁴³ Dans son *Institution oratoire*, Quintilien distingue les figures de pensée, *figurae sententiae* (allusion, prolepse, prosopopée, aposiopèse, ironie, apostrophe, fausse interrogation, etc.) et les figures de mots, *figurae verborum* (répétition, asyndète, paronomase, solécisme, antithèse, etc.⁴³). Voir Auerbach, *Figura*, op.cit., p. 29.

⁴⁴ Cicéron, *De Oratore*, XXV, 83. Il est possible que Cicéron cite implicitement *La Poétique* d'Aristote, lorsque celui écrit que l'art des danseurs consiste à « donner figure à des rythmes » (*(dia tôn skhèmatizomenon ruthmôn)*). Aristote, *La Poétique*, I, 47 a 26, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Éditions du Seuil, 1980, p.33. Nous développons cet usage aristotélicien du terme *skhèma* dans le chapitre III.3.1 *Rythme et Figure > Donner figure à des rythmes. Mimesis orchestrale*

⁴⁵ César Chesneau Dumarsais et Pierre Fontanier (commentaire raisonné), *Les Tropes de Dumarsais*, Paris, Belin-Le-Prieur, 1818, p. 155.

l'on cherche dans le même ouvrage une définition de la catégorie générale de *figure*, on trouve : « Qu'est-ce donc qu'une figure ? Ce mot se prend lui-même au sens figuré. C'est une métaphore. » La figure et la métaphore sont donc des catégories gigognes qui s'impliquent et s'expliquent mutuellement, sous les régimes du déplacement et de la substitution : un mot pour un autre. A vrai dire, ce mouvement tropologique est le mouvement génétique du langage, qui donne figures aux choses par des gestes de détours signifiants⁴⁶. Mais ce mouvement a tôt fait de se figer dans le code, et lorsqu'elles se trouvent fixées par l'usage, les figures tombent en catachrèse : au pied du mur, les ailes du navire, en dents de scie, etc... A l'inverse, une métaphore est « vive », comme le dit Paul Ricoeur, lorsqu'elle insuffle un mouvement heuristique dans la phrase, lorsqu'elle affole le sens, et oblige à en *refaire* le geste⁴⁷. À cet égard, il faut citer le remarquable travail accompli par Guillemette Bolens pour mettre au jour les ressorts somatiques d'une « intelligence kinésique » propre à la création littéraire. Avec son ouvrage *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, la chercheuse a montré par quels moyens narratologiques et stylistiques les grands écrivains pouvaient générer des *simulations perceptives* chez leurs lecteurs⁴⁸. Lorsque la lecture impose à l'esprit un geste qui ébranle la corporéité, on peut parler d'une force figurale du verbe.

Avec la Patrologie latine, la figure se lie définitivement au corps puisqu'elle devient, avec Tertullien, la cheville ouvrière du dogme chrétien de l'Incarnation : « Il fit du pain son propre corps, en disant « ceci est mon corps », c'est-à-dire la *figure* de mon corps (*id est, figura corporis mei*⁴⁹). » Dans leur logique prophétique, les Pères de l'Église nomment *figura* tout énoncé, personnage ou événement de l'Ancien Testament qui préfigure la venue du Christ et de ses actes dans le Nouveau Testament. Manière de justifier le messianisme du fils comme « figure incarnée » du père, de son *annonciation* jusqu'à sa *parousie*⁵⁰, et de justifier ainsi le pouvoir de l'Écriture comme promesse. Le « figurisme » des Pères de l'église établit une correspondance prophétique entre les deux textes, tout élément de l'Ancien Testament préfigurant un élément du Nouveau. Ainsi l'exégèse chrétienne établit une récursivité entre *préfiguration* (Ancien Testament), *figuration* (Nouveau Testament), et *configuration* (actualité du présent, dans l'attente de la rédemption). Par ailleurs, le concept d'incarnation sur lequel est fondé le christianisme oblige à traduire ce *figurisme* en termes de représentation iconique : la

⁴⁶ « Tout énoncé, même le plus banal, est tropologique, rappelle Alice Godfroy. Tout énoncé est la marque d'un tour, d'un tourner (*trepein*), qui forme le centre actuant du sens. Dit à rebours, tout sens se produit au cœur d'une tournure capable de créer une différence sur le fond vague de notre présence au monde. » Alice Godfroy, *Les gestes des textes*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

⁴⁷ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, Collection « L'Ordre philosophique », 1975.

⁴⁸ Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Préface d'Alain Berthoz, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, Lausanne, 2008. Voir aussi : G. Bolens, *La logique du corps articulaire, Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Presses universitaires de Rennes, 2000.

⁴⁹ Tertullien, *Contre Marcion (Adversus Marcionem)*, Livre 5, 20, cité par Auerbach dans *Figura, op.cit.*, p.36-37.

⁵⁰ Pour les chrétiens, la parousie désigne le retour glorieux du Christ à la fin des temps bibliques, dans le but d'établir définitivement le Royaume de Dieu sur terre.

ressemblance génétique (Dieu fit le premier homme à son image) est perdue à cause du péché originel, mais restaurée dans l'incarnation du Christ (le fils, appelé aussi « nouvel Adam », ressemble au père), et promise pour la fin des temps. Ainsi l'interdit mosaïque de la représentation est-il remis en cause par l'incarnation, puisque le père s'est rendu visible sous les traits du fils (sous les aspects de l'empreinte génétique). On sait à quel point la querelle des images déchira les églises d'Orient et d'Occident, au sujet de la représentabilité de la figure divine. Or, c'est au moyen d'une conception tropologique de la *figura* que les Pères de l'église occidentale élaborent une « économie du visible » qui leur permet de franchir l'écart entre l'infigurable et la figuration⁵¹. Ce qui est réputé infigurable – à savoir le mystère de l'incarnation – ne sera pas montré sous des aspects figuratifs mais sera *manifesté* sous un procès de transfiguration du sensible, fait de dissemblances et de conversions figurales. Ainsi, dans l'art de la Renaissance, la *figura* désigne un ensemble d'*intrigues visuelles* que les artistes insèrent dans leurs œuvres pour donner à voir à l'esprit ce qui ne peut être montré au regard⁵².

Avec son *Interprétation des rêves* (1900), Sigmund Freud apporte une pierre de touche à la pensée de la figure. Face aux mystères du rêve, Freud délaisse toute forme de codage symbolique, et il se penche sur le mouvement même des images oniriques : mouvements de déplacements, de substitutions, de conversion. Il voit dans le rêve un travail de travestissement du discours du désir, dont les « contenus latents » sont transformés en matériaux visuels. Le rêve n'est donc pas une illustration du désir ; il n'en communique pas les contenus, il les *travaille*. Le *travail du rêve* (*Traumarbeit*), dit Freud, « ne pense pas, ne calcule pas, en règle générale, ne juge pas : il se borne à transformer⁵³. » Ainsi, la force de répression (*Entstellung*) que l'inconscient fait subir au discours du désir doit être comprise comme une force de déformation ou de défiguration. C'est du moins de cette façon que Jean-François Lyotard nous invite à la comprendre, dans son ouvrage *Discours-Figure*⁵⁴. Les quatre modalités du travail du rêve, la condensation (*Verdichtung*), le déplacement (*Verschiebung*), l'attention à la figurabilité (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), et l'élaboration secondaire (*Sekundäre*

⁵¹ Voir Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris : Seuil, 1997. Et Georges Didi-Huberman, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien » (1990), in *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, 2007, p.195-230.

⁵² Sur les entablements de faux marbre de la *Sainte Conversation* du couvent San Marco de Florence (1440), Fra Angelico a jeté des giclures de peinture, réalisant ainsi une conversion figurale du sacrement du baptême sous les espèces d'une onction picturale. Les taches de couleur sont sans ressemblance iconique, mais elles donnent à voir le geste d'onction dont elles procèdent, et le reconduisent dans l'esprit. Ce faisant, elles y *manifestent* le geste du baptême, et sa valeur sacrée pour le christianisme. Voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Flammarion, 1990. Dans l'*Annonciation du Polyptique de Pérouse* (1470) de Piero Della Francesca, c'est dans la perspective qu'est converti l'infigurable mystère de l'incarnation. Pour manifester le paradoxe spatial qu'est l'*uterus mariae* – le ventre fermé, mais pourtant fécondé, de la vierge –, le peintre a logé dans sa perspective des distances paradoxales et des spatialités cachées ; façons figurales d'introduire l'infini dans le fini, l'incommensurable dans la mesure. Voir Daniel Arasse, *L'annonciation italienne, une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999, 2010.

⁵³ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. I. Meyerson révisée par D. Berger, Paris : PUF, 1967, p. 432.

⁵⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* [1971], Paris : Klincksieck, 2002.

Bearbeitung), que Freud avait conçu suivant le modèle topologique du discours, Lyotard propose de les radicaliser sur le modèle spatial et plastique de la figure. Il prévient qu'il faut *prendre garde* aux manœuvres de la figurabilité. La *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, ou « prise en compte de la figurabilité » s'adresse principalement à l'analyste et à l'attention particulière qu'il doit porter aux travestissements que le récit du rêve fait subir au discours du désir. « Le contenu du rêve, écrit Freud, nous est donné sous forme d'hiéroglyphes dont les signes doivent être successivement traduits dans la langue des pensées du rêve⁵⁵ ». Ces « hiéroglyphes » consistent à faire passer des représentations de mots sous des représentations de choses ; ils mêlent en effet la lettre et l'image, dans des spatialisations qui évoquent les logiques du rébus. Pour « lire » le rébus du rêve, il faut donc entendre ce qui se donne à voir, voir ce qui se donne à entendre, débrayer le lisible dans le visible, déplacer les césures des mots et des choses pour découper un nouveau puzzle dans le sens. Le discours du désir ne se présente donc pas comme un texte illustré en images dans l'esprit du dormeur, mais comme un espace consistant, « une étendue plastique sensible où le texte est supposé inscrit⁵⁶ ». C'est pourquoi Lyotard rapporte les manœuvres de la condensation et du déplacement à la spatialité de leurs opérations. La *condensation* comprime les mots pour en faire des choses, par télescopages de syllabes, écrasement d'unités signifiantes les unes contre les autres, pliures dans l'ordre du discours. Le *déplacement* opère des transvaluations signifiantes, et permet la libre circulation des intensités psychiques sous des aspects changeants, métamorphiques. Or, le substrat de cette *étendue plastique* n'est autre que la chair même du sujet endormi. « Il faut vraiment prendre en considération le fait que nous dormons en rêvant⁵⁷ », dit Lyotard. Le rappel de cette évidence indique qu'il faut *aussi* considérer les images oniriques comme les fruits de la vie « sauvage » du corps, des pulsions qui s'expriment au sein d'une chair qui est d'autant plus passible qu'elle est assoupie. Si le philosophe y insiste, c'est parce qu'à traiter le rêve depuis nos consciences vigiles, nous avons tendance à perdre de vue cette évidence : l'immobilité du sommeil « n'a pas seulement pour fonction d'éliminer le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps ». Les figures du rêve comparaissent depuis la nuit du *soma* sur une « scène corporelle en expansion » sans unité de lieu, ni de temps, ni d'action. Prendre en compte la dimension somatique de la scène du rêve, c'est souligner l'importance de l'économie libidinale qui s'y exerce, en particulier dans la conversion des motions pulsionnelles en *gestes oniriques*⁵⁸.

⁵⁵ Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op.cit.*, p.241.

⁵⁶ Lyotard, *Discours, figure*, *op.cit.*, p.243.

⁵⁷ *Ibid.*, p.276.

⁵⁸ Cette scène en expansion est aussi celle qu'investit le symptôme, sous ses propres modes de figurabilité. Comme le rêve, le symptôme travaille aussi une déplaçabilité et une transfiguration des motions pulsionnelles, ou du « discours du désir ». C'est en effet en termes de conversions plastiques que Freud décrit les symptômes de la crise hystérique : « fantasmes inconscients traduits dans le langage moteur, projetés sur la motilité, figurés sur le mode de la pantomime » [Sigmund Freud, « Considérations générales sur l'attaque hystérique » (1909), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1990]. Le rébus est incarné dans un corps mû en images. C'est pourquoi le symptôme peut

Prendre le corps pour monde, c'est aussi ce que fait la danseuse lorsque, au travail de ses sensations, elle laisse libre cours à une « figurabilité sensorielle⁵⁹ » capable de faire jouer – au niveau préconscient – des transvaluations libidinales selon toutes sortes de « formations de compromis⁶⁰ ». Au sein du composé de sensations qu'est le corps dansant, le geste travaille le désir à la manière du rêve, par condensations, déplacements, figurabilités. Les rébus sont écrits à même la chair, si bien que nombre de « figures chorégraphiques » – en particulier improvisées – peuvent être appréhendées comme des formations de *compromis plastique* entre la poussée désirante et sa formulation chorégraphique⁶¹. C'est pourquoi nous emprunterons souvent le terme de *figurabilité*, pour désigner les puissances figurales d'une danse qui en cache une autre, lorsqu'une posture secrète une figure imperçue, lorsqu'un phrasé énonce une parole physique. Lorsque nous voudrions désigner les espèces sensibles de cette *figurabilité* du geste dansé, nous parlerons de ses *figuralités*.

Discours, Figure, l'ouvrage de Jean-François Lyotard qui oriente notre compréhension du *Traumarbeit*, fait partie des lectures initiatrices de nos recherches. C'est en effet à cet ouvrage que l'on doit l'adoption du concept de « figural » pour indiquer le parti-pris de la force dans la forme. Livre ambitieux, difficile mais souvent fulgurant, *Discours, Figure* a été salué par Gilles Deleuze comme « la première critique généralisée du signifiant⁶² ». Dans le contexte de la fin des années 60, alors que règne une forme d'hégémonie culturelle du structuralisme, *Discours, Figure* livre une critique radicale

être pensé comme une forme *prégnante* de la figurabilité, manifestant dans la chair, comme les artistes de la Renaissance le faisaient dans l'image, une conversion de l'infigurable en figurabilités.

⁵⁹ Dans *Le mot d'esprit...*, Freud parle de « figurabilité sensorielle ». Freud S. (1905c), *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris : Gallimard, 1988 ; GW 6 ; SE 8, p.185. Voir aussi : César et Sara Botella, *La Figurabilité psychique*, Paris : In Press, 2007.

⁶⁰ "Kompromissbidung", S. Freud, « Le sens des symptômes », in *Leçons d'introduction à la psychanalyse* [1915], Quadrige, 2014, p.265 à 281.

⁶¹ On étudiera un cas particulier de cette « formation de compromis plastique » sous le cas de figure du schème postural de *L'Après-midi d'un Faune* (1912) de Vaslav Nijinski, d'après l'interprétation de Dominique Brun. Voir chapitre IV.5 *D'un Faune figural > Les intrigues de l'interprétation*.

⁶² Dans une note de *La Quinzaine Littéraire* de mai 1972, Gilles Deleuze salue la parution de *Discours-Figure* et loue l'effort de Lyotard pour dépasser le signifiant, « cette notion qui, depuis, longtemps, a exercé une espèce de terrorisme dans les belles-lettres et a même contaminé l'art ou notre compréhension de l'art. Enfin un peu d'air pur sous les espaces renfermés. Il montre que le rapport signifiant-signifié se trouve dépassé dans deux directions. Vers l'extérieur, du côté de la désignation, par des figures-images : car ce ne sont pas les mots qui sont des signes, mais ils font des signes avec les objets qu'ils désignent, et dont ils brisent l'identité pour en découvrir un contenu caché, une autre face qu'on ne pourra pas voir, mais en revanche que fera « voir » le mot (les très belles pages sur la désignation comme danse, et la visibilité du mot, le mot comme chose visible, distincte à la fois de sa lisibilité et de son audition). Et le rapport signifiant-signifié se trouve encore dépassé d'une autre façon : vers l'intérieur du discours, par un figural pur qui vient bouleverser les écarts codés du signifiant, s'introduire en eux, et là aussi travailler sous les conditions d'identité de leurs éléments (les pages sur le travail du rêve, qui violente l'ordre de la parole et froisse le texte, fabriquant de nouvelles unités qui ne sont pas linguistiques, autant de rébus sous les hiéroglyphes) ». Gilles Deleuze, « Appréciation », *La Quinzaine Littéraire*, N°140, Mai 1972, p.19. *Discours, Figure* est le texte de la thèse de doctorat d'état que Lyotard a soutenu devant un jury dont Deleuze était membre.

du logocentrisme : « on ne rompt pas du tout avec la métaphysique en mettant du langage partout⁶³. » Avec cet ouvrage, Lyotard propose d'appréhender le *sens* comme orientation et comme sensibilité, *effets* avant tout signe : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase⁶⁴ », écrit-il. « Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier⁶⁵. » Prenant le parti de l'énergétique contre celui de la dialectique, *Discours, Figure* marque dans le paysage intellectuel de l'après-68 l'irruption d'une « déraison » libidinale dans la philosophie et les structures idéologiques⁶⁶. Dans un article contemporain de *Discours-Figure*, Lyotard fait miroiter la révolution épistémologique freudienne sur une autre révolution dans l'art : Cézanne⁶⁷. Chacun à leur manière, Freud et Cézanne sont aux prises avec les poussées énergétiques qui grondent sous les signes clairs et les « bonnes formes » de la représentation. Le premier les pense en clinicien, le second les peint en visionnaire. C'est à partir de cette dimension pulsionnelle qui irrigue et déborde toute représentation que Lyotard soutient le parti-pris de la force *dans* la forme (et non pas contre elle).

« L'œil, c'est la force. Faire de l'inconscient un discours, c'est omettre l'énergétique. C'est se faire complice de toute la *ratio* occidentale, qui tue l'art en même temps que le rêve. On ne rompt pas du tout avec la métaphysique en mettant du langage partout, au contraire, on l'accomplit ; on accomplit la répression du sensible et de la jouissance. L'opposition n'est pas entre la forme et la force, ou bien c'est que l'on confond forme et structure ! La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme. Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse⁶⁸. »

Le moment figural survient dans l'épreuve même du regard : il est ce moment disruptif où l'image nous fait voir que le regard est un geste, *une danse*, dit Lyotard. Ce mouvement vient au premier *coup d'œil*, mais se laisse le plus souvent figer dans l'après-coup d'une élaboration secondaire, celle de la

⁶³ Lyotard, *Discours-Figure*, *op.cit.*, p. 14

⁶⁴ *Ibid.*, p.52.

⁶⁵ *Ibid.*, p.9.

⁶⁶ Dans *l'Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980), Gilles Deleuze et Felix Guattari affirmeront avec force l'importance philosophique du désir contre les hétéronomies sociales, et Lyotard l'expérimentera encore dans *Les dispositifs pulsionnels* (1973) et *Économie libidinale* (1974).

⁶⁷ Jean-François Lyotard, "Freud selon Cézanne", *Encyclopaedia Universalis*, article "Psychanalyse", décembre 1971, réédité dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : 10-18, 1973, pp.71-92.

⁶⁸ Lyotard, *Discours, figure*, *op.cit.*, p. 9. En note de bas de page, Lyotard cite une anecdote rapportée par Georg Muche : « en 1921, lorsque Klee entra au Bauhaus, il s'installa dans un atelier voisin du mien. Un jour, j'entendis un bruit étrange, comme si quelqu'un frappait du pied en cadence. Rencontrant Klee dans le corridor, je lui demandai s'il avait remarqué quelque chose. « Ah ! Vous avez entendu ? Excusez-moi, me dit-il, je peignais, je peignais, et tout d'un coup ça a été plus fort que moi : je me suis mis à danser. Vous m'avez entendu. Je suis navré. Autrement je ne danse jamais. » (« Paul Klee », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 juin 1956).

lecture et de l'analyse. Or, c'est toujours *sous le choc* que le figural se manifeste, avant toute solution figurative. Le moment figural précède l'interprétation. Comme un *geste vif* en effet, le figural n'est pas l'objet d'une pensée, mais un *affect de vitalité*⁶⁹. Devant une œuvre de Cézanne, de Paul Klee ou de Francis Bacon, mon regard éduqué cesse soudain de lire l'image, et laisse à l'œil une chance d'être ému, ébranlé, ralenti ou accéléré, granulé de petites perceptions, rendu un instant à son *état sauvage*⁷⁰.

La reprise du concept de figural par Gilles Deleuze dans son ouvrage sur Francis Bacon, *Logique de la sensation*, est à cet égard un remarquable travail de métabolisation conceptuelle. Nous aurons l'occasion de nous y pencher davantage, mais retenons pour l'instant la définition lumineuse du figural qu'y propose le philosophe : si la figure figurative est la forme sensible rapportée à l'objet⁷¹, dit-il, la figure figurale est « la forme sensible rapportée à la sensation⁷² ».

C'est la raison pour laquelle une esthétique figurale ne peut être envisagée que sous le régime des *forces* dont les formes émergent, et selon les *effets* qu'elles produisent. « Les formes sont des « cicatrices » de forces et les forces vibrent dans les formes⁷³ », dit aussi Maurice Merleau-Ponty. Que ce soit dans les arts visuels ou dans la littérature, on ne dira jamais d'une image qu'elle est figurale. Au mieux pourra-t-on s'essayer à dire sous quelles forces critiques, sous quelles intrigues perceptives ou cognitives, elle fait se lever une figure dans le regard, dans la pensée. Le figural ne désigne donc pas une catégorie ou une essence, mais une énergétique, un événement sensible⁷⁴.

⁶⁹ Le concept d'affect de vitalité, que l'on doit au psychiatre américain Daniel Stern, est exposé au chapitre *I.2.1 Allures sensibles > Affects de vitalité*.

⁷⁰ « L'œil existe à l'état sauvage », André Breton in *Le Surréalisme et la peinture*, (1928), Paris : Gallimard, 1965, p. 1.

⁷¹ « Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse. » Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*. Paris : La Différence, 1981. p.10.

⁷² « Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. » Deleuze, *Logique de la Sensation*, *op.cit.*, p.28.

⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France : 1958-1959 et 1960-1961*, texte établi par S. Ménéasé, Paris, Gallimard, 1996, p. 173.

⁷⁴ A cet égard, le figural d'une image est assez comparable à son *punctum*, à ce détail magnétique qui capture le regard, et que Roland Barthes opposait à son *studium*. En effet, avec cette différence entre *punctum* et *studium*, comme avec celle du sens *obtus* (résistant) et du sens *obvie* (évident) d'une image, Roland Barthes distingue l'irruption du symptôme sensible à la surface de la figuration intelligible. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980. *L'obvie et l'obtuse, Essais critiques III*, Seuil 1982.

État de l'art

Conjointement aux approches lyotardienne et deleuzienne, et souvent inspirées par elles, des esthétiques figurales ont fleuri depuis une cinquantaine d'années dans la théorie des arts visuels et du cinéma. Jean-Michel Durafour évoque à ce sujet une « esthétique pensée à partir des processus primaires (non linguistiques et non représentatifs), opposant l'expression (rythmique) à la signification (codée), l'affect au concept, l'évènement visuel au mot abstrait, l'invisible au visible (et au lisible⁷⁵)... ». Dans le champ de l'histoire de l'art, et sous l'impulsion pionnière de l'œuvre d'Aby Warburg, des auteurs tels que Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, ou Georges Didi-Huberman ont entrepris un dépassement de l'iconologie traditionnelle pour débusquer dans l'ordre symbolique des images les effets transgressifs de la figurabilité. Dans les études cinématographiques, une perspective figurale s'ouvre en 1977 avec le livre de Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*⁷⁶, conçu à l'appui des outils de la psychanalyse lacanienne (métaphore et métonymie). A partir des années 1990, l'approche figurale du cinéma connaît en France un essor considérable. Des auteurs tels que Philippe Dubois, Jacques Aumont, Nicole Brenez, Luc Vancheri, Jean-Michel Durafour formulent des analyses de l'image et du récit cinématographique qui intègrent la notion de figural⁷⁷. Dans la grande diversité de leurs approches, ces études gravitent autour d'un figural cinématographique que l'on peut définir avec Philippe Dubois comme la « matière de la pensée visuelle ⁷⁸ ». Dans les vingt dernières années, en Europe et en Amérique du Nord, un nombre important de publications et de colloques significatifs ont témoigné de la vitalité des approches figurales dans la plupart des domaines artistiques⁷⁹.

⁷⁵ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris : PUF, coll. « Interventions philosophiques », 2009, p. 54.

⁷⁶ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1977.

⁷⁷ Citons, entre autres ouvrages de ces auteurs : Philippe Dubois, « Le corps et ses fantômes », in *L'acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, 1990. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris : Séguier, 1997. Nicole Brenez, *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998. Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris : Armand Colin, 2011. Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris : PUF, coll. « Interventions philosophiques », 2009.

⁷⁸ Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in *Figure, Figural*, F. Aubral et D. Château, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 246-247.

⁷⁹ Citons, entre autres publications récentes : Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural, le sens des images entre forme et force*. Presses universitaires de Rennes, 2015 / Laura Marin, Anca Diaconu (dir.), *Usages de la figure, régimes de figuration*, Éditions Universitaires de Bucarest, 2017. Parmi les colloques récents, signalons : « *Cinéma, Art(s) plastique(s)* », colloque de Cerisy, 2001, dir : Claude Murcia, Pierre Taminiaux / « *Le sens des images entre formes et forces. Du figuratif au figural et retour : analyses d'objets* », organisée par le CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts) à l'Institut National d'Histoire de l'Art en avril 2012. *New Treatments of the Figure in Literature and Visual Arts / Nouveaux régimes de la figure. Littérature et arts visuels*, November 11th-12th 2016, Center of Excellence in Image Studies (CESI), University of Bucharest. Aux Etats-Unis, l'analyse figurale connaît aussi un essor important : voir Briana Berg, « Film Theory, Psychoanalysis, and Figuration, on Endless Night » : *Cinema and Psychoanalysis, Parallel*

Mais la danse est restée relativement peu concernée par cet essor figural. Il y a là un paradoxe, si l'on considère que l'art chorégraphique est par définition l'art de la figure humaine, et que, présentée comme « forme sensible rapportée à la sensation », la figure figurale offre une définition radicale du geste dansé, lui-même au « travail des sensations⁸⁰ ». Même s'il est resté marginal dans leurs travaux, il faut tout de même signaler l'intérêt qu'ont porté au concept de figural deux chercheurs importants pour les études chorégraphiques en France, Michel Bernard et Hubert Godard⁸¹. Dans un cours de séminaire donné à l'université Paris 8 en 1991, Michel Bernard indique la valeur du concept de figural pour la pensée du geste dansé, et témoigne d'un parti-pris figural dans l'œuvre de certains chorégraphes de l'époque (Jackie Taffanel, Hideyuki Yano⁸²). Dans l'entretien qu'il a accordé en 2013 au site *Pour un atlas des figures*, le danseur et kinésologue Hubert Godard convoque quelques-uns

Histories, edited by Janet Bergstrom, Film-Philosophy, Vol. 7, 2003 / Karl Hansson, « Screening the Figural in Film and New Art Media », *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol 16, No 29-30 (2004) / Adrian Martin, « Last Day Every Day: Figural Thinking in Auerbach, Kracauer, Benjamin and Some Others », Provisional Insight Colloquium series, Monash University, July 18 2008. A l'université du Québec à Montréal, les travaux du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire - Figura, témoignent de la vitalité de la pensée figurale outre-Atlantique. Citons, entre autres : « L'envoûtement. Principes du processus figural », colloque organisé par Figura et le groupe Penser la théorie. Mars 2010, Université Concordia, Montréal / Anthologie : « Perspectives croisées sur la figure. A la rencontre du lisible et du visible », dir. Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Presses de l'Université du Québec 2012. Dans le champ des études lyotardiennes, citons encore : *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Château, L'Harmattan 1999 / *Lyotard et les arts*, sous la direction de François Coblence et Michel Enaudeau, Klincksieck 2014 / *Différence, différend : Deleuze et Lyotard*, sous la direction de Corinne Enaudeau et Frédéric Fruteau de Laclos, Encre marine, Les Belles Lettres 2015.

⁸⁰ Nous empruntons la formule à Aurore Després, in *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. Thèse pour le doctorat Nouveau Régime Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse). Dirigée par Mr Michel Bernard, professeur émérite de l'université Paris VIII. Thèse soutenue le 15 septembre 1998 à l'université Paris 8. p.6 <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02544811/document>.

⁸¹ **Michel Bernard** (1927-2015) est le fondateur, en 1989, du département de Danse au sein de l'UFR Arts-Philosophie-Esthétique à l'université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis. Il est l'auteur d'ouvrages essentiels pour la pensée du corps et de la danse : *L'expressivité du corps, Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Chiron, 1986. *Le corps*, Points Seuil, 1995. *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001. **Hubert Godard** est danseur, pédagogue, chercheur, spécialiste de nombreuses pratiques somatiques et formateur en Rolfing. Il enseigne et dirige des recherches dans plusieurs institutions cliniques, dont le centre *Metis - International Center for research and therapy* - à Milan. Son article, « Le Geste et sa perception », in Michel Marcelle & Ginot Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Bordas éditions, 1998, p. 224-229, est une référence majeure pour l'esthétique de la danse. Il a récemment publié *Une respiration*, aux éditions Contredanse, Bruxelles, 2021. Michel Bernard et Hubert Godard ont tous deux été marqués par la philosophie de Deleuze et de Lyotard. Signalons aussi qu'ils ont lu avec intérêt l'ouvrage d'Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, dont la traduction française a été accompagnée d'une importante préface de Jean-François Lyotard. Ce livre, dont aurons plus loin l'occasion de commenter la thèse principale, a une grande valeur pour l'approche psychologique du « moment figural » de la perception. Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1974]. Trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Préface de Jean-François Lyotard, Collection Tel (n° 62), Paris : Gallimard, 1982. Voir les commentaires de Michel Bernard, in « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », in *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, 2001. pp.205-213.

⁸² Michel Bernard, enregistrement audio du séminaire « De la perception à l'énonciation du spectacle chorégraphique » séance du 18/07/1991 in "8 - Cours III de Michel Bernard," *Bibliothèque numérique Paris 8*, consulté le 4 juin 2021. Je remercie Julie Perrin d'avoir porté à ma connaissance cet enregistrement.

des concepts lyotardiens : figural et signe tenseur⁸³. Même si, à notre connaissance, aucun ouvrage en esthétique de la danse ne s'est jusqu'à présent réclamé d'une approche figurale, un certain nombre d'auteurs ont su extraire des œuvres chorégraphiques une « matière de la pensée gestuelle », et nous ont appris à ouvrir un œil « intrigué » sur les figurabilités du geste dansé. Pionnière en la matière, Laurence Louppe a initié une *poétique de la danse contemporaine* sous le prisme de la « réaction émotive » aux forces expressives du corps dansant⁸⁴. Sa façon précise et sensible d'en révéler les ressorts somatiques rend son lecteur voyant des danses qu'elle décrit. Elle nous a également appris à comprendre le geste de façon bijective, c'est-à-dire dans le réfléchissement de son *avènement* chorégraphique et de son *événement* esthétique. Outre son très beau livre *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, au sujet d'une œuvre chorégraphique qui fut fondatrice pour nous, on doit au travail d'Isabelle Ginot sur les « somatiques » des éclairages importants sur les « savoirs spécifiques du mouvement⁸⁵ ». Avec *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Julie Perrin a interrogé les statuts de la figure dansante et « les stratégies de conduite de l'attention du spectateur » dans une perspective parfois proche d'une analyse figurale⁸⁶. Dans sa vaste enquête sur *Les Danses d'après*, Isabelle Launay a questionné la mémoire des œuvres en danse au prisme des mouvements de la survivance ; l'historienne de la danse y a débusqué les « gestes survenants » qui hantent le travail de la citation en danse⁸⁷. Avec son ouvrage *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Christine Roquet a détaillé avec une extrême précision les savoir-faire du danseur, tels qu'ils sont impliqués dans la fabrique du sens chorégraphique⁸⁸. On ne saurait être exhaustif dans cet aperçu du paysage (francophone) des études esthétiques en danse, mais nous avons pu constater que nombre de travaux

⁸³ Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Jean-François Lyotard appelle « tenseurs » un certain type de signes intensifs, nomades « sans renvoi assignable », signes qui ne font plus seulement sens « par écart et opposition », mais qui font « intensité par puissance et singularité⁸³ ». Jean-François Lyotard, « Le tenseur », in *Economie Libidinale*, Minuit, 1974, p.69.

⁸⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles : Contredanse, 2004, p.20.

⁸⁵ Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Centre national de la danse, 1999, p.20. *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Editions L'Entretiens, Lavérune, collection « Lignes de corps », 2014. *Ecosomatiques*, dir. Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot. Montpellier : Deuxième époque, 2019. Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.

⁸⁶ Julie Perrin, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du Réel, 2012. Notre propre recherche doctorale doit à cet ouvrage une impulsion créatrice forte, en particulier grâce à son analyse de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy. Voir aussi : Julie Perrin. « Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018 ». Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC) - EA 3587, 2019.

⁸⁷ Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après I*, Pantin : Centre national de la danse, 2017, *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après II*, Pantin : Centre national de la danse, 2018. De façon générale, avec sa faculté à apercevoir les dimensions cachées du geste, le regard affûté que porte Isabelle Launay sur la danse nous a toujours paru proche d'une sensibilité « figurale ». A cet égard, son accompagnement dans nos propres recherches a toujours été très stimulant.

⁸⁸ Christine Roquet, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2019.

portant sur l'esthétique de la danse gravitent autour de cette idée de figure, en tant qu'elle est au cœur de l'art chorégraphique, sans pour autant l'aborder sous le prisme du figural⁸⁹. Ces lectures nous ont encouragé à proposer une conceptualisation du *travail de la figure* dans la fabrique poétique du geste dansé, et dans sa réception esthétique : c'est l'objet de cette étude.

De la figure chorégraphique

Dans le langage courant, une figure chorégraphique désigne une séquence de mouvements qui forme une figuration corporelle identifiable, relevant d'un répertoire établi (comme dans la danse classique, les danses traditionnelles ou le hip-hop), ou de schèmes devenus canoniques à force de répétition (dans une certaine danse contemporaine stéréotypée). Cette définition archétypale de la figure chorégraphique traverse l'histoire culturelle occidentale sous la forme de fonctions symboliques instituées.

« Par des mouvements étudiés, par des pas concertés, par des figures réglées, et par mille et mille démarches éloquentes, la Danse [...] fait connaître la nature, la condition, l'état et la passion des personnes qu'elle représente⁹⁰», écrit en 1662 l'un des tout premiers chorégraphes français, le roi Louis XIV. Dans ces *Lettres patentes du Roy*, le monarque qui vient de créer l'Académie royale de danse exige de ses maîtres de ballet qu'ils constituent l'art chorégraphique par un règlement minutieux de « la plus noble partie » de la danse, à savoir son *éloquence*. Le discours corporel de la danse, par lequel le roi lui-même s'illustre sur la scène courtoise et diplomatique, joue pour le pouvoir politique le rôle d'une « publicité de représentation⁹¹ ». Ainsi la vocation figurative de la danse doit-elle être instituée et codifiée, dans une fixation académique de ses *figures*.

L'enrôlement de la danse au service d'une orthopédie sociale est une tradition ancienne, qui remonte en effet à la Grèce des philosophes. Dans les *Lois*, Platon vante les mérites de la *choreia* (*Lois*

⁸⁹ Il faut signaler l'exception notable du travail de Valeria de Luca, qui élabore une conception figurale de la danse et des productions culturelles, suivant une perspective sémiotique différente de la nôtre : Valeria De Luca (2015), « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*. En ligne: <http://www.metodo-rivista.eu/index.php/metodo/article/view/82>, 2015. Valeria De Luca, « Les univers sémiotiques de la danse. Formes et parcours du sens dans le tango argentin », Thèse de doctorat en Sciences du Langage, spécialité Sémiotique, Université de Limoges, 2 décembre 2016. En ligne: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01466263/document>

⁹⁰ *Lettres patentes du Roy pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris*, 30 mars 1662, Pierre Le Petit, Paris, 1663, p.4-5.

⁹¹ Jürgen Habermas, *Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc de Launay, Paris, Éditions Payot, 1988. Voir aussi Mark Franko, « La danse et le politique », *Recherches en danse* [Online], Traductions, Online since 16 June 2017, connection on 05 August 2018. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647>.

654b), les danses chorales qui accompagnent les rites de la cité, et dans lesquelles la communauté citoyenne reconnaît son unité. Platon voit dans le règlement orchestrique des figures corporelles, spatiales et oratoires (*skhèmata*), une « écriture des corps » où se marquent les vertus cardinales de la cité. À l'inverse, les danses dionysiaques, et leurs transes sans mesure ni figures, sont à ses yeux un danger d'anomie sociale. Au moyen-âge, les rares danses autorisées par le pouvoir religieux sont des danses géométriques inspirées par – ou dansées sur – les labyrinthes qui ornent le pavement des cathédrales. Ces labyrinthes décrivent les voies tortueuses du chemin de piété vers le salut. Le chœur des fidèles en suit les circonvolutions et l'on appelle *figures* ces tracés géométriques complexes, conçus pour écrire un discours symbolique spatialisé⁹². Cette conception de la figure chorégraphique comme texte spatial est encore celle de Raoul-Auger Feuillet lorsqu'en 1701, le maître à danser de la cour établit son système de notation chorégraphique : « *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures, et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de danses.* »⁹³ Feuillet appelle *figures* les évolutions spatiales du danseur, telles qu'elles dessinent au sol (et sur la page de la partition) « un chemin tracé avec art », c'est-à-dire aussi lisible qu'un texte. Dans l'écriture de ces figures, le danseur articule « positions » et « pas », selon un répertoire fixé⁹⁴. Au cours du XVIII^e siècle, Louis de Cahusac et Jean-Georges Noverre entérinent une conception mimétologique du geste dansé en l'adossant à la représentation picturale. Les figures chorégraphiques sont celles d'un « tableau vivant »⁹⁵ capable d'exprimer les émotions et les pensées humaines :

« Lorsque les danseurs animés par le sentiment se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions [...] tout parlera, chaque mouvement dictera une phrase ; chaque attitude peindra une situation ; chaque geste dévoilera une pensée ; chaque regard annoncera un nouveau sentiment ; tout sera séduisant parce que tout sera vrai et que l'imitation sera prise dans la nature⁹⁶. »

Cette tradition mimétologique accompagne tout l'essor du ballet d'action puis du ballet romantique, dans lequel le terme de figure désigne tantôt les éléments du vocabulaire

⁹² À ce sujet, voir Mark Franko. *La danse comme texte. Idéologie du corps baroque*. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie Renaut, Paris, Kargo, L'éclat, 2005. Et Marie Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses, XV^e – XX^e siècle*, Paris, Desjonquères, 1995.

⁹³ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, 1700. BNF, catalogue : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30432725f>

⁹⁴ « Cinq bonnes positions » de pied et treize types de pas implémentent les évolutions possibles du corps dans l'espace : plié, élevé, sauté, cabriolé, tombé ou glissé, tourné d'un quart de tour, d'un demi-tour, de trois quarts de tour, ou d'un tour. Terminaison du pas avec le pied en l'air, pointe de pied posée, ou talon posé.

⁹⁵ Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, 1754, Paris : Desjonquères, 2004, p.234

⁹⁶ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart /Lyon, Aimé Delaroché, 1760, p.122

chorégraphiques (pas, positions, mouvements et expressions codifiées), tantôt les typologies de personnage (la figure de la Sylphide).

Au tournant du XX^e siècle, l'art chorégraphique participe pleinement du changement de régime artistique qui prend le nom de « modernité », et que le philosophe Jacques Rancière a identifié comme le passage d'un régime de la représentation à un régime esthétique de l'art : l'art n'a plus vocation à imiter la nature ou les passions humaines, mais s'attache au contraire à en épouser les puissances propres. L'art devient alors l'expression de sa propre « *phusis* » : sa « pure puissance de produire ou de disparaître dans sa production », comme le dit Rancière⁹⁷. La danse incarne singulièrement ce moment « moderne », lorsque les pionnières Loïe Fuller, Isadora Duncan, Rudolf Laban ou Mary Wigman libèrent la figure chorégraphique de toute assignation à l'intrigue narrative ou à la conduite musicale⁹⁸. La figure chorégraphique, qui était *figure de renvoi* à un sens établi, se met à chercher le secret du sens en elle-même.

Un exemple canonique suffit à incarner ce changement de régime de la figure dans l'art chorégraphique du début du XX^e siècle. L'œuvre de Doris Humphrey est exemplaire d'une danse moderne qui affirme son autonomie artistique et entend s'émanciper de tout argument extrinsèque. Pourtant, comme celles de ses contemporaines, les danses de Humphrey conservent et assument une vocation figurative : elles délaissent simplement la figuration narrative pour une figuration allégorique. *Water Study* (1928) emprunte le format de *l'étude* aux arts visuels, et les mouvements chorégraphiques figurent de façon impressionniste les ondulations de la mer, les vagues déferlantes, l'écume retirée, le vent, etc. Cette figuration n'emprunte plus à des formes codifiées, elle invente des *formes de vitalité*. Ainsi, les images océaniques que donnent à voir *Water Study* s'emportent sur le schème tonique du *fall and recovery*, rythme essentiel de la chute et du rétablissement, conflit gravitaire où la chorégraphe puise la source du mouvement⁹⁹. Avec leurs phrasés paraboliques,

⁹⁷ Jacques Rancière, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011, p. 133. Dans cet ouvrage, Jacques Rancière définit le tournant « moderne » du XX^e siècle comme « cet âge où les artistes s'emploieront à déchaîner les puissances sensibles cachées dans l'inexpressivité, l'indifférence ou l'immobilité, à composer les mouvements contrariés des corps dansant mais aussi bien de la phrase, du plan ou de la touche colorée qui arrêtent l'histoire en la racontant, suspendent le sens en le faisant passer ou dérobent la figure même qu'ils désignent. », p.28.

⁹⁸ « Le développement de la danse moderne [...] met l'accent sur la danse elle-même, rendant accessoires musique et intrigue. » John Martin, *La danse moderne* (1933), trad. de Jacqueline Robinson et Sonia Schoonejans, préf. de Murray Louis, Arles : Actes Sud, 1991 p.28.

⁹⁹ « Cette dynamique désigne de manière générale une intensification lente et tenue, une « augmentation extatique du tonus » (L.Loupe) aboutissant à un bref moment de suspension, d'acmé, à laquelle succède un « lâcher », générant un accroissement de la vitesse, similaire à l'ouverture d'une valve qui laisserait s'échapper l'énergie préalablement retenue, « chute » qui n'en est pas véritablement une puisqu'elle se termine toujours par un rebond qui relancera le mouvement sans cesse dans sa propre énergie, dans une circularité dynamique toujours recommencée. Le *recovery* étant anticipé dans le *fall* et inversement, c'est moins dans un « tomber » que se projettent les corps humphreyiens que dans un « tendre vers », dans un désir mouvementé sans terme. » Katharina Van Dyk, *Ravir par-delà le temps. Poétique de la danse des anges dans 'Air for the G String' de Doris Humphrey*, revue La Licorne, n°107, « Les Figures du ravissement », Presses Universitaires de Rennes, juin 2014, p.191-216.

décrivant une courbe ascensionnelle, un point d'orgue et un déclin rapide, les danses de Humphrey donnent à voir le profil même de l'élan vital traversant la matière : le gonflement et l'effondrement des vagues, la croissance biologique et la soudaineté de la mort, l'excitation sexuelle, le paroxysme orgastique et sa petite mort, etc. Dansée sans musique, *Water Study* ouvre également un espace allégorique au souffle même des corps. Non seulement le souffle se rend visible dans les expansions et les contractions du geste, mais il se rend audible dans le silence : ses augmentations successives deviennent « la métonymie, et non la mimétique, de la rumeur des flots, note Laurence Louppe. C'est le redevenir océanique du corps. Et la chute accompagnée d'un petit tapotement des doigts, l'écroulement de la vague sur les galets¹⁰⁰. »

Avec la danse moderne et la danse d'expression (*Ausdruckstanz*), l'intrigue du geste change donc de régime poétique. Si elle insiste encore sous des formes allégoriques, l'intrigue narrative devient le prétexte à soutenir une intrigue d'une autre nature : l'intrigue de la sensation. Dans les auto-affections qui émergent du travail du poids, du souffle, du rythme, de l'articulation, la danseuse sonde les ressorts mêmes de son expressivité. Certes, le geste chorégraphique moderne ne cesse jamais complètement d'être *figure de renvoi* (il conserve au moins un *thème* ou un *motif* symbolique), mais il entend d'abord se montrer et se signifier dans son autopoïèse, dans la jouissance de son acte de production. Il ne suffit plus à la danse d'être forme figurative, elle veut devenir figure formative. Cet autotélisme fascine les poètes et les philosophes contemporains de ce nouveau régime esthétique de l'art. Mallarmé cherche dans la figure de la danseuse « le signe pur de l'éparse beauté générale ¹⁰¹». Paul Valéry admire la suffisance de la danseuse, qui n'a « point d'extériorité ! La danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au-delà du système qu'elle forme par ses actes ¹⁰²». Elle est envoûtée dans sa propre « sphère de vie lucide et passionnée », vie intérieure « toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent et forment comme une enceinte de résonance ¹⁰³».

Mais sous le refoulement culturel de l'ancienne vocation figurative, insiste une force irrépressible, qui est celle de la *figurabilité*. Dire de la danse qu'elle est un art « déduit de la vie même », comme le fait Valéry, est une approche trop générique. Il faudrait préciser qu'elle est un art déduit de la vie humaine en tant que celle-ci est *mimétique*. Le geste dansé est toujours déjà-pris dans une ressemblance première, où miroitent l'un sur l'autre des *semblables* : danseurs et spectateurs. La danse se déduit donc d'une matrice de ressemblance, et c'est à cette dimension première que doit être élargie l'« enceinte de résonance » dont parle Valéry : non plus subjective, mais bijective. Élargie

¹⁰⁰ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.304.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au Théâtre* [1897], *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.295.

¹⁰² Paul Valéry, *Philosophie de la danse* [1936], *Œuvres*, Tome 2, La pochothèque/Le livre de poche, 2016, p. 931.

¹⁰³ Valéry, *Philosophie de la danse*, op.cit., p.932.

à la communauté humaine, cette enceinte de résonance prend le nom de « champ mimétique ¹⁰⁴» et le geste dansé s'y étoffe de nouvelles intrigues : les intrigues de la ressemblance. A raison, le philosophe Walter Benjamin voyait dans la danse la survivance du plus ancien « don mimétique » de l'humanité, celui qui consiste à « voir et à produire les ressemblances ¹⁰⁵». La corporéité et la culture humaines se constituent en effet sur ce champ mimétique : les humains se transmettent leurs compétences par mimétisme, dans l'imitation des autres formes de vie, et des mouvements élémentaires de leur milieu. Pour Benjamin, ce pouvoir d'imitation est à la racine de l'expression gestuelle et de l'expression parlée¹⁰⁶. Il se laisse observer dans les jeux d'enfants, qui répondent aux forces et aux impressions vives du monde par des impulsions mimétiques. L'enfant se met en relation avec le monde sous le mode de l'*innervation* : « Chaque geste enfantin est une *innervation créative* en exacte correspondance avec l'*innervation réceptive*¹⁰⁷ », écrit Benjamin. Cette innervation réceptive est aujourd'hui mesurée par les neurosciences et en particulier par la découverte des neurones miroirs, qui vérifient à quel point nous esquissons en nous les gestes, les intentions et les émotions de nos semblables. Tout agir observé chez autrui est simulé chez celui qui l'observe sous les espèces d'un agir fantôme. Et cela est vrai également, quoique de façon non homologique, des mouvements perçus avant toute reconnaissance d'objet, sous le mode de ce que le psychiatre Daniel Stern appelle des « affects de vitalité¹⁰⁸ ». Les mouvements du monde innervent donc en profondeur le corps impressif de l'enfant, qui leur répond par une « innervation créatrice », avec son mimétisme expressif, fait de gestes, de vocalises et de danses.

Au spectacle de la danse, cette innervation est rejouée. Dans des corporéités adultes où elle est ordinairement amadouée – pour ne pas dire en dormition – l'innervation créatrice est réanimée, si ce n'est sous le régime de la réponse mimétique, au moins sous celui de l'émotion. La danse redonne à la « figure humaine » sa puissance de résonance mimétique et son pouvoir figural de « voir et de

¹⁰⁴ Nous empruntons l'expression au titre d'un ouvrage de Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Librairie du XXI^e siècle, Paris : Seuil, 2005, qui informera, au chapitre III, *Les intrigues de l'articulation*, nos analyses sur les relations du rythme et de la figure.

¹⁰⁵ « La nature crée des ressemblances. Il n'est que de songer au mimétisme animal. Mais c'est chez l'homme qu'on trouve la plus haute aptitude à produire des ressemblances. Le don qu'il possède de voir la ressemblance n'est qu'un rudiment de l'ancienne et puissante nécessité de s'assimiler, par l'apparence et le comportement. Il ne possède peut-être aucune fonction supérieure qui ne soit conditionnée de façon décisive par le pouvoir d'imitation. » Walter Benjamin, « *Sur le pouvoir d'imitation* » (1933), *Œuvres II*, Traduction Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000, p.359.

¹⁰⁶ Walter Benjamin, « Problèmes de sociologie du langage » (1935), *Œuvres III*, Traduction Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000, p.41.

¹⁰⁷ Walter Benjamin, « Programme d'un théâtre prolétarien pour enfants », *Gesammelte Schriften II*, p.766 (traduit et cité par Peter Szendy, in *Le supermarché du visible*, Paris : Minuit, 2017, p.83)

¹⁰⁸ Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourrisson* [1985/1989]. Trad. A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard, Paris, Presses Universitaires de France, 1989. Voir infra, chapitre I.2.1 *Allures sensibles : Affects de Vitalité, Daniel Stern*.

produire les ressemblances », fut-ce sous formes de dissemblances critiques, de défigurations et de transfigurations.

Le parti-pris du figural en danse se fonde donc sur cette double ouverture du concept de figuration corporelle : l'intrigue narrative y est dépassée d'un côté par les intrigues de la sensation, et de l'autre par les intrigues de la ressemblance. Dans ces deux régimes de la figure, l'intrigue du geste n'est jamais résolue, ni dans une signification, ni selon une valeur symbolique déterminée. C'est au contraire son indétermination qui en fait la valeur esthétique. La figure figurale n'est jamais rapportée à une forme particulière, mais à l'événement de son apparition, et à son retentissement affectif. Autrement dit, la figure figurale est relative à l'événement de sa *voyance*. Et cette voyance est bijective : la danseuse se fait voyante de l'intrigue sensible qu'elle implique dans son geste, et sous le miroitement de l'empathie, cette intrigue émule chez la spectatrice une voyance ajoutée à la vision de la danse. Au sens figural que nous lui donnons, la figure est donc *épiphanique*¹⁰⁹. C'est l'effet d'une force qui fait surrection dans la forme, effraction dans le corps, et qui anime le regard d'étranges *excès de vision* : une image virtuelle surgit dans le mouvement, un rythme dans l'image, une dissemblance dans la ressemblance, lapsus visuel ou mirage sensible.

Ceci explique la difficulté épistémologique qu'il y a à concevoir une approche figurale dans les études en danse : celle-ci ne pointe aucun objet artistique spécifique, mais seulement une configuration événementielle dans le travail du geste et de la perception. Sous l'émulation d'une intrigue perceptive, à la croisée d'un agir et d'un sentir, il advient dans le geste dansé un « moment » figural. C'est pourquoi on ne peut dire d'une danse qu'elle est figurale qu'en spécifiant son *événement* : ce moment particulier où, pour tel spectateur, devant tel.le danseur.se, et sous telles conditions de participation, une figure s'est levée¹¹⁰. Il n'existe pas de danse figurale en tant que telle, car le figural est une puissance. « *Dances are ghosts* » dit la danseuse DD Dorvillier, qui ajoute une formule très inspirante pour nous : « *Dances never dance badly*¹¹¹ ». Nous partageons avec elle cette

¹⁰⁹ Lorsque nous emploierons le terme d'*épiphanie*, ce sera toujours dans son sens original de « manifestation », ou « apparition » (ἐπιφάνεια, *epiphaneia*). Loin de toute connotation religieuse, le choix de ce terme comporte aussi une référence implicite à sa conception joycienne : « la stase lumineuse et silencieuse du plaisir esthétique » James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1904/1943), trad. L. Savitzky révisée par J. Aubert. Paris : Gallimard, p. 309.

¹¹⁰ Cette expression rend implicitement hommage à l'historien de l'art Daniel Arasse : « Comme le disent les Goncourt à propos d'un tableau de Chardin, à un certain moment « la peinture se lève », et suscite alors une véritable émotion. De quel type est cette émotion, c'est difficile à dire. (...) En ce qui me concerne, car il n'y a bien sûr pas de règle générale, je dirais que c'est le sentiment que dans cette œuvre là il y a quelque chose qui pense, et qui pense sans mots. » Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2006, pp.20-21.

¹¹¹ Communication personnelle de l'artiste.

idée que les danses sont des *êtres virtuels* qui excèdent leurs actualisations par les danseurs. Les danses apparaissent là où elles sont appelées, désirées, piégées par des « appâts pour les sentirs ». Si le concept de figural se rapporte à une puissance d'apparition, son étude empirique doit donc se tourner vers l'exercice de cette puissance, en deçà de la contingence de ses actualisations, des réussites ou des échecs de ses représentations. C'est pourquoi notre approche figurale de la danse ne s'en tient pas aux seules situations de la représentation chorégraphique ; elle s'intéresse surtout au *travail de la figure* dans la fabrique du geste dansé, c'est-à-dire à l'exercice de sa préparation physique, sensorielle et imaginaire, dans les studios de danse. Notre étude s'intéresse aux processus créatifs qui y sont expérimentés, en particulier sous la forme de jeux où sont recherchés l'invention d'intrigues perceptives, et aux façons dont ces expériences ludiques peuvent constituer d'authentiques *expériences de l'art*.

Pour toutes ces raisons, cette thèse ne se donne pas pour enjeu de déterminer des catégories d'objets artistiques, de configurations historiques, de procédés de création ou de recueils de connaissance qui puissent définir une « esthétique » ou même une « poétique » unifiée du « figural en danse ». Elle en restera une « approche », fidèle en cela au caractère métamorphique et fuyant de son objet.

Ainsi, le *terrain* d'étude sera protéiforme : on fréquentera autant les scènes de théâtre (l'expérience esthétique) que les studios de danse (la fabrique poétique). Le *corpus* sera hétérogène : parmi les œuvres approchées, certaines sont canoniques et d'autres sont confidentielles, elles appartiennent à diverses époques de la modernité tardive, et cette étude les rassemble en vertu du travail de la figure qui s'y exerce. Ce travail de la figure, nous en détaillerons les outils dans une analyse des pratiques qui ont à nos yeux une valeur heuristique pour l'imaginaire radical (celui de la sensation) et pour l'imaginaire figural (celui de l'intrigue perceptive).

Nous appellerons « cas de figures » les analyses portées sur différents objets empiriques de la pratique artistique : exercices somatiques, dispositifs créatifs, motifs artistiques ou extraits d'œuvres choisies, dans divers régimes esthétiques. On s'intéressera par exemple aux puissances figurales de la *Danse serpentine* de Loïe Fuller (1893), en tant qu'elle innerve son spectateur idéal (Mallarmé) d'une « incorporation visuelle de l'idée ». On découvrira autant d'intrigues perceptives dans certains pratiques somatiques (*Idéokinesis*, *Body-Mind Centering*, *Feldenkrais*...) que dans les œuvres chorégraphiques de Yasmine Hugonnet (*Le Récital des postures*, 2014 ; *La Ronde*, 2016). On verra comment attiser un appétit perceptif dans des danses qui *laissent à désirer* : une danse d'actes manquées dans le solo *Faire Néant* (2003) de Laurent Pichaud, une intrigue libidinale cachée au cœur des postures de *L'Après-midi d'un Faune* (1912) de Vaslav Nijinski. On improvisera un unisson les yeux fermés dans le *Blind Unisson Trio*, un jeu créé par Lisa Nelson dans les années 1990, et on développera nos facultés de « voyance » dans les *danses télépathiques* proposées depuis 2009 par Loïc Touzé dans les ateliers que nous partageons avec lui.

Ces *cas de figures* sont en appels réciproques avec des enquêtes théoriques sur les ressorts de la perception qu'engagent la fabrique du geste dansé et son expérience esthétique. Ces enquêtes théoriques puisent à la clinique de la perception, à la phénoménologie et à la philosophie de l'art, sans unification conceptuelle de leurs résultats. Elles sont associées aux analyses de pratiques et d'œuvres selon des rapports de *montage* qui n'excluent pas les coupes, les incises, les rapprochements et les grands écarts. Mais malgré leur grande variété de registres, ces ressources théoriques sont toujours recrutées pour éclairer l'expérience du danseur et celle du spectateur, et nous les faisons travailler à hauteur des gestes et des figures que nous étudions.



Au rythme de cinq chapitres, notre étude s'efforce donc de répondre à cette question inaugurale : *Que donne à voir une danse (quand elle me fait voir que voir est une danse) ?*

1 - Incorporation visuelle de l'idée. Le premier chapitre propose un dépassement des approches autotéliques que la philosophie a souvent tendance à formuler sur la danse, quand elle en fait une « métaphore de la pensée » (A. Badiou). Nous préférons appréhender l'*effet* que produit la danse sur la sensibilité, à partir d'une approche figurale de ses gestes. Quand Mallarmé dit de la danse qu'elle est « incorporation visuelle de l'idée ¹¹² », il nous intéresse moins de connaître l'idée que de comprendre les ressorts sensibles de son incorporation visuelle, en particulier lorsqu'on sait que la danse qui exauça le mieux cet effet chez lui fut la *Danse serpentine* de Loïe Fuller (1893) : une danse détachée du corps, un mouvement extraverti du geste puisqu'amplifié par un envol de voiles. On se penche donc sur les ressorts de cette incorporation, et on le fait dans les termes de l'innervation sensori-motrice (R. Visser), de la semblance (S. K. Langer), des affects de vitalité (D. Stern), et des allures sensibles et rythmiques dans la perception du geste (*microgénése* de H. Werner, théorie de la perception de H. Bergson). Deux pièces chorégraphiques de Yasmine Hugonnet, *Le récital des Postures* (2014) et *La Ronde* (2016) donnent les premiers cas de figures de ces *allures figurales* du geste dansé.

2 - Les intrigues du milieu. Le second chapitre nous introduit dans le studio de danse au moment initial de l'échauffement, quand la préparation à la danse appelle une *déclousion du corps*, c'est-à-dire un éveil des sensations, et la réinvention d'« usages de soi ». Cette déclousion ouvre la corporité à

¹¹² Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Crayonné au Théâtre*, [1897], *Oeuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.306

différents *milieux* : d'abord le milieu du corps propre et de sa sensori-motricité, qui est ensuite étendu au milieu environnemental, c'est-à-dire à la spatialité expressive de la danse. La déclosion du corps dansant commence donc avec un travail de l'imaginaire de la sensation – ou « imaginaire radical » – qui puise ses outils à diverses pratiques somatiques (*Idéokineses, Body-Mind Centering, Feldenkrais...*). Il s'agit de débrayer les habitudes et la volition, et de favoriser un vécu *médial* du geste, une « voie moyenne » entre le sentir et l'agir. Au moyen de techniques de visualisation et d'incorporation, la sensation est faite image et débrayée dans une forme sensible. Divers outils heuristiques favorisent la simulation et l'émulation d'*agirs fantômes* dans la corporéité, d'où émergent les figurabilités du geste dansé. C'est en particulier au moyen de consignes paradoxales et d'« énoncés stupéfiants » que l'invention figurale est stimulée (A. Godfroy, D. Hay, L. Touzé). Le travail de la sensation ouvre la déclosion du corps jusqu'au milieu environnemental où il s'étend, dans les spatialités qui émergent du geste dansé (E. Straus) et dans la sensibilité que la danseur prête à un espace devenu *voyant* (L. Touzé).

3 - Les intrigues de l'articulation. Le troisième chapitre appréhende l'*énonciation* du geste dansé, non pour le rapporter à une proposition discursive, mais pour en épeler les articulations sensorielles, pondérales et rythmiques (Y. Hugonnet, J. Clam). La danse n'est pas un « langage du corps », car elle est sans discours, mais elle forme ce que Antonin Artaud appelle une « parole physique », ou « parole d'avant les mots ». Cette parole primaire est articulée à même la corporéité, depuis les arcanes du sentir jusqu'à la projection du geste dansé. Sous les espèces d'une *transvocalisation*, M. Bernard conçoit la proposition gestuelle comme une énonciation projective. Pour en travailler de façon très spécifique le *phrasé*, Loïc Touzé a développé un exercice complet, qui permet d'articuler les demeures du poids dans la projection du geste, et de moduler son expressivité dans la distribution des accents toniques. Au regard d'autres approches historiques du phrasé, comme celles de R. Laban et V.E. Meyerhold, on intègre la valeur expressive du *rythme* comme « événement caché » dans le flux des formativités (P. Valéry, E. Benveniste). L'émergence figurale est en effet intrinsèquement liée au rythme : Aristote déjà concevait l'art chorégraphique comme celui qui « donne figure à des rythmes », selon une congruence mimétique entre les mouvements du corps et ceux de la parole. Cette *physiognomonie* du geste et de la parole, que la danse manifeste aux yeux de A. Artaud et de W. Benjamin, témoigne selon eux des puissances archaïques d'un certain « don mimétique » propre à l'humain.

4 - Les intrigues du désir. Les danses qui secrètent une puissance figurale sont des danses qui *laissent à désirer*. Elles cherchent en effet une autre érotique que celle de la sidération (Y. Rainer). Parce que le désir est à la racine vitale de la perception (J. Clam, M. Merleau-Ponty), les danses qui le suscitent de façon figurale jouent de la dimension d'imperçu qui lui est propre : le mouvement expressif n'est jamais entièrement aperçu (H. Godard), il y a toujours un manque à voir ou un acte

manqué dans le geste. Avec son solo *Faire Néant* (2003), Laurent Pichaud piège le mouvement désirant que son geste émule, en jouant, chez lui comme chez son spectateur, des frontières entre la conscience vigile et l'inconscient physique. Il ouvre dans le corps dansant ce que le philosophe José Gil appelle un « contour d'absence », une brèche de conscience par où les seuils de la perception sont relevés. Le travail de l'inconscient affleure également dans les contours d'absence du corps de Vaslav Nijinski, dont *L'Après-midi d'un faune* (1912) est à nos yeux un emblème historique des *danses qui laissent à désirer* : sous le trompe-l'œil du scandale, une intrigue érotique est dissimulée, qui appelle à l'interprétation de ses figurabilités.

5 - Les Intrigues de la voyance. Le concept nodal de notre approche figurale du geste dansé est celui de *voyance*. Placée sous l'égide rimbaldienne du « dérèglement raisonné de tous les sens¹¹³ », la voyance est aussi une faculté qui se travaille, en surcroît de l'appareil perceptif de la vision. La danseuse se fait voyante de sa danse, en modelant son image du corps selon ses images de sensation. Intrigué par les simulations perceptives de la danseuse, le spectateur se fait voyant des semblances et des figuralités qui émanent de ce *désir-fait-geste*. Par les voies de la résonance pathique, les deux conspirent dans une épiphanie sensible que nous appelons *voyance*. Nous inscrivons ce terme dans les ressorts mêmes de la perception, en tant que celle-ci réserve de l'imperçu et qu'elle projette des simulations. Mais nous n'hésitons pas, en dernière analyse, à approcher une connotation « mantique » de la voyance, telle que certains artistes l'impliquent eux-mêmes dans leurs jeux : l'exercice divinatoire est en effet au cœur des pratiques ludiques élaborées par Lisa Nelson et Loïc Touzé : *Tuning score* pour l'une, *Danses télépathiques* pour l'autre. Ces artistes poussent en effet l'intrigue figurale aux limites de la foi perceptive, et c'est sous une *hypothèse télépathique* que l'on étudiera leurs propositions ludiques, au regard de l'« empiètement réciproque des consciences¹¹⁴ » qui s'y laisse expérimenter. Ces jeux de la voyance ont également en commun une force d'exemplarité politique, dans la dimension *coopérative* qu'ils donnent au « partage du sensible¹¹⁵ » : celui-ci n'y est plus envisagé de part et d'autre d'un objet esthétique *prodigué* par les artistes aux spectateurs, mais au sein d'une expérience artistique *contribuée*, et authentiquement *participante*.

Ainsi – et c'est la perspective que nous ouvrons en conclusion –, la voyance qui est au cœur de l'expérience figurale de la danse est portée à sa dimension écologique, en tant que participation à de nouvelles ontologies, qui donnent droit de cité aux êtres de la sensation et de la relation.

¹¹³ Rimbaud Arthur, « Lettre du Voyant, à Paul Démeny, 15 mai 1871 », in *Correspondance, Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la pléiade, 1954, p.270.

¹¹⁴ Henri Bergson, « Fantômes de vivants et recherche psychique » [1913], *L'énergie spirituelle*, Quadrige, PUF, 2017, p.77.

¹¹⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La Fabrique éditions, 2000, p.15-16.



fig. 3 : Bombyx Mori, Ola Maciejewska, 2015. Photo: Martin Argyroglo.

I. « Incorporation visuelle de l'idée »

« La Danse figure le caprice à l'essor rythmique - voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie - or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée¹».

¹ Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Crayonné au Théâtre*, [1897], *Oeuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.306.

I.0 Introduction. Autotélie et figurabilité

« O mes amis, je ne fais que vous demander ce que c'est que la danse ; et l'un et l'autre paraissez respectivement le savoir ; mais le savoir tout à fait séparément ! L'un me dit qu'elle est ce qu'elle est, et qu'elle se réduit à ce que voient ici nos yeux ; et l'autre tient très ferme qu'elle représente quelque chose, et donc qu'elle n'est point entièrement en elle-même, mais principalement en nous.»

C'est un Socrate d'invention qui parle ici, sous la plume de Paul Valéry, dans un texte de 1921 intitulé *L'Âme et la Danse*². Dans ce dialogue d'imitation platonicienne, Valéry imagine un banquet philosophique au cours duquel Socrate le philosophe, Eryximaque le médecin et Phèdre le poète admirent la danseuse Athikté. Sous le charme, les trois convives s'essayent à penser philosophiquement la danse. Comme le veut le canon du genre, ce dialogue philosophique est placé sous le commandement de la question : « Qu'est-ce que la danse ? » Est-elle la seule manifestation de sa propre puissance ? Que donne à voir « l'acte pur de ses métamorphoses » ?

Pour le médecin Eryximaque, qui incarne une position ontologique, la danse « est ce qu'elle est », c'est-à-dire qu'elle est essentiellement « un dépassement de la nature, par la danseuse ». Socrate abonde dans le sens de son ami, et va même plus loin : l'âme et le corps partagent cette tendance au dépassement, ils tentent de faire des « bonds désespérés hors de [leur] forme (602) ». En vertu de cette tendance au dépassement, la danse donne au corps une existence supérieure, une seconde nature : « Cette seconde nature est ce qu'il y a de plus éloigné de la première, mais il faut qu'elle lui ressemble à s'y méprendre (581). » Phèdre, le poète, est plus exalté : Il « dévore de ses yeux (587) » les pas de la danseuse, il la voit tisser « de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations (586) », il lui semble qu'« elle obéit à des figures invisibles (587) » : « Mille flambeaux, mille péristyles éphémères, des treilles, des colonnes... Les images se fondent, s'évanouissent... (578) » Et plus loin, encore : « Elle trace des roses, des entrelacs, des étoiles de mouvement et de magiques enceintes... [...] Elle cueille une fleur, qui n'est aussitôt qu'un sourire ! ... (589) »

En lui présentant une foule d'analogies, la danse enseigne à Phèdre comment il perçoit et comment il pense : « Mais moi, Socrate, la contemplation de la danseuse me fait concevoir bien des choses, et bien des rapports de choses, qui, sur-le-champ, se font ma propre pensée [...] Je me trouve des clartés que je n'eusse jamais obtenues de la présence toute seule de mon âme. (591) » A la différence du questionnement ontologique d'Eryximaque et de Socrate « qu'est-ce que la danse ? », la question du

² Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, in Numéro spécial de la Revue musicale du 1er décembre 1921: Le Ballet au XIXe siècle, Nouvelle Revue française, repris dans *Œuvres*, Tome 1, Paris : La Pochothèque / Le Livre de poche, 2016, p.563-608. Citation en exergue, p.593. Les citations suivantes seront signalées entre parenthèses dans le texte.

poète est esthétique : « Que me donne à voir la danse ? ». Essentiellement, elle lui donne à voir la figure de l'amour, non sous la forme d'un mime d'aventures ou de personnages, mais en rendant visibles « ses beaux actes » : « ...Elle était jeux et pleurs, et feintes inutiles ! Charmes, chutes, offrandes ; et les surprises, et les oui et les non, et les pas tristement perdus... (592) »

Dans cette dialectique entre le réel et l'imaginaire, le rôle du symbolique est dévolu à Socrate, qui tente une synthèse en faisant de la danse une métaphore de l'âme :

« Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! – Où se mettre ? – Où devenir ? Cet Un veut jouer Tout. Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! Étant chose, il éclate en événements ! (581) »

Cette femme qui était « dévorée de figures innombrables », cette danse qui voulait dépasser sa nature de femme, Socrate les consument ensemble dans l'allégorie de la Flamme, autrement dit « le moment même » : elle fait voir l'instant d'une « possession entière de soi-même » et d'un « point de gloire surnaturel (602) ». Cet instant où corps et âme « éclatent en événements », ce sont maintenant les *tours* qu'Athikté pousse jusqu'au vertige et à la chute. Alors qu'épuisée, gisante, elle reste « suspendue au temps », ces messieurs lui concèdent le dernier mot. La danseuse dit alors, comme dans un dernier souffle, que la danse lui est un asile métaphysique : « J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses... (608) »

Avec ce dialogue, Valéry lance la carrière philosophique de la danse dans une oscillation entre deux tendances ; d'un côté, une tentation ontologique qui voudrait faire de la danse une image de la conscience pure, et de l'autre une approche poétique qui cherche à comprendre les ressorts expressifs et analogiques du geste. En d'autres termes, Valéry ouvre un hiatus entre une approche autotélique (*la danse est une seconde nature, elle montre ce qu'elle est*) et une approche figurale de la danse (*la danse représente quelque chose, mais ces représentations sont principalement en nous*). Cette valse-hésitation est emblématique du rapport ambivalent que la philosophie ne cessera d'entretenir avec la danse tout au long du XX^e siècle : doit-elle se contenter d'y voir – en la regardant de loin – une métaphore de l'esprit, ou bien doit-elle se risquer au pas de deux, et tenter *avec elle* une métamorphose de la pensée ?



Que donne à voir une danse ? C'est la question que pose notre étude, suivant le parti-pris figural qu'indique ici le poète Phèdre : la danse donne à voir davantage que ce qu'elle montre. Du corps dansant s'élèvent des figures qui excèdent la seule présentation du mouvement. La danseuse Stéphanie Aubin eût un jour cette belle formule, citée par Laurence Louppe : « danser, c'est montrer ce que me fait la danse ». Parole de danseuse adressée à ceux qui la regardent. Sous cette perspective, la question « Que donne à voir une danse ? » n'est plus seulement d'ordre esthétique, elle est

maintenant posée en termes *esthétiques*. Autrement dit, la question n'appartient plus seulement au domaine des *représentations* sensibles, elle ressortit aussi à une poétique de l'*expérience* sensible. Du côté de la danseuse comme du côté des spectateurs, la question fondamentale est donc « Que me fait la danse ? » A nos yeux, c'est à partir d'une telle question que commence une approche philosophique de la danse qui s'affronte réellement à son objet³, sans le réduire à une métaphore ; une philosophe qui ne pense pas *sur* la danse, mais *avec* elle⁴.

Dans cette première partie, les questions posées à la pensée de la danse seront donc d'ordre *poétique*, suivant le parti-pris affirmé autrefois par Laurence Louppe avec sa *Poétique de la danse contemporaine*. Inspirée par une proposition de Roman Jakobson qui voyait la poétique littéraire comme une « étude des facteurs constituant la fonction « émotive » de la langue (en opposition avec ses fonctions dénotatives ou référentielles) », Laurence Louppe définit la poétique générale dans laquelle elle inscrit son ouvrage comme « l'étude des ressorts favorisant une réaction émotive à un système de signification ou d'expression⁵. ». De ce point de vue empirique, la poétique est envisagée comme l'acte de *comprendre* les ressorts esthétiques de l'émotion esthétique. Sous l'approche figurale qui est assumée ici, ce parti-pris poétique consistera à découvrir les modes d'apparition du geste dansé et ses résonances affectives chez le spectateur : épiphanies sensibles, voyances, émulations et simulations perceptives auxquelles nous prêtons le nom de *figures*.

³ Objet artistique, en l'occurrence. Il y aurait d'autres prémisses encore dans la perspective d'une approche anthropologique de la danse.

⁴ A cet égard, nous restons étranger à toute approche analytique qui chercherait à établir une *définition* de la danse. Dans son ouvrage « Esthétique de la danse », Julia Baucquel y parvient, avec exhaustivité : « Danse : Ensemble varié et ouvert de propriétés esthétiques réelles et relationnelles, à la fois formelles et contextuelles, du mouvement humain fonctionnant sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphorique. » Cet ensemble de propriétés esthétiques se compose sur 15 critères d'identifications : « (i) être une pratique ou un spectacle (un artefact) composé(e) des mouvements d'un ou de plusieurs corps humains, (ii) mettre en évidence des relations spatiales et temporelles, (iii) être formellement complexe et cohérent(e), (iv) incarner des propriétés rythmiques, (v) être le produit d'un haut degré technique, (vi) être expressif(ve), (vii) avoir un vocabulaire, une grammaire ou un style identifiable, (viii) être le produit d'une intention de faire une œuvre chorégraphique, (ix) avoir des relations (historiques, théoriques, institutionnelles...) avec d'autres productions de la même forme d'art ou avec d'autres pratiques artistiques, (x) fonctionner sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphorique (plutôt que sur le mode « de l'abstraction, de l'évocation ou de l'allusion »), (ix) posséder des propriétés esthétiques non réductibles à des propriétés physiques et susceptibles d'être appréhendées par un récepteur approprié, (x) véhiculer des significations complexes, (xi) être un exercice d'imagination créative (être originale), (xii) être intellectuellement stimulant(e), (xiii) être le produit d'une création individuelle ou collective, (xiv) être une improvisation, une série d'improvisations ou une composition pouvant faire l'objet d'une multiplicité d'instanciations, (xv) être identifiable et ré-interprétable au moyen d'un système notationnel ou d'un enregistrement vidéo (...). » Julia Baucquel, *Esthétique de la danse, Le danseur, le réel et l'expression*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.157. Pour notre part, suivant le conseil de Wittgenstein selon lequel la logique doit prendre soin d'elle-même, nous laissons la méthode analytique prendre soin d'elle-même. Ludwig Wittgenstein, proposition 5.473, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. G.G. Granger, Paris : Gallimard Tel, 1993.

⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997, 2004, p.20.

Aperçu du chapitre I

Ce premier chapitre propose donc un déplacement dans l'approche philosophique de la danse : loin de penser la danse comme la métaphore générale de quelques « notions pures⁶ » (l'action, le temps, la pensée, etc.), on préférera penser les *métamorphoses singulières* auxquelles elle soumet la figure humaine, et l'image du corps.

I.1. De la métaphore à la métamorphose. Si la danse offre à l'esprit du poète ou du philosophe ce que Mallarmé appelle une « incorporation visuelle de l'idée », on s'intéressera moins à reconnaître les *idées* (I.1.1) qu'à comprendre les ressorts dont procède leur incorporation. On propose ce déplacement à partir du canon même de la sublimation philosophique de la danse : la danseuse mallarméenne qui « n'est pas une femme qui danse », qui « n'est pas une femme » et qui « ne danse pas », mais qui donne l'image idéale du « poème dégagé de tout appareil du scribe⁷ ». Plutôt que de réduire cette danseuse idéale à une « métaphore de la pensée » (Alain Badiou), on s'intéresse à la configuration artistique qui a permis d'exaucer, chez le poète symboliste, le vœu d'une telle « incorporation visuelle de l'idée » : il s'agit des danses serpentine de l'américaine Loie Fuller, de leur succès auprès des intellectuels de la Belle époque, et de « l'esthétique restaurée » qu'y voit Mallarmé (I.1.2). Avec cette danse inclassable, « ivresse d'art et simultanément un accomplissement industriel » Loie Fuller dérobe le corps dansant sous le « bain terrible des étoffes⁸ ». En projetant son geste dans l'expansion aérienne de grands voiles, la danseuse extravertit la danse du corps, et c'est dans les figuralités détachées du geste qu'apparaît « l'effet spirituel » recherché. Cet effet, nous le comprenons spéculativement sous les espèces d'une *innervation* sensori-motrice, une « sympathie mobile » qui fait circuler un « rythme essentiel » dans la corporéité du poète, dans le rythme même de son phrasé poétique.

A partir de cette spéculation sur l'expérience de spectateur de Mallarmé, nous avançons l'idée d'un hiatus perceptif entre le corps dansant et le geste dansé : le geste dansé se détache du corps dansant sous les espèces d'*allures figurales*.

I.2. Allures figurales du geste dansé. Au sens des aspects comme au sens du rythme, ces *allures* ont divers modes d'existence, que nous empruntons à des approches théoriques hétérogènes : à la

⁶ Paul Valéry, *Discours sur l'esthétique* [1937], in *Variétés IV, Oeuvres, Tome 2*, La Pochothèque / Le livre de poche, 2016, p.788

⁷ « À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et qu'elle *ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. » Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Oeuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.304

⁸ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse, Les fonds dans le Ballet, d'après une indication récente », *Crayonné au Théâtre* [1897], *Oeuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.307-308.

philosophie de Susanne K. Langer, à la physique épicurienne, à la clinique de Daniel Stern et à la théorie de la perception de Henri Bergson. Les *allures sensibles* (1.2.1) de la danse sont des figuralités abstraites ou allusives auxquelles la philosophe américaine Susanne K. Langer prête le nom de *semblances*, et la qualité d'*êtres de la sensation*. La physique antique, et l'épicurisme en particulier, aurait pu donner le nom de *simulacres* à ces êtres de la sensation qui émanent des corps en mouvement. Quant au psychiatre américain Daniel Stern, il parle d'*affects de vitalité* pour décrire les émotions primordiales suscitées par la perception des formes dynamiques. Ces trois conceptions d'un même phénomène d'*apparition* et de *retentissement* esquissent les contours d'une *poétique de l'affect* qui considère les figuralités de la danse comme des *images de sensation*. Aux allures sensibles de la danse répondent les *allures rythmiques* (1.2.2) de la perception, avec ce qu'elles emportent de divinations concrètes, d'imminences et de rémanences, dans un cristal de mémoire, d'actuel et de virtuel. Pour éclairer ces allures figurales du geste dansé dans leurs dimensions virtuelles, nous faisons appel à Bergson et à ses conceptions singulières de l'image et de la mémoire.

Artistiquement, ce sont deux œuvres chorégraphiques de Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures* (2014) et *La Ronde* (2016), qui donneront les *cas de figures* de ces allures sensibles et rythmiques.

I.1 De la métaphore à la métamorphose

I.1.1 Idées

« La Dialectique, poursuivant passionnément cette proie merveilleuse, la pressa, la traqua, la força dans le bosquet des Notions Pures.¹»

Du fait de sa nudité essentielle (il suffit d'un corps vivant pour qu'elle advienne), la danse jouit d'un certain prestige auprès des philosophes : immédiate et immanente, « déduite de la vie même », comme le dit Valéry, la danse se présente comme l'art au plus près de l'être. Depuis la fin du XIX^e siècle, la carrière philosophique de la danse ressemble (du moins dans la philosophie continentale) à une longue métaphorisation : « poésie générale de l'action » pour Paul Valéry, « vie fondamentale des formes » pour Elie Faure, ou « métaphore de la pensée » pour Alain Badiou, la danse vue par les philosophes est bien souvent élevée au rang d'idéalité pure. Loin d'en étudier les variétés culturelles et historiques, loin d'en considérer les œuvres et les esthétiques, ou de s'intéresser aux savoirs somatiques que *les* danses cultivent, la plupart des philosophes trouvent dans *la* danse un *analogon* phénoménal pour penser les concepts de mouvement, d'espace, d'expression, de désir, de puissance, etc.

Malgré l'engouement dont a fait preuve la philosophie d'après-guerre pour les questions liées au corps, à l'expression et à la perception, à l'anthropologie culturelle et à l'esthétique, la danse n'a guère eu droit de cité dans ces philosophies du sensible. Si on trouve de rares allusions à la danse chez un Merleau-Ponty, un Dufrenne, un Lyotard ou un Deleuze, c'est le plus souvent au titre de métaphore pour les mouvements de la perception, de la pensée ou du désir. A l'exception notable de l'œuvre philosophique de Michel Bernard, le moment post-structuraliste en France ne s'intéresse guère à la danse, encore moins aux œuvres et aux évolutions de l'art chorégraphique. Des philosophes tels que Michel Guérin ou Jean-Luc Nancy, pourtant très attentifs au geste et au

¹ Paul Valéry, « *Discours sur l'esthétique* » [1937], in *Variétés IV, Oeuvres, Tome 2*, La Pochothèque / Le livre de poche, 2016, p.788.

corps, ne se départissent pas tout à fait d'une métaphorisation de la danse lorsqu'ils y voient l'état natif d'une « forme d'avant la forme² », ou d'un « sens avant le sens³ ».

Un exercice de la puissance propre

Valéry pose ainsi les fondations d'une philosophie de la danse : la danse « est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ». Et d'où vient cette force que la danse déduit de la vie même ? De son propre excès, répond Valéry, car « nous avons trop de puissances pour nos besoins » : « L'homme s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires, qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence⁴. » Cet excès d'énergie n'est pas propre à l'homme, on le trouve aussi chez d'autres mammifères, qui l'expulsent en s'ébrouant. Sans finalités pratiques, ces mouvements de libération d'énergie n'ont d'autre visée que leur propre *dissipation*. Mais l'homme a ceci de particulier qu'il ne se contente pas d'expulser son trop-plein de vitalité, il l'exprime et l'observe. « L'homme est cet animal singulier qui se regarde vivre, qui se donne une valeur, et qui place toute cette valeur [...] dans l'importance qu'il attache à des perceptions inutiles et à des actes sans conséquences vitales⁵. » Curieux de s'être « aperçu » de sa propre « puissance surabondante », l'homme élabore un *exercice* de la dépense, et choisit de lui donner des « formes remarquables ». Il sélectionne des gestes et des rythmes, et cette expression d'abord « déduite de la vie même » se dote bientôt d'*artifices*, formules kinésiques qui

² Michel Guérin, « Prendre l'art au bond, ou du commencement esthétique », in *La résonance dans l'art*, sous la direction de Virginie Jacob Alby et Anne Boissière, Paris : Editions Connaissances et Savoirs, 2017, p.58. Voir aussi : Michel Guerin, *Philosophie du geste*, Arles : Actes-Sud, 1995. *Le Geste, entre émergence et apparence*, Presses Universitaires de Provence, 2014.

³ Jean-Luc Nancy in Monnier Mathilde, Nancy Jean-Luc, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005., p.78. Il faut reconnaître à Jean-Luc Nancy le goût de l'approche, et de la collaboration avec les artistes chorégraphiques, notamment Mathilde Monnier. Ensemble, ils ont signé deux livres et un spectacle : Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Dehors la danse*, Lyon : Rroz, 2001. Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, Claire Denis, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris : Galilée, 2005. Mathilde Monnier, *Allitérations*, création 2002 : <http://mathildemonnier.com/fr/creations//alliterations>. Au sujet du dialogue entre danse et philosophie engagé dans *Allitérations*, Christophe Apprill a raison de souligner le fait que « ce texte laisse transparaître quelque chose de la nature de la réception de la danse chez un philosophe, comme un complexe d'infériorité qui serait lié à une méconnaissance de la richesse des possibilités du mouvement, et de la façon dont ce sentiment produirait une sorte d'abstraction. » Apprill Christophe, « Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, Claire Denis, *Allitérations. Conversations sur la danse* », *Lectures* [Online], Reviews, Online since 23 March 2006, connection on 19 May 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/274>.

⁴ Paul Valéry, *Philosophie de la danse* [1936], in *Œuvres, Tome 2*, La pochothèque/Le livre de poche, 2016, p.923.

⁵ *Ibid.*, p.925.

s'apprennent, se transmettent et mutent : ces techniques de corps entrent dans la culture sous le nom de danse⁶.

En faisant de la danse une « nature seconde ⁷ » vouée à l'expression de la première, Valéry ouvre la voie à une conception philosophique de la danse comme *exercice de la puissance propre*. C'est sans doute chez le philosophe italien Giorgio Agamben que l'on trouve la formulation la plus aboutie de cette idée. Avec son texte *Le geste et la danse*⁸, Giorgio Agamben a donné à la danse un beau prestige philosophique : celui d'exprimer une médialité pure, c'est-à-dire un « être intermédiaire » entre puissance et acte, entre moyen et fin. Agamben propose de penser le sens du geste à partir d'un dépassement de la dialectique qui oppose traditionnellement la gestualité à finalité (le geste d'action pratique, ou de communication) et la gestualité sans finalité (le mouvement présentiel de la danse). Cette dialectique consonne avec le partage aristotélien entre la *poïesis*, le faire qui a une fin autre qu'en lui-même, ou « moyen en vue d'une fin », et la *praxis*, l'agir qui est à lui-même sa propre fin, ou « fin sans moyens ». Or, pour Agamben, le geste relève d'une autre catégorie : le mot geste dérive en effet du verbe latin *gerere*, dont le radical *ges* nourrit le champ sémantique de la genèse, de la germination, de l'engendrement. Cette racine étymologique donne au geste la qualité d'un processus vital, « moyen pur » affranchi de toute finalité. Le geste est certes une action, mais celle-ci est sans produit : le geste est un « faire supérieur », qui a en lui-même sa propre fin ; il ne produit rien d'autre qu'une « médialité pure », autrement dit une esthétique⁹. Ni un faire, ni un agir, le geste se montre seulement comme l'expression du processus même de la communication, ou « communication d'une communicabilité ». A ce titre, le geste dansé est bien davantage qu'un « moyen sans fin », c'est un « moyen pur », au sens où la danse « consiste tout entière à supporter et à exhiber le

⁶ Ce sont les mêmes techniques de corps qui sont à l'origine des artefacts de la musique : par exemple, la frappe des pieds sur le sol et des mains sur le corps donne lieu aux usages prothétiques des instruments de percussion. À ce sujet, voir les thèses d'André Schaeffner dans *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1968 (OIM), et les éclairants commentaires de Anne Boissière, dans la première partie « L'émergence du rythme : le pied, la main », de son ouvrage *Chanter, Narrer, Danser, Contribution à une philosophie du sentir*, éd. Delatour France, 2016, pp.13-39.

⁷ « Cette seconde nature est ce qu'il y a de plus éloigné de la première, mais il faut qu'elle lui ressemble à s'y méprendre. » Paul Valéry, *L'Ame et la Danse, in Œuvres, Tome 1, op.cit.*, p.581.

⁸ Giorgio Agamben, *Le Geste et la danse*, Revue d'esthétique n° 22 / 1992 (*& la danse*), Paris, Jean-Michel Place, p. 9-12. Agamben reprend ici les analyses de « Notes sur le geste », publié dans le n° 1 de la revue *Trafic* (Paris, 1991), et les prolongera dans *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot & Rivages poche, 1995, 2002, p. 69.

⁹ Pour Agamben, le geste est « l'envers de la marchandise », *praxis* irréductible à toute réification. C'est pourquoi il doit être arraché aux régimes du travail et de l'économie, il est un événement, l'expérience d'une communicabilité sans objet : à cet égard, le geste ne relève que de l'esthétique ou de la politique. Giorgio Agamben, « Gloses marginales aux Commentaires sur la Société du spectacle », *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Paris, Payot, 2002, p. 90.

caractère médial des mouvements corporels¹⁰», c'est-à-dire qu'elle en *montre* les moyens¹¹. De cette exposition du moyen pur, Agamben déduit une définition du geste dansé comme *être intermédiaire entre la puissance et l'acte*. Comme le geste ne vise qu'à se ressaisir de sa propre puissance, la danse serait ainsi la manifestation d'un « tremblement réciproque » entre *la puissance dans l'acte* et *l'acte dans la puissance*¹².

En considérant la danse comme le moyen pur d'une puissance propre, la philosophie consolide le privilège foncier qu'elle prête à la danse, celui d'être un art immanent et sans médiation. La danse est en effet le seul art qui réalise l'identité de la matière, de la forme et du signe au sein même du sujet créateur – le corps de l'artiste, et dans un même instant – l'événement du geste. Entre l'intention et l'acte, le danseur n'interpose aucune technique de substitution. « Le propre de cet art est de produire son sens en retrait de tout médium et par là d'effacer le plus possible l'effet de signification que produit un médium¹³ », écrit Jean-Luc Nancy. Aux yeux du philosophe, la danse tire de cette « im-médiateté » un caractère de pureté ontologique : elle n'est que pure manifestation de la présence au monde. Cette immédiateté lui offre un second privilège, celui d'être exemptée de signification. Comme le proclame Merce Cunningham,

« Lorsqu'un danseur danse, donc, tout est là, et le sens aussi, si c'est ce que vous cherchez. Prenez l'appartement où je vis : le matin, je regarde autour de moi et je me demande ce que ça signifie. Eh bien, cela signifie : c'est ici que je vis. Quand je danse, cela signifie : voilà ce que je fais. Une chose est ce qu'elle est¹⁴. ».

Depuis que la danse moderne s'est émancipée de tout argument extrinsèque, la philosophie admet généralement que le geste dansé ne forme aucun signe, ou seulement un signe intransitif. Le geste dansé n'est pas la figure de renvoi d'un sens qui lui serait extrinsèque. A l'inverse des gestes de communication insérés dans un répertoire codifié, tels que la langue des signes ou la danse *Baratanatyam*, qui sont des propositions à deux termes (le geste renvoie à une signification), dans la danse que défend Merce Cunningham, le geste est une proposition à un

¹⁰ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, *op.cit.*, p. 69.

¹¹ Dans la danse, le geste rend visible le moyen comme tel, sans autre fin que de communiquer son propre *éthos*. « Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent et la dimension éthique lui est ouverte. » Agamben, « Notes sur le geste », *op.cit.*, p.69.

¹² « Entre la possibilité et la réalité effective [...] la danse inscrit un être intermédiaire en qui puissance et acte, moyen et fin s'équilibrent et s'exhibent tour à tour. Cet équilibre, qui les révèle l'un à l'autre, n'est pas une négation [...] mais le tremblement réciproque de la puissance dans l'acte et de l'acte dans la puissance. » Giorgio Agamben, « Le geste et la danse », *op.cit.*, p.194. Voir aussi *infra*, chapitre IV.2 *L'aperçu > suspension, puissances*.

¹³ Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, Claire Denis, *Allitérations*, Paris : Galilée, 2005, p.29.

¹⁴ Merce Cunningham, « L'art impermanent » (1955), in David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume, 2002, p.86.

seul terme : il ne renvoie qu'à lui-même. Il est son propre monde (à l'instar de l'appartement), un acte-monde plutôt qu'un acte de relation au monde. Ainsi Jean-Luc Nancy peut-il affirmer que le geste « n'a pas de sens, mais il est sens¹⁵ ».

Cette « im-médiateté » s'entend aussi au sens de l'impermanence. Comme l'action authentique dans le bouddhisme tibétain, la danse est « écrite sur de l'eau¹⁶ ». Elle n'est que l'événement d'un surgissement, vive étincelle entre apparition et disparition. « La danse, précisément parce qu'elle est un art absolument éphémère, puisqu'elle disparaît aussi vite qu'elle apparaît, détient la plus forte charge d'éternité¹⁷ » écrit Alain Badiou. Merce Cunningham insiste encore sur le fait que « La danse s'ancre dans l'instant qui se présente, et sa vitalité, sa puissance et sa séduction proviennent justement du caractère unique de l'instant. Elle est aussi juste et impermanente que la respiration¹⁸ ».

Puisqu'elle est déduite de la vie même, la danse prend une dimension native au regard de toute forme d'expression, et se voit aisément attribuer le titre de matrice des arts. Sans artefact, la danse exprime en elle-même la « vie fondamentale des formes¹⁹ », et insuffle son mouvement vital aux autres arts. « Toute la joie d'une peinture ou d'un poème est ensemble reliquat et réquisit d'une danse initiale ou finale ; l'art vient de la danse et la veut²⁰ », écrit Michel Guérin. Quant à Paul Valéry, il fait de la danse une « poésie générale de l'action » valable pour tous les autres arts, lesquels dès lors « peuvent être considérées comme des cas particuliers de cette idée générale²¹ ». Expression native, acte pur ne produisant pas d'objet et ne laissant pas de traces, l'œuvre de la danse est dans son acte. Ce qu'elle transforme, c'est la vie elle-même, et non des objets qu'elle dépose dans le monde.

¹⁵ Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993, p.19.

¹⁶ Dans le bouddhisme, l'action authentique désigne l'action qui échappe à toute prédétermination. On doit cette comparaison à John Cage, qui la propose dans le film « Cage-Cunningham » d'Eliot Caplan. prod. Cunningham Dance Fondation, 1991.

¹⁷ Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Dir. Ciro Bruni, Paris : Germs, 1993, p.20.

¹⁸ David Vaughan, *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, tard. D. Luccioni, Paris, Plume, 1997, p.87

¹⁹ Elie Faure, *Histoire de l'art, L'Esprit des formes*, [1976], tome I, Paris, Gallimard, 1991, chap. 1.

²⁰ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p.77

²¹ « Toute action qui ne tend pas à l'utile, et qui, d'autre part, est susceptible d'éducation, de perfectionnement de développement, se rattache à ce type simplifié de la danse, et, par conséquent, *tous les arts peuvent être considérés comme des cas particuliers de cette idée générale*, puisque tous les arts, par définition, comportent une partie d'action, l'action qui produit l'œuvre, ou bien qui la manifeste. Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction : il est alors *en acte*. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale. » Valéry, *Philosophie de la danse*, *op. cit.*, p.932-933.

Mais cette médaille d'immanence a son revers : un tenace préjugé d'inconsistance et de fragilité. Parce qu'elle ne délivre pas d'objet pérenne, parce qu'elle ne dépose rien de substantiel dans l'héritage historique, la danse ne contribue pas à la mémoire culturelle, que stabilisent au contraire les *œuvres* que chaque génération laisse aux suivantes. Ainsi, tout en accordant à la danse un privilège d'essence, la philosophie lui fait payer en retour une exclusion du système des beaux-arts. Faire de la danse l'emblème d'une pure performance de l'acte, c'est aussi un moyen de l'éloigner de la sphère des arts, et la plupart des philosophes qui louent la danse n'en citent jamais les œuvres chorégraphiques, comme si, dans la cité, celles-ci relevaient moins d'un art natif que d'un art mineur. C'est ainsi qu'aux deux extrémités du jugement idéaliste, art natif d'un côté, art « désœuvré » de l'autre, la danse est piégée dans un état de minorité et d'inconsistance²².

La danse comme métaphore de la pensée, Alain Badiou

Avec un texte publié en 1998 dans son *Petit manuel d'inesthétique* et intitulé « La danse comme métaphore de la pensée ²³ », Alain Badiou récapitule cette idéalisation philosophique de la danse. Si ce texte a son importance ici, c'est non seulement pour l'écho qu'il a eu en son temps dans le champ chorégraphique ²⁴, mais surtout parce qu'il illustre la manière dont une certaine philosophie se refuse à penser la danse à hauteur de son expérience, de ses œuvres et de son savoir propre. Cette attitude serait philosophiquement recevable si elle n'entraînait pas en contradiction avec le projet philosophique dans lequel elle s'inscrit. Dans l'introduction à son *Petit manuel d'inesthétique*, Alain Badiou formule en effet une critique du « principe éducatif » par lequel la philosophie s'accorde le droit de penser l'art à sa place, lui imposant une relation ambivalente, entre volonté de contrôle et dévotion. La nouveauté de *l'inesthétique* consisterait donc à défaire la prétention de la philosophie à penser *sur* l'art, pour lui permettre de penser enfin *avec* l'art, c'est-à-dire à *hauteur* des œuvres et des vérités qu'elles avancent. Le philosophe

²² « Du fait même de sa minorité et de l'inconsistance de ses produits, la danse deviendra une sorte d'art originaire, un art d'avant l'éparpillement empirique des arts, un « art » où s'exhiberaient inentamées l'unité et la condition de possibilité de tous les arts constitués. » Frédéric Pouillaude, « Un temps sans dehors : Valéry et la danse », in *Poétique* 2005/3 (n° 143), p. 359-376. DOI 10.3917/poeti.143.0359

²³ Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », in *Petit manuel d'inesthétique*, L'ordre philosophique, Seuil, Paris, 1998. p.91-111. Les citations suivantes seront indiquées entre crochets dans le texte.

²⁴ Ce texte a en effet connu auparavant un fort retentissement dans le milieu chorégraphique français, pour avoir introduit les actes d'un important colloque « Danse et pensée », qui eût lieu au Collège international de philosophie, à Paris, en 1993. *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, édité sous la direction de Ciro Bruni, Germs, 1993.

précise que l'unité pertinente d'une nouvelle vérité artistique n'est ni l'œuvre ni l'auteur, mais la « configuration artistique » par laquelle cette vérité nouvelle advient, sous la rupture d'un *événement*, « supplément à la situation [87] », ou interruption des répétitions. Badiou cite en exemple la tragédie grecque, dont « l'événement initiateur a pour nom « Eschyle », mais ce nom, comme tout nom événementiel, est plutôt l'index d'un vide central dans la situation antérieure de la poésie chantée. On sait qu'avec Euripide la configuration est saturée [26]. » De la même façon, on dira que « de Cervantès à Joyce, le roman est un nom de configuration pour la prose [27]. » Au sein d'une configuration, chaque œuvre singulière est « une enquête inventive » grâce à laquelle « une configuration se pense elle-même dans les œuvres qui la composent [28]. » *L'Inesthétique* de Badiou réclame donc une « coresponsabilité » de l'art et de la philosophie au regard des vérités : l'art les produit, et la philosophie, « a pour devoir, et tâche très difficile, de les montrer [29]. » Au terme de l'introduction à son *Petit manuel d'Inesthétique*, Badiou propose alors au lecteur quelques « *identifications* philosophiques des arts : poème, théâtre, cinéma et danse en seront les prétextes [29]. »

Or, pour ce qui concerne l'*identification philosophique* dont la danse sera le *prétexte*, la formulation trahit déjà une contradiction avec la déclaration d'intention. En effet, dans le chapitre qu'il lui consacre, « La danse comme métaphore de la pensée », Alain Badiou définit un certain nombre de *vérités-danse*, mais celles-ci ne ressortissent à aucune « configuration artistique » : le philosophe ne fait mention d'aucune œuvre, ne cite aucun nom d'artiste. Les figures de « la danseuse » et de « la danse » émaillent le texte mais restent génériques et abstraites. La danse dont parle Badiou est exclusivement faite de citations de Stéphane Mallarmé, dont le philosophe n'indique ni les sources ni les situations. Le dialogue attendu entre la philosophie et la danse, à *hauteur des œuvres*, se réduit dès lors à un dialogue entre philosophie et philosophie, à hauteur d'une métaphore de la pensée : « La danse serait la métaphore de ce que toute pensée véritable est suspendue à un événement. Car un événement est précisément ce qui reste indécidé entre l'avoir-lieu et le non-lieu, un surgir qui est indiscernable de son disparaître [97]. »

Cette métaphore générale est déclinée sous trois « principes communs » à la danse et à la pensée. La *légèreté* (« La danse, c'est avant tout l'image d'une pensée soustraite à tout esprit de pesanteur » [91]), l'*intensification* (en tant qu'activités immanentes, danse et pensée sont à elles-mêmes leur propre mouvement d'intensification [93]) et la *retenue* (« La danse métaphorise la pensée légère et subtile, précisément parce qu'elle montre la retenue immanente au mouvement, et s'oppose ainsi à la vulgarité spontanée du corps (*sic*) [96]. ») Fort de ces trois principes, Badiou procède ensuite à l'*identification philosophique* des vérités de la danse, précisant qu'il ne s'agit pas, dans cette identification, « de la danse pensée à partir d'elle-même, de sa technique et de son histoire, mais de la danse telle que la philosophie lui donne abri et accueil [99]. » L'aveu a le

mérite d'être clair. Au contraire des intentions déclarées de son *inesthétique*, Badiou assume ici une annexion pure et simple de la danse par la philosophie. Ces identifications philosophiques des vérités de la danse sont au nombre de six : *l'obligation de l'espace, l'anonymat du corps, l'omniprésence effacée des sexes, la soustraction à soi-même, la nudité, le regard absolu*²⁵. Ces six principes axiomatiques de la danse, Badiou les oppose point par point au théâtre, afin de démontrer que « le théâtre est le contraire positif de la danse [107]²⁶. » La comparaison est déséquilibrée, puisque le théâtre y est envisagé comme un art (avec ses configurations littéraires et performatives), tandis que la danse y est négativement définie comme *la matrice abstraite de tous les arts*. Badiou affirme en effet que la danse est « ce qui montre que le corps est capable d'art », tout en lui refusant aussitôt d'être un « art du corps » : « La danse fait signe vers cette capacité artistique du corps, sans pour autant définir un art singulier [109]. » La danse n'est donc pas un art, mais « un signe de la possibilité de l'art, telle qu'inscrite au corps [109]. » C'est sans doute la raison pour laquelle le philosophe ne daigne pas la reconnaître en ses œuvres.

L'identification philosophique de la danse que propose ainsi Badiou est donc loin de montrer les vérités de la danse sous la configuration artistique dont elles émergent. Or, cette configuration fut bien réelle, et les textes de Mallarmé que cite Badiou en témoignent. Ces textes forment

²⁵ 1 - *L'obligation de l'espace*. Au contraire du théâtre, qui n'a pas besoin de site spécifique car il s'instancie aussi bien dans la lecture du texte, la danse est « le seul des arts qui soit contraint à l'espace » : « La danse est le site tel quel, sans ornement figuratif. Elle exige l'espace, l'espacement, rien d'autre. » 2 - *L'anonymat du corps*. N'imitant rien, ne figurant rien, le corps dansant n'est « jamais qu'emblème, pas quelqu'un », comme l'écrit Mallarmé. « Le corps dansant, nul rôle ne l'enrôle, il est emblème du pur surgissement. » 3 - *L'omniprésence effacée des sexes*. La formule oxymorique trahit un nouage étrange autour du sexe : il y a du sexe partout, pourvu qu'on ne le voie pas. La danse est pour Badiou un pas de deux, celui de deux « positions sexuelles », masculine et féminine. Dans le schème chorégraphique de cette rencontre (manifestement hétéronormée), la relation se joue en deux temps (conjonction et disjonction), et en trois mouvements (approche, enlacement et séparation). 4 - *La soustraction à soi-même*. « La danse est comme un poème ininscrit, ou détracé. Et la danse est aussi comme une danse sans danse, une danse dédaniée. Ce qui se prononce ici est la dimension soustractive de la pensée. Toute pensée véritable est soustraite au savoir où elle se constitue. » Ainsi, « la « vraie » danseuse ne doit jamais apparaître comme celle qui sait la danse qu'elle danse ». 5 - *La nudité*. La nudité (toute conceptuelle) du corps dansant métaphorise la nudité d'une « pensée sans rapport, pensée qui ne rapporte rien, ni ne met rien en rapport ». 6 - *Le regard absolu*. Ayant déjà effacé le corps, la personne, le sexe, la danse doit encore parfaire son *absolution* en se soustrayant aux projections désirantes de son spectateur. Le spectateur « véritable » de danse doit donc, à son tour, se soustraire à lui-même, renoncer à « toute enquête désirante » sur « le corps « vulgaire » (sic), pour parvenir au « corps-pensée innocent et primordial ». Pages 100 à 107.

²⁶ 1 - Le Théâtre n'a pas d'obligation à l'espace, puisque le texte pourvoit déjà à la *mimésis*. Quand il est investi sur une scène, son site est impur, jamais vierge : la scène théâtrale est un lieu fictif. 2 - Le corps n'y est pas anonyme, il incarne un personnage. 3 - A l'inverse de l'omniprésence effacée des sexes dans la danse, le Théâtre engage les corps dans un « jeu de rôle hyperbolique de la sexualité ». 4 - Le jeu théâtral n'est pas soustraction de soi, mais « excès sur soi ». 5 - Pas de nudité au théâtre, « mais costume obligé, la nudité étant elle-même un costume, et des plus voyants » (On voit mal pourquoi la danse ne pourrait pas, elle aussi, se vêtir de costumes sociaux, fictionnels...). 6 - « Quant au spectateur de théâtre, on ne requiert nullement de lui l'impersonnel regard absolu et fulgurant, car ce qui convient est l'excitation d'une intelligence emmêlée dans la durée d'un désir. » (Entendez : le regard du spectateur de danse se passe d'intelligence). Pages 107-108.

précisément ce que le philosophe appelle une « enquête inventive », grâce à laquelle une configuration artistique « se pense elle-même dans les œuvres qui la composent [28]. » Pourquoi, dès lors, le philosophe ne renseigne-t-il pas les *situations* de ces textes ? Il s'agit de « Ballets » [1886] et « Autre étude de danse : les fonds dans le Ballet. D'après une indication récente » [1893], textes qui furent réunis en 1897 sous l'ensemble *Crayonné au Théâtre*²⁷. Dans ces textes, Mallarmé pense la danse à l'épreuve de son expérience de spectateur. Au-devant des spectacles auxquels il assiste sur les scènes parisiennes, le poète symboliste rêve d'un théâtre libéré de l'intrigue narrative. Et c'est principalement la danse et le mime qui lui offrent les visions de ce théâtre « autre, emblématique ». Le texte « Ballets » témoigne de sa fascination pour la danse de *La Cornalba*, qu'il voit en 1886 à l'Eden dans *Viviane* et dans *Les deux pigeons*²⁸. « Autre étude de danse. Les fonds dans le Ballet. D'après une indication récente » exprime son éblouissement devant une danse de voiles et de lumières qui envoûte le Tout-Paris : la *Danse Serpentine* que l'américaine Loïe Fuller présente aux Folies Bergère à partir de 1892. Cette rencontre esthétique est si importante que Mallarmé reviendra encore sur la danse de Loïe Fuller dans un autre texte de l'ensemble « Crayonné au Théâtre », *Mimique*. Contrairement à Alain Badiou, nous estimons important d'enquêter sur la « scène de pensée » de cet événement²⁹. Cette scène est celle d'une rencontre entre deux gestes de pensée, l'un chorégraphique, l'autre poétique, qui vont contribuer au changement de régime que connaît l'art de cette époque, lorsque celui-ci passe d'un régime de représentation à un régime esthétique. Cette scène n'est donc pas celle d'une métaphore, mais plutôt celle d'une métamorphose.

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au Théâtre*, in *Divagations*, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897, réédité in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 292-351.

²⁸ Ce texte lui est commandé par *La Revue Indépendante*, qui le publie sous le titre de « Notes sur le Théâtre », dans son numéro du 1^{er} décembre 1886.

²⁹ Nous prenons le concept de « scène de pensée » à Jacques Rancière, qui accomplit, avec son ouvrage *Aisthésis*, un véritable travail d'« enquête inventive » au sujet de la configuration Loïe Fuller / Stéphane Mallarmé. Rancière y voit en effet l'une des scènes majeures du « régime esthétique de l'art » qui a pris, au XX^e siècle, le nom de modernité. « La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf, et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin. » Jacques Rancière, *Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011, p.12.

I.1.2 Innervations

« Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent³⁰. »

La danse serpentine, Loïe Fuller

En 1891, dans une banlieue de New-York, une jeune comédienne du nom de Loïe Fuller interprète le rôle d'une femme hypnotisée, dans un vaudeville intitulé *Quack Medical Doctor*. Pour donner un effet fantasmagorique à ce rôle, la jeune femme tire parti d'une robe de soie trop longue :

« J'apparus en essayant de me faire assez légère pour donner l'impression d'un esprit voltigeant obéissant aux ordres du docteur. [...] Mais 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 ailé. Un cri soudain jaillit : "un papillon ! Un papillon !" Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout à l'autre de la scène, et il y eut un second cri : "une orchidée !" . A ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent³¹. »

Forte de cette trouvaille, Loïe Fuller en tire un numéro de danse avec lequel elle triomphe à New-York. Le succès de cette *Serpentine Dance* est si fulgurant que des imitatrices cherchent aussitôt à en tirer profit. Écœurée par les plagiat dont elle est victime³², Loïe Fuller part pour l'Europe et s'installe à Paris (où l'une de ses imitatrices l'a déjà précédée). Programmée aux Folies-Bergères à la fin de l'année 1892, sa *Danse Serpentine* fait de nouveau un triomphe, en particulier auprès d'un public d'artistes et d'intellectuels. Durant deux décennies, ce succès ne

³⁰ Stéphane Mallarmé, « Mimique », in *Crayonné au Théâtre [1897]*, *Œuvres Complètes*, op.cit, p.311

³¹ Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie ; préface d'Anatole France*, Paris, F. Juven, 1908, p.26. Édition électronique : http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/fuller_quinze-ans-de-ma-vie_1908.

³² En 1894, Loïe Fuller tentera de faire valoir ses droits d'auteure sur sa création en déposant un brevet d'invention au bureau des copyrights de Washington. A ce sujet, voir Giovanni Lista, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle époque*. Paris : Stock, 1994, p.94-97. Elle sera déboutée par un tribunal de New York au motif que sa danse, certes « agréable », ne dépeint aucun personnage ni ne décrit aucune émotion ; à ce titre, elle ne constitue pas une « idée dramatique » qui puisse être protégée par le *copyright*. Jacques Rancière a commenté cette décision de justice comme l'emblème d'une résistance de l'ancien régime représentatif des arts au-devant d'une création qui inaugure le nouveau régime esthétique de l'art : « une écriture des formes déterminant l'espace même de sa manifestation ». Jacques Rancière, « La danse de lumière », *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011, p.128-129.

faiblira pas, et les danses de Loïe Fuller incarneront l'esprit de la *Belle Époque*³³. En faisant tournoyer les manches immenses de son costume, lesquelles sont baleinées de longues armatures qui prolongent les mouvements de ses bras, Loïe Fuller enroule l'étoffe en grandes spirales autour d'elle, provoquant des tumultes qui s'élèvent jusqu'à 3,5 mètres au-dessus d'elle, et qui retombent en volutes gonflées par l'air. Les voiles élancés donnent à voir la courbe amplifiée de ses gestes, dont on ne perçoit plus l'effort moteur, mais seulement la mélodie cinétique. L'écrivain Paul Adam pressent qu'un « art neuf évidemment va naître³⁴ » de cette *Danse Serpentine*.

Féru de science et de technique, Loïe Fuller est la première artiste de théâtre à introduire sur scène les deux grands prodiges de la modernité : l'électricité et la vitesse. Artiste ingénieuse, elle conçoit des effets de lumière inédits, au moyen de systèmes électriques complexes, dont elle dépose les brevets d'invention³⁵. Sur une scène plongée dans le noir pour la première fois dans l'histoire du théâtre³⁶, Loïe Fuller fait disparaître le corps dansant et apparaître un prodige dansé : sous les projections lumineuses, ses voiles blancs animent des kaléidoscopies de couleurs et de formes (y sont projetées des formes stellaires ou végétales, des motifs d'ailes de papillon...). Au moyen d'une partition d'efforts millimétrés, elle veut que « chaque mouvement du corps provoque un résultat de plis d'étoffe et de chatoiement des draperies, mathématiquement et systématiquement prévu³⁷. » Cette danse réussit un exploit de « beauté supérieure », selon Mallarmé : c'est un « numéro de café-concert » qui s'adresse aussi bien « à l'intelligence du poète [qu'] à la stupeur de la foule. » Sorte de *Naturphilosophie* en praxinoscope, les mirages cinétiques de la danse serpentine exaucent en effet tous les vœux de modernité de son temps. « Ivresse d'art et, simultanément un accomplissement industriel³⁸ », l'art total de Fuller est en affinité profonde

³³ Au point d'en devenir un logotype : l'imagerie de la danse serpentine sera commercialement déclinée sous toutes formes de supports, de l'affiche aux vases et aux objets mobiliers, en passant par des proues de voitures.

³⁴ Paul Adam, *Critique des mœurs*, in *Entretiens politiques et littéraires*, n°34, février 1893, p.135.

³⁵ Ce sont des batteries de projecteurs dont les lumières sont découpées en formes géométriques par des filtres rotatifs, colorées par des plaques de verre enserrant des composés chimiques, diffractés par des miroirs, de sorte que ces projections colorées saturent ses voiles blancs.

³⁶ « Pour les gens initiés à l'art du théâtre, la nouveauté qu'apportait la danseuse américaine était incontestable. En abolissant le décor et en plongeant la scène dans le noir, elle transformait l'espace scénique par l'invention du corps lumineux. Elle redéfinissait ainsi, en termes de fascination, la relation entre la scène et la salle » Giovanni Lista, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle époque*. Paris : Stock, 1994, p.130.

³⁷ Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, *op.cit.*, p. 28.

³⁸ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. D'après une indication récente », in *Crayonné au Théâtre, Œuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.308.

avec l'*Art nouveau* comme avec le cinéma, dont l'invention est contemporaine de ses succès parisiens (1895)³⁹.

Cet « ouragan d'étoffes⁴⁰ » et de lumières absorbe jusqu'au corps dansant : « le corps charmait d'être introuvable⁴¹ », écrit Georges Rodenbach. Alors que la danse de cabaret a pour but à peine voilé de livrer le corps féminin aux regards concupiscents, celui de Loïe Fuller est soutiré aux regards. Le coup d'œil en est d'autant plus érotisé. De ce fait, Loïe Fuller impose au regard un véritable dépaysement libidinal : la danse n'est plus à chercher à même le corps mais au-delà, dans l'extension de ses voiles, grâce auxquels « la danseuse jette dans l'espace des vibrations et des vagues de musique visuelle⁴² ». C'est là qu'est le phénomène radicalement nouveau de cette danse : *le mouvement y est extraverti du geste*. Ce déplacement du lieu même de la danse est si radical que pour certains critiques, il n'est plus du tout question de danse : « La Danse Serpentine ne présente ni pas, ni gestes, ni poses, écrit John E.C. Fritch, aucun des critères usuels selon lesquels la danse peut être jugée. La fonction des membres est simplement de mettre en mouvement l'immense draperie⁴³. »

Si le corps n'est plus la matière visible du mouvement mais que celui-ci est extraverti dans un mirage visuel, alors c'est en effet l'idée même de danse qui est débordée. Dans ce cas, deux options s'offrent à la pensée. Ou bien refuser le nom de danse à cette extension du mouvement hors le mobile, ou bien élargir la conceptualité même du terme de danse, pour l'ouvrir aux phénomènes de son apparition, à sa climatique, à son milieu. C'est la voie que suivront les artistes, les critiques et les poètes éblouis par l'art de Loie Fuller. Les poètes symbolistes, en particulier, y reconnaîtront leurs propres utopies : « La danse est toute suggestion, écrit Georges Rodenbach.

³⁹ Rétrospectivement, Marcel Lherbier verra dans les danses de Fuller la « préfiguration » du cinéma, comme « technique faite d'éclairages suggestifs et de mobilité incessante³⁹ ». Jaque Catelain, *Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier*, Paris, Éditions Jacques Vautrain, 1950, p. 14-15. À partir des années 1910, Loïe Fuller jouit d'une grande considération dans le milieu du cinéma naissant. Louis Delluc n'hésite pas à situer l'origine de la photogénie dans « le miracle d'une girl de music-hall » « stylisée par la fulgurance électrique » en une « algèbre lumineuse ». Louis Delluc, *Photogénie* [1920], in *Le Cinéma et les Cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985 [*Écrits cinématographiques*, t. I, éd. Pierre Lherminier], p. 61. Fuller coréaliserait avec Gabrielle Sorère en 1921 un film audacieux, *Le Lys de La vie*, dans lequel elle expérimente une grammaire d'effets visuels (caches, virages chromatiques, ombres chinoises, ralenti et négatif). Germaine Dulac y verra une « forme de cinéma supérieur » fondé sur l'« harmonie visuelle » et l'« accord optique ». Germaine Dulac, « Trois rencontres avec Loïe Fuller », *Bulletin de l'Union des Artistes*, n° 30, février 1928. Repris dans *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris Expérimental, 1994, p. 109-110.

⁴⁰ Edmond et Jules De Goncourt, *Journal des Goncourt*, 30 août 1894, *op.cit.*

⁴¹ Rodenbach, Georges, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1, cité dans Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 442.

⁴² Loïe Fuller, *Ma Vie et la danse* [1913], Paris : Éditions l'Œil d'or, 2002, p.171.

⁴³ John Ernest Crawford Fritch, *Modern Dancing and Dancers*, Philadelphie: J.B Lippincott, 1912, p.86.

C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire⁴⁴. »

Formes sensibles de l'Idée

Les premiers spectateurs américains de la danse serpentine s'étaient écriés « un papillon ! Une orchidée ! ». A Paris, où le symbolisme domine l'art et la littérature, journalistes et poètes rivalisent d'effets de style pour livrer les visions que la danseuse leur inspire, dans une langue qu'ils voudraient aussi ductile qu'une ligne serpentine. Camille Mauclair y voit « giroitement, ellipse, fleur, calice exceptionnel, papillon, oiseau colossal, esquisse multiple et rapide de toutes les formes des flores et des faunes aussitôt fondues qu'apparues⁴⁵ ». Pour Jean Cocteau, c'est une « innombrable orchidée de lumière et d'étoffe [...] tordue en l'air sous le signe de la torche et de la chevelure⁴⁶. » Rodenbach voit un « vitrail en fusion qui bouge », une « Tour qui brûle, hissant des drapeaux d'incendie / Cep de vigne aux clairs tissus en espalier⁴⁷ ». Julius Meier Graefe avoue une illumination devant ces « larges cercles de feu, [qui] se rassemblent en montagnes luisantes, ondulent, rien que des points ; pas un atome de mouvement humain, de corporel ; des ornements ; d'une hardiesse, d'une pureté, d'une mystique... On retient vraiment son souffle. La Danse Mystique⁴⁸ ! » Chez Paul Adam, les visions deviennent cosmogoniques : « elle a mis devant les yeux des mille spectateurs la forme originelle de la planète, ce qu'elle fut d'abord avant que de brûler, se refroidir, se couvrir de pluies, de mer, de terre, de plantes, d'animaux, d'hommes. Le plus nul des soireux se sent un peu frémir, devant cette apparition de la genèse des mondes⁴⁹. » Enfin, chez Mallarmé, la danseuse « illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire⁵⁰ »

« Miracle d'incessantes métamorphoses⁵¹ », la danse serpentine suscite chez les poètes des excès de vision. Il faut dire que cette prodigalité figurale est d'époque : les artistes veulent se

⁴⁴ Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.

⁴⁵ Camille Mauclair, « Sada Yacco et Loïe Fuller », revue *Blanche* 23, 1900, p.277.

⁴⁶ Jean Cocteau, *Portraits souvenirs IX* [1935], Paris : Grasset, Les Cahiers rouges, 2003.

⁴⁷ Georges Rodenbach, *La Jeunesse blanche*, « La Loïe Fuller », Paris : Fasquelle, 1913, p.203-204.

⁴⁸ Julius Meier-Graefe est un historien d'art allemand proche des impressionnistes : « Loïe Fuller », in *Die Insel III:1*, 1900, p.105. Cité par Edwige Phitoussi, *Le Pli et la figure, Degas Danse Dessin, Esthétiques*, Paris : L'Harmattan, 2009, p.129.

⁴⁹ Paul Adam, « Critique des Mœurs », *op.cit.*, p. 135.

⁵⁰ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *op.cit.* p. 308.

⁵¹ Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.

faire voyants. Le mot d'ordre a été lancé une vingtaine d'années auparavant par le jeune Arthur Rimbaud : le poète doit se faire voyant, « par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*⁵² ». Pour l'auteur des *Illuminations*, la voyance est le nom d'un savoir appuyé sur l'élargissement perceptif, la synesthésie et la résonance impressive⁵³. Dès 1864, le jeune Mallarmé avait lui aussi pressenti le besoin d'une « poétique très nouvelle, visant à peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit⁵⁴. »

Un siècle après que le philosophe prussien A.G Baumgarten a défini l'esthétique comme « science de la connaissance sensible⁵⁵ », la sensation est enfin élevée à la dignité d'objet de connaissance. Une nouvelle esthétique apparaît, que l'historien de l'art Aby Warburg a qualifié de « psychologique » : elle se fonde sur la force dans la forme (*Stilbildende Macht*, « force formatrice ») et sur « l'empathie comme acte esthétique⁵⁶ ». Elle délaisse les ordres symboliques pour aventurer la sensibilité dans les signes ouverts de l'allusion, de la suggestion, de l'inachevé. La suggestion dans l'art devient un tropisme culturel. On en trouve l'expression dans le style *Art nouveau* qui transforme « la matière dure » en « images flottantes, indécises, lointaines⁵⁷ » : dans ces arabesques végétales et ses effets de métamorphoses s'exprime une « psychodynamique⁵⁸ » des formes qui passionne les artistes. Cet engouement pour la psychologie se cristallise aussi sur les phénomènes occultes, et en particulier sur l'hypnose. L'historien de l'art Pascal Rousseau souligne à quel point la danse de Loïe Fuller incarne « le paradigme hypnotique de l'art, au croisement de multiples hypothèses sur la plasticité de la pensée (aura et « force psychique »), l'étagement des corps et des consciences (hypnose, dédoublement), l'imaginaire fluïdique des nouveaux rayonnements (rayons X électromagnétisme) et le vocabulaire formel de l'art nouveau (arabesque, ivresse, immersion)⁵⁹. » Empreint des travaux de Charcot et de Bernheim sur

⁵² Arthur Rimbaud, « Lettre du Voyant, à Paul Démeny, 15 mai 1871 », in *Correspondance, Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la pléiade, 1954, p.270.

⁵³ « - Car il arrive à l'inconnu ! - Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! » Arthur Rimbaud, *Lettre du Voyant, op.cit.*, p.271.

⁵⁴ Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, du 30 octobre 1864, *Correspondance*, Paris, Gallimard « Folio classique », 1995, p. 206.

⁵⁵ Cette connaissance sensible concerne « les sensations, les représentations imaginaires, les fables et les troubles passionnels », c'est-à-dire des données confuses que l'esthétique a justement pour tâche de rendre intelligibles. A. G. Baumgarten, *Æsthetica*, §1, § 6 et 7, Francfort-sur-l'Oder, 1750-1758, traduction française partielle : *Esthétique*, traduction, présentation et notes par Jean-Yves Pranchère, Paris : L'Herne, 1988.

⁵⁶ Aby Warburg, *La Naissance de vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli* [1893], Paris : Allia, 2007, p.7.

⁵⁷ Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris : Alcan 1909 [1893] p.95.

⁵⁸ Pascal Rousseau, *Hypnose - Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Beaux-arts de paris éditions, Musée d'arts de Nantes, 2020, p.181. Les synthèses de ce paragraphe doivent beaucoup de renseignements à cet ouvrage.

⁵⁹ Pascal Rousseau, *Hypnose - Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours, op.cit.*, p.192. On se souvient également que l'acte de naissance de la danse serpentine est placé sous le signe de l'hypnose du Docteur Quack. Dans les années

l'hypnose, l'esprit du temps fait grand cas de la suggestion, à telle enseigne que, dès les premières pages de son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), Henri Bergson fait des « procédés de l'art » une forme raffinée et spiritualisée des procédés hypnotiques, en vue d'obtenir la sympathie avec le sentiment esthétique : « l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer ; il nous les suggère et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces.⁶⁰ ». Pour Mallarmé, ces moyens sont ceux de *l'allusion* ; pour Loïe Fuller, ceux de la « sympathie physique » avec la dynamique des formes.

Dans ce dernier tiers du XIX^e siècle, la psychologie s'intéresse aussi à la perception des formes et aux formes de l'émotion. Avec sa thèse de doctorat intitulée *Le sentiment optique de la forme - contribution à l'esthétique* (1873), le philosophe allemand Robert Visser introduit dans la psychologie le concept d'*Einfühlung* (ressenti interne), qui sera traduit par le terme d'*empathie*. Discutant les thèses de son père Friedrich Theodor Vischer au sujet du « symbolisme de la forme », il s'interroge sur les « formes auxquelles nous, observateurs, attribuons un contenu psychique, en vertu d'un acte involontaire de transposition [*Übertragung*] de notre propre sentiment⁶¹ » :

« Quand j'observe un objet immobile, je peux sans difficulté me placer dans sa structure interne, à son centre de gravité. Je peux me penser en lui, comprendre sa taille par la mienne, m'étirer, m'étendre, me tordre, me confiner en lui. (...) L'impression d'un objet tordu ou cassé nous remplit de l'expérience mentale correspondante, celle d'une oppression, d'une dépression ou d'une aspiration, un état d'esprit abattu, en mille morceaux⁶². »

Vischer qualifie ce « sentir empathique » de *physiognomique* et le définit comme un « transfert inconscient [*unbewusstes Versetzen*] de la forme corporelle propre, et donc aussi de l'âme, dans la forme de l'objet⁶³ ». Une ligne verticale nous élève, une ligne horizontale nous élargit, une ligne brisée nous agite, le corps se dilate dans un espace ouvert, etc. Ce transport procède selon lui d'« une sublimation mentale immédiate [*unmittelbare geistige Sublimation*] de l'excitation sensible », et celle-ci déclenche nécessairement une motion interne. Ainsi, une « émotion

1880, le neurologue Jean-Martin Charcot réhabilite l'hypnose comme sujet d'étude scientifique, en l'inscrivant dans une théorie « traumatico-dissociative » de la névrose. Le Tout-Paris se presse à la Salpêtrière pour assister aux leçons théâtrales du maître, tandis qu'à Nancy, Hyppolite Bernheim s'oppose aux thèses de Charcot et voit au contraire dans l'hypnose un simple état de sommeil provoqué par la haute suggestibilité de la conscience. Hyppolyte Bernheim, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris : Octave Doin Editeur, 1884.

⁶⁰ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Alcan, 1889, p.12.

⁶¹ Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873. Trad. angl. « On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics » in Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikononou (éds.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica, The Getty Center for History of and the Humanities, 1994, p. 92 sq. Traductions françaises par Caliandro, Stefania. In « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques [1] », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, no. 3, 2004, pp. 791-800.

⁶² Robert Vischer, « On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics », *op.cit.*, p. 104.

⁶³ *Ibid.*, p.92.

sensorielle directe » [*sensitive Zufühlung*], par exemple visuelle, déclenche « une émotion motrice indirecte » [*motorische Nachgefühlung*]. Cette émotion motrice indirecte émerge non seulement du mouvement oculaire mais aussi de l'intermodalité foncière de la perception, ou « synesthésie ». Lorsque nous disons qu'une lumière est « froide » ou « chaude », qu'une couleur est « stridente », ou qu'une forme est « brisée », ces métaphores témoignent de la synesthésie générale où les sens recroisent leurs modalités. Par exemple, écrit Vischer, « le port de lunettes bleu foncé dans une rue chaude et éblouissante de soleil peut entraîner une impression de refroidissement », « des murs anciens et courbés peuvent gêner et offenser la sensation fondamentale de notre statique corporelle », ou encore « la perception des limites extérieures d'une forme peut se combiner d'une façon obscure avec la sensation de nos propres limites corporelles ⁶⁴ ». Cette résonance engage une auto-affection inconsciente du sujet, qui intensifie une « sensation vitale générale » et un redoublement de soi [*Selbstverdoppelung*] dans la perception : au « voir » (*Sehen*) s'ajoute un « être en train de voir » (*Zusehen*). « Les formes semblent se mouvoir, cependant en réalité c'est seulement nous qui nous mouvons au sein de la représentation. Nous nous mouvons dans et avec les formes⁶⁵ », écrit Vischer. L'empathie est donc le sentiment de nous-même que nous trouvons dans le vécu perceptif d'un objet, d'un corps, ou d'un paysage dont nous ressentons la pression d'existence⁶⁶. Parce qu'elles rencontrent en nous des « sensations nerveuses ou musculaires », les formes perçues sont vouées à une « spiritualisation » : « La paroi de ce rocher paraît nous affronter ; nous percevons donc en elle un orgueil d'ordre spirituel⁶⁷. » Vischer remarque encore que, selon la vitesse et la tonicité de notre pas, la route sur laquelle nous marchons nous paraît hésiter ou au contraire s'élaner d'elle-même. Si, en contemplant un ciel bleu limpide, nous nous perdons en rêveries abstraites, il nous semble au bout d'un moment que c'est le ciel lui-même qui songe.

C'est donc sur le fond de cette passion esthétique pour le *sentiment de la forme* que les écrivains parisiens, en veine symboliste, rivalisent dans l'expression de leurs visions au spectacle

⁶⁴ *Ibid.*, p.98.

⁶⁵ *Ibid.*, p.101.

⁶⁶ Ainsi, le sentiment empathique ouvre-t-il la voie au dépassement du schéma dualiste de la projection psychologique. Il étoffe le monde d'une affectivité propre, une « structure affective » qui, selon Mikel Dufrene, ne départage plus les pôles du sujet et de l'objet : « ... l'affectivité n'est pas tant en moi que dans l'objet ; sentir c'est éprouver un sentiment, non comme état de mon être, mais comme propriété de l'objet. L'affectif n'est en moi que la réponse à une certaine structure affective en lui. Et inversement, cette structure atteste que l'objet est pour un sujet, qu'il ne se réduit pas aux dimensions de l'objectivité selon lesquelles il n'est pour personne : il y a en lui quelque chose qui ne peut être connu que par une sorte de sympathie, et si un sujet s'ouvre à lui. » Mikel Dufrene, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2, La perception esthétique* [1953], Paris : P.U.F., 1992, p. 544.

⁶⁷ Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, trad. M.Elle, dans *Aux origines de l'empathie. Fondements et Fondateurs*, Nice : éd. Ovidia, 2009, p.76.

de la *Danse serpentine*. Cette jouissance esthétique au sentiment de la forme n'est pas nouvelle, elle remonte au romantisme, qui, en son temps, avait déjà instauré une résonance empathique avec la nature en faisant du paysage une sorte d'« acoustique de l'âme⁶⁸ ». Mais, de concert avec les approches cliniques de l'empathie, la pensée symboliste renverse le sens de la projection esthétique. Les symbolistes reprochent en effet aux romantiques de « subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament) » tandis qu'eux se promettent au contraire « d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'idée⁶⁹) ». La *Danse serpentine* leur offre donc une expérience inédite de l'« art idéiste⁷⁰ » qu'ils appellent de leurs vœux. Le chef de file du mouvement symboliste ne s'y trompe pas : Mallarmé voit dans les « conséquences » encore inaperçues de cette danse une « esthétique restaurée », dont la *Danse serpentine* serait l'« éclosion contemporaine⁷¹ ».

C'est sans doute Jacques Rancière qui a le mieux relevé les « conséquences esthétiques » de la *danse serpentine*, dans son ouvrage *Aisthesis*⁷². Plutôt que de représenter de quelconques « formes » de la Nature sous leurs *aspects mimétiques*, la danse serpentine exprime les phénomènes naturels selon leurs *procès dynamiques* (ou *physiognomiques*, dirait Vischer). Rancière observe que les voiles de Fuller dessinent « l'envol plutôt que l'oiseau, le tourbillonnement plutôt que la vague, l'éclosion plutôt que la fleur. Ce qui est imité, de chaque chose, c'est l'événement de son apparition⁷³ ». Dans les dynamiques du drapé, ce sont toutes les variétés de la métamorphose qui sont ainsi schématisées, de sorte que, par l'émulation physiognomique qui est faite à la perception, des figuralités de mouvements naturels s'y éveillent. L'œil poétique se complait à des visions de floraisons végétales, d'éruptions volcaniques, de chutes d'eau, ou de flammes aspirées. Mais ces solutions figuratives ne résistent pas au tourbillon figural ; « visions sitôt éparses que sues⁷⁴ », elles se laissent évanouir dans le flux. « Les images se fondent, s'évanouissent... » comme le disait tout à l'heure le Phèdre valéryen⁷⁵. En liant sans

⁶⁸ Novalis, *Aphorismen und Fragmente*, 1798-1800, Kapitel V, Romantische Theorie : "Die Welt muß romantisiert werden".

⁶⁹ Gustave Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'événement*, 28 septembre 1886, p.1, cité par Pascal Rousseau, *Hypnose - Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, *op.cit.*, p.187

⁷⁰ Jean Moréas, « Le symbolisme », in *Le Figaro*, 18 septembre 1886, repris dans *Les premières armes du symbolisme*, Paris : Vanier, 1889, p.34.

⁷¹ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. D'après une indication récente. » *Crayonné au Théâtre*, in *Oeuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.308-309

⁷² Jacques Rancière, « La danse de lumière. Paris, Folies-Bergères, 1893 », in *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011, p.119-136.

⁷³ Rancière, « La danse de lumière », *op.cit.*, p.127.

⁷⁴ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *op.cit.*, p.309.

⁷⁵ Paul Valéry, *L'Ame et la Danse*, *op.cit.*, p.578.

pauses les métamorphoses, cette danse ne représente rien d'autre que sa propre morphogénèse : « elle naissait de l'air nu, puis, soudain, y rentrait. Elle s'offrait, se déroba. Elle allait, soi-même se créant⁷⁶. » Rancière rappelle que ce « déploiement des apparences comme écriture des formes » est précisément le sens nouveau que les poètes de ce courant donnent au concept de « symbolisme ». En réaction à l'académisme dans lequel est tombé sous leurs yeux le romantisme, les poètes symbolistes consacrent leur art à des représentations sensibles de l'Idée qui se veulent distancées de la nature et émancipées de toute convention historique. « Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à *vêtir l'Idée d'une forme sensible* », déclare Jean Moréas en 1886 dans le *Manifeste du symbolisme*.

« L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses amarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales⁷⁷. »

Si la danse de Loïe Fuller est capable de faire émerger de telles « affinités ésotériques » entre sensibilité et pensée, c'est précisément grâce à cette *voyance* qui fait paraître la ligne serpentine comme une musique visuelle, comme une prosodie spatiale, comme le mouvement même de la pensée. Aux yeux des poètes symbolistes, la danseuse produit le langage des analogies entre les forces de la matière et les intuitions de l'esprit ; sous les espèces figurales de tourbillons, de flammes ou d'efflorescences, elle donne à voir un « jeu de correspondances⁷⁸ » entre « apparences sensibles » et « Idées primordiales ». C'est pour cette raison que Paul Adam voit dans cette danse l'annonce d'un « art neuf », affranchi de l'imitation de la nature⁷⁹. « La nature a

⁷⁶ Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.

⁷⁷ Jean Moréas, *Manifeste du symbolisme*, 1886, paru dans *Le Figaro*, 18 sept. 1886, Supplément littéraire, p.1-2.

⁷⁸ « Ici se place le partage entre deux idées de la fiction », récapitule Jacques Rancière : « Depuis Aristote, celle-ci était « imitation d'hommes agissant », « assemblage d'actions » mettant en jeu des caractères. Mais, à la définir ainsi, on la chargeait de trop de chair pour mieux réduire sa portée à de banales opérations de reconnaissance. La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracée de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances. Mais il ne s'agit pas seulement d'abstraire la fiction. Il s'agit de lui donner un sens beaucoup plus radical. La fiction est peut-être un jeu. Mais ce jeu est d'essence supérieure. Il est « le procédé même de l'esprit humain. » Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1996, p. 47.

⁷⁹ Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, dans *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 308. Malgré son vœu de dépassement du romantisme, le symbolisme reste fidèle à la *Naturphilosophie*, et en particulier à la recherche goethéenne d'un phénomène originaire (*Urphänomen*). Bien avant les symbolistes, Goethe estimait déjà que l'art n'a pas pour vocation d'imiter la Nature, car il fait mieux qu'elle : il réalise l'idéal formel que ses formes secrètent. Walter Benjamin résume bien cette idée dans son « Appendice au Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand » : pour Goethe, écrit Benjamin, « c'est dans l'art seul, et non dans la nature du monde, que la nature vraie, accessible à l'intuition, originairement phénoménale, serait visible par reproduction, tandis que dans la nature du monde elle

lieu, on n'y ajoutera pas », écrit Mallarmé, « tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés⁸⁰ ». Comme le résume bien Jacques Rancière, la danse serpentine offre aux poètes symbolistes le modèle d'un art qui « au lieu d'imiter les objets de la nature physique et les passions de la nature humaine, s'attache à en épouser la puissance propre, celle que résume la notion grecque de la *phusis* : sa pure puissance de produire et de disparaître dans sa production⁸¹. »

« Relativement à la Loïe Fuller en tant qu'elle se propage, alentour »

Que donne à voir Loïe Fuller ? Rien qu'elle n'imité. Une pure puissance d'apparition, ou le seul *air* qui la soutient⁸². Pourtant, Mallarmé appelle la danseuse « la figurante » : « Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire⁸³. » La figurante au théâtre est une actrice sans personnage, une personne qui n'a d'autre rôle que de fournir une présence humaine anonyme. La figurante est figure de fond. Or, voici qu'avec la danse serpentine cette figure humaine anonyme se dérobe en son propre fonds (le voile est à la fois fond et figure, « espace à soi pareil »), et y absorbe tout le site théâtral *virginisé* (« le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure⁸⁴. ») La danseuse n'y est plus l'interprète d'un drame ou d'un propos comme pouvaient l'être encore la comédienne ou le mime. Davantage que de pétales et de papillons, la danseuse est figurante de la figurabilité même, figurante au sens de l'officiante de toutes les figures. Dans cette puissance figurale, nous apercevons trois figuralités par lesquelles la danse serpentine est susceptible d'offrir au poète une « incorporation visuelle de l'idée » : la ligne

serait certes présente, mais cachée (submergée sous l'éclat de la manifestation). » Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand [1920]*, Traduction et Nouvelle présentation de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 2008, p.169.

⁸⁰ Mallarmé, « La musique et les lettres » [1894], *Œuvres Complètes, op.cit.*, p.647.

⁸¹ Jacques Rancière, « La danse de lumière », in *Aisthésis, op.cit.*, p.133.

⁸² En donnant à voir les essences du mouvement plutôt que ses objets, la danse serpentine offre consistance au milieu atmosphérique qui la soutient, à savoir l'*air*. La danse serpentine anime l'*air*, et ce qu'elle donne à voir, en dernière instance figurale, c'est un *vent*. Un vent aérien, une onde maritime, une rafale, ou l'insufflation du visible lui-même cet état « élémental » de la vision qu'Aristote appelait le *diaphane*. Sous les « aspects » qui défilent, c'est donc le phénomène de la vision même qui se donne à voir.

⁸³ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse ». *op.cit.*, p.308.

⁸⁴ *id.*

serpentine apparaît en effet comme figure figurale d'un geste d'écriture calligraphique, de la ligne flexueuse, et des plis du temps.

Calligraphie

L'affinité profonde entre la danse et le poème commence avec le geste *calligraphique* de Loïe Fuller. Tandis que la page blanche s'élève et se consume, les extrémités du voile tracent des lignes cursives, pleins et déliés, dans toutes les dimensions de l'espace. L'analogie formelle entre les lignes serpentine et celles de la calligraphie implique une analogie rythmique plus profonde : ces lignes ont en commun de puiser aux rythmes de la nature et de les exprimer en tant que *schèmes*. Les danses serpentine puisent leur énergie et leurs mouvements à « la grande force motrice de la nature⁸⁵ », dit Loïe Fuller. C'est aussi, en substance, ce que Sun Guoting, un célèbre calligraphe de la dynastie Tang, conseille de faire à ses apprentis. Dans son *Traité sur la calligraphie* (Ca.687), il écrit :

« Considérez le jeu des terminaisons en pointe (*xuanshen*) et en goutte (*chuilu*), les effets prodigieux du tonnerre qui roule et de la pierre qui chute dans l'abîme, les mouvements de l'oie sauvage qui vole à tire-d'aile et celui de la bête effarée qui se cabre [...], les figures de la falaise abrupte et des pics dénudés, d'un danger imminent et du bois mort auquel on s'agrippe, des formes lourdes comme des nuages menaçants ou légères comme les ailes d'une cigale ; considérez que lorsque le pinceau bouge, c'est l'eau qui s'écoule d'une source, et que lorsque le pinceau s'arrête, c'est une montagne immobile. [Vos mouvements] sont pareils aux mystères subtils de la nature : ils ne peuvent être forcés⁸⁶. »

Dans son ouvrage *L'art chinois de l'écriture*, Jean-François Billeter multiplie les exemples de maîtres chinois qui trouvent dans les mouvements de la nature les gestes adéquats à tel ou tel caractère : Le caractère *tzu* demande d'imiter avec la main l'envol de l'oiseau. Le caractère *wei* celui d'un rat qui fait la culbute. De façon plus générale, l'attaque du trait sur le papier est comparée « au lièvre qui bondit et au milan qui fond sur sa proie ». L'oscillation longue du cou des oies doit inspirer les ondoiements du poignet autour du pinceau. La coudée terminale d'un tracé doit se faire aussi nette que le changement d'angle qu'imprime à sa godille le nautonnier⁸⁷. Ainsi le geste calligraphique imprime dans la trace écrite un témoignage des « correspondances

⁸⁵ Loïe Fuller, « Théorie de la danse », dans *Ma vie et la danse*, suivi de *Écrits sur la danse*, Paris, L'Œil d'or, 2002, p. 171.

⁸⁶ Sun Guoting, *Two Chinese Treatises on Calligraphy: Treatise on Calligraphy (Shu pu) by Sun Qianli; Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu) by Jiang Kui*; Yale University Press, 1995. Cité par Tim Ingold, in *Une brève histoire des lignes* [2007], Trad. S. Renaut, Bruxelles : Zones sensibles, 2011, p.171.

⁸⁷ Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève : Skira, 1989, pp.163-186.

naturelles » entre les mouvements de la nature et ceux de l'écriture, correspondances résumées en un schème, ou *geste de l'esprit*⁸⁸.

De son côté, Loïe Fuller compare volontiers son geste rotatif, prolongé de baguettes cousues dans le drap, à ceux de l'art graphique japonais. Dans l'art calligraphique, la courbe que dessine le pinceau est le résultat d'une chaîne d'actions sensori-motrices projetées les unes dans les autres, depuis l'épaule jusqu'au bout du pinceau, en passant par la libération des articulations (coude, poignet). Cette chaîne ouvrière organise le geste comme un flux, dans lequel la volonté du calligraphe cède l'initiative à ce que Fuller appelle « la force motrice de la nature ». L'encre ainsi jailli de l'élan devient « le très pur résultat » d'un geste qui n'est ni actif ni passif, mais médial⁸⁹ ; l'action dirigée le cède à une certaine passibilité dans l'acte.

Cette passibilité du scribe n'est pas sans rappeler le vœu de distance et d'impersonnalité⁹⁰ que Mallarmé formule lui aussi pour son projet poétique : le poème radical, celui qui donnera « un sens plus pur aux mots de la tribu⁹¹ » ne peut naître que de la disparition du poète : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés⁹². » Le poète rêve de passer la main à la puissance native du jaillissement, sa « disparition élocutoire » devenant la condition génétique d'un sens nouveau, un langage réduit à son seul *rythme* : « La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence.⁹³ » Ramené à ce « rythme essentiel », le poème atteint au pur mouvement musical. Pour Mallarmé, la musique est en effet une équivalence mondaine de l'Idée, en tant que l'Idée n'est pas faite de significations, mais de certains *rythmes entre des rapports*⁹⁴.

⁸⁸ Au sujet des « correspondances naturelles » entre les mouvements du monde, du geste et de la parole, en particulier dans la pensée de Walter Benjamin, voir infra, chapitre III.3.2 *Physiognomonies du geste et de la parole*.

⁸⁹ La médialité dans l'expérience du geste aura une grande importance dans l'approche empirique que suivront les prochains chapitres. Voir infra, chapitre II.1 *Déclare les sensations > A la voie moyenne*.

⁹⁰ « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, Besançon 14 mai 1867, cité par Henri Mondor, *Propos sur la poésie*, Paris, éd. du Rocher, 1946, p.77-78.

⁹¹ Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe », *Les Poèmes d'Edgar Poe traduits par Stéphane Mallarmé* [1889], in *Œuvres Complètes*, op.cit., p.189.

⁹² Mallarmé, « Crise de vers », in *Variations sur un sujet*, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.366.

⁹³ Mallarmé, Lettre à Léo d'Orfè, juin 1884, in *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, coll. « Folio classique », Gallimard, 1995, p. 572

⁹⁴ « Je fais de la musique (...), employez musique dans le sens grec, au fond signifiant idée ou rythme entre des rapports. » Mallarmé, Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*, op.cit., p. 614. Et aussi : « La Poésie, proche l'Idée, est Musique, par excellence » en tant qu'elle exprime « l'ensemble des rapports existants dans tout ». Mallarmé, « Crise de vers », in *Variations sur un sujet*, *Œuvres complètes*, op.cit., p.368.

Si la danse de Loïe Fuller emblématise aussi bien le « rythme essentiel » du poème radical, c'est parce que sa ligne serpentine en offre des figuralités saillantes. Avec ses prodiges « de raccourcis et d'élangs⁹⁵», elle figure la *ligne flexueuse*, ce mouvement ondulatoire qui insuffle la nature, et qui passionne les philosophes. Félix Ravaisson y voit « la méthode générale de la nature », et Henri Bergson son « effort générateur ».

Ligne flexueuse

Pour le philosophe Félix Ravaisson, la nature a son principe premier dans une pulsation générale : diastole et systole, élévation et abaissement caractérisent le mouvement d'ondulation qui anime toutes les formes de vie. Le principe de cette ondulation est un « mouvement par lequel toute chose, en son développement, descend en se dédoublant à une image d'elle-même, mouvement répété, coupé d'intermittences ; de là les vibrations, battements, palpitations qui dans des fluides en mouvement deviennent les ondes⁹⁶. » Ainsi, dans tous ses processus de croissance morphologique, le mouvement générateur de la vie prend la forme d'une « ligne flexueuse⁹⁷ ». On en retrouve le schème dans les ondes aquatiques ou pneumatiques, dans les sinuosités minérales, dans les progressions de la croissance végétale, dans les mouvements reptiliens, etc. Sous ce nom de ligne flexueuse, Ravaisson décrit les linéaments de la force vitale dans la croissance des corps aussi bien que dans la vie spirituelle :

« Michel-Ange l'a noté, disant : toute forme est serpentine, et Léonard de Vinci observe le serpentement de toute chose comme s'il pensait que dans chaque manière de serpenter ou d'ondoyer se révélait le caractère propre de chaque être : chaque être serait ainsi une expression particulière de la méthode générale de la nature, expression elle-même de l'incarnation aux formes multiples de l'âme génératrice⁹⁸. »

Aux yeux de Ravaisson, l'art a pour vocation d'exprimer cette motion primordiale, cette « onde » rythmique où la nature se dédouble en image d'elle-même, et puise sa force motrice à sa propre répétition. Parce qu'il intensifie ce principe vital dans ses expressions, l'art n'est pas dans une position de représentation au regard de la vie, il en découle de façon immanente. L'art reproduit « à sa manière l'effort générateur de la nature », dit Bergson dans le beau commentaire

⁹⁵ Mallarmé, *Ballets, Œuvres complètes, op.cit.*, p.304.

⁹⁶ Félix Ravaisson, « Testament philosophique », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1901, p.17, n°15. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40892512>

⁹⁷ Ravaisson, article « Art » du Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, dir. F. Buisson, Paris, Hachette, 1882, tome 1, pp.122-124.

⁹⁸ Ravaisson, « Testament philosophique », in *Revue de Métaphysique et de Morale, op.cit.*

qu'il fait de *La vie et l'œuvre de Ravaisson*. Dans ce texte, Bergson insiste sur la matrice figurale que la ligne serpentine loge dans le mouvement secret de toute physionomie :

« Il y a, dans le Traité de peinture de Leonard de Vinci, une page que Mr Ravaisson aimait à citer. C'est celle où il est dit que l'être vivant se caractérise par la ligne onduleuse ou serpentine, que chaque être a sa manière propre de serpenter, et que l'objet de l'art est de rendre ce serpentement individuel. « Le secret de l'art de dessiner est de découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue, telle qu'une vague centrale qui se déploie en vagues superficielles, une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur. » Cette ligne peut d'ailleurs n'être aucune des lignes visibles de la figure. Elle n'est pas plus ici que là mais elle donne la clé de tout. Elle est moins perçue par l'œil que pensée par l'esprit. [...] L'art vrai [...] va chercher derrière les lignes qu'on voit le mouvement que l'œil ne voit pas, derrière le mouvement lui-même quelque chose de plus secret encore, l'intention originelle [...]»⁹⁹ »

Plis du temps

Si la danse serpentine exprime aussi bien le rythme essentiel de la genèse du vivant, c'est parce qu'elle en figure la perpétuation même. La ligne serpentine est sans début ni fin, sans segment, sans bifurcation ni embranchement. Elle ne dessine aucun espace fini. Elle déploie plutôt des rythmes contraires, dilatations et contractions, extensions et reculs, poussées et retraits ; une sorte de « pli selon pli¹⁰⁰ ». Comme l'a montré Gilles Deleuze dans son ouvrage sur Leibniz (*Le Pli, Leibniz et le baroque*), il y a dans le pli un principe d'inhérence, selon lequel les singularités formelles des plissements sont inhérentes à la matière qui les forme¹⁰¹. Un pli ne se forme qu'à déformer la matière, et à former avec elle d'autres replis ou déplis, « plis qui s'insinuent à l'intérieur et qui débordent à l'extérieur¹⁰² ». Ainsi, les drapés mobiles de Loïe Fuller gonflent des joues qui se résorbent aussitôt en gouffres, tout dedans est voué à passer au dehors et à retrousser infiniment cette différence. Dans la « vague centrale » de ces plis, c'est le temps lui-même qui se plie et se déplie. A la manière des soufflets d'un accordéon, la *Danse serpentine* mélange la progression et la régression, elle condense le successif dans le simultané. Elle ne cesse

⁹⁹ Henri Bergson, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », in *La pensée et le mouvant* [1938], Quadrige, PUF, Paris, 1987, p.264-265. Citation de Ravaisson dans l'article « Dessin » du Dictionnaire pédagogique.

¹⁰⁰ La formule est de Mallarmé in « Remémoration d'amis belges », *Poésies, Œuvres Complètes, op.cit.*, p.60. C'est aussi le titre que le compositeur Pierre Boulez donne à son « Portrait de Mallarmé », 1957-1990. Interprétation : Christine Schäfer et l'Ensemble intercontemporain dirigé par Pierre Boulez en 2001 (Deutsche Grammophon).

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris : Éditions de Minuit, 1988, p.31 et 43.

¹⁰² Deleuze, *Le pli, op.cit.*, p.49-50.

de se résorber dans son propre essor. Dans « la belle mobilité des transitions », comme le dirait Goethe, « nous apercevons en même temps le passé, le présent et l'avenir ¹⁰³».

Or, c'est par un artifice très simple que Loïe Fuller donne à voir les plis du temps : l'expansion des voiles dans l'air est un *effet-retard*. Les voiles sont en effet hissées le long d'armatures souples qui prolongent les bras de la danseuse. Les mouvements spiralés qu'elle leur imprime se propagent jusqu'aux extrémités du tissu, qui sont donc soulevés avec un peu de retard sur la courbe du geste. La draperie déploie une expansion du geste, mais par son agrandissement même, elle dilate et ralentit le mouvement dans les cimes, puis elle l'accélère et le contracte dans les chutes. « Hors d'une libération presque d'elle des sursautements attardés ¹⁰⁴», remarque le poète. Le *rythme essentiel* de la ligne serpentine est un donc un *débrayage temporel*. Tandis que chaque geste s'exprime encore dans le sillage du voile, la vague suivante gonfle déjà, à bout de bras. De l'effort à l'effet, il y a un hiatus dans le *rythme entre les rapports*. Du point de vue de la perception, cet *effet-retard* donne à voir une mémoire immédiate du geste : pendant un fugace instant, le passé ne passe plus, se retient au présent et y demeure, comme un *déjà-vu*.



Geste calligraphique, ligne flexueuse et plis du temps sont trois figuralités de la danse serpentine, en quoi consiste l'« incorporation visuelle de l'idée ». Si nous avons choisi cette formule de Mallarmé comme titre de ce chapitre, c'est parce qu'elle qualifie avec justesse l'événement figural du geste dansé, et qu'elle le fait en termes somatiques : en parlant d'incorporation visuelle, Mallarmé lie l'événement figural à son procès *d'innervation*. L'innervation est le moyen de l'empathie, rapporté à sa clinique : c'est la conversion d'une perception dynamique en esquisse sensori-motrice, la façon dont le mouvement du monde suscite un geste dans les nerfs, qui se fait geste dans l'esprit, et pourquoi pas, chez l'artiste, geste

¹⁰³ Cette formule goethéenne témoigne d'une vision qu'eût le poète devant un bas-relief antique représentant des ménades : "La belle mobilité des transitions que nous admirons en de pareilles artistes est ici suspendue pour un instant, de telle façon que nous apercevons en même temps le passé, le présent et l'avenir, ce qui nous suffit pour accéder à un état céleste." Johann Wolfgang Goethe, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Zweite Abteilung. Schriften. Schriften zur Kunst*, Wolfgang Frhr. von Löhneysen, éd., Stuttgart, 1962, p. 57. Traduction par André Levinson, citation au frontispice de *Paul Valéry philosophe de la danse*, Paris, La Tour d'Ivoire, 1927

¹⁰⁴ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *Œuvres Complètes, op.cit.*, p.309.

poétique. C'est en passant par cette innervation qu'une « poétique très nouvelle » est à l'œuvre chez Mallarmé, une poétique qui vise « à peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.¹⁰⁵ ».

L'œil et la main du scribe.

« Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore¹⁰⁶. »

Ébahi devant le « très pur résultat » « du jeu d'un voile avec attitudes et gestes », Mallarmé rêve donc d'en « scruter le principe¹⁰⁷ ». Le verbe *scruter* connote un œil qui fouille, un regard acéré ou perçant. Ce regard scrutateur, je voudrais le faire mien. Je voudrais entrer dans la peau de Mallarmé au spectacle de Loïe Fuller. Pour tenter de comprendre l'expérience esthétique du poète, je risque un geste spéculatif. Ce que je propose maintenant est une *phantasia*, une parabole imaginaire : j'imagine les innervations du mouvement de la danseuse dans la corporalité de Mallarmé, et jusque dans la ligne flexueuse de son phrasé poétique¹⁰⁸.

Avant de faire ce geste, une prévention s'impose. L'innervation que je propose d'imaginer n'a rien à voir avec une quelconque hypothèse d'inspiration¹⁰⁹. Il serait ridicule de chercher dans cette parabole l'idée que la danse de Loïe Fuller ait pu inspirer à Mallarmé le mouvement si singulier de son écriture, qui avait trouvé son essor presque 30 ans auparavant. La danse de Loïe Fuller et la poésie de Mallarmé se rencontrent sur une « scène de pensée¹¹⁰ » : le poète saisit dans la danse serpentine la figuralité même de son idée de l'art. C'est uniquement à ce saisissement que je m'intéresse, en tant qu'il est un transport et une incorporation : « Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore. » En dernière analyse, cette parabole imaginaire esquisse un tableau de l'expérience esthétique de la danse, envisagée sous le mode de l'innervation sensori-motrice et de la figurabilité. Cette *phantasia* est donc l'esquisse d'un « cas de figure » pour l'expérience figurale de la danse.

¹⁰⁵ Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis, du 30 octobre 1864 », *Correspondance*, Paris, Gallimard « Folio classique », 1995, p. 206.

¹⁰⁶ Mallarmé, « Autre étude de danse », *Œuvres Complètes*, *op.cit.* p.309.

¹⁰⁷ *id.*

¹⁰⁸ Cette *phantasia* m'a été inspirée par deux articles de Filippo Fimiani, dont la lecture a été très stimulante pour mes recherches. Je lui emprunte quelques-unes des citations de Vischer. Filippo Fimiani, « Une main amoureuse. Rêveries, résonances, revenances » in Jackie Pigeaud (dir.) *Le rythme*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 136-150, et Filippo Fimiani, « Lieux communs cinétiques. », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 18 février 2013, consulté le 17 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2962>.

¹⁰⁹ Même si Mallarmé à l'obligeance de parler de Loïe Fuller comme sa « très peu consciente ou volontairement ici en cause inspiratrice. » in « Autre étude de danse », *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p.308.

¹¹⁰ Jacques Rancière, *Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p.12.

J'imagine Stéphane Mallarmé confortablement assis aux Folies Bergère. « Quand, au lever du rideau dans une salle de gala... » lui apparaît « ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? » la figure figurante, il plonge avec elle « au bain terrible des étoffes », il « fusionne » aux « nuances véloces » et aux « rapidités de passions ». L'œil magnétisé, Mallarmé entre en syntonie avec les élans vitaux de la ligne flexueuse, avec les « sursautements attardés » du voile. Il se laisse ainsi gagner par ce que Henri Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, appelle une « sympathie mobile », autrement dit une participation affective à la perception du mouvement. Bergson fait de cette sympathie mobile un synonyme du sentiment de grâce. Il en prend pour exemple le spectateur de danse qui, devant l'« aisance supérieure » des mouvements, peut avoir la sensation d'anticiper leurs suites, au point parfois de s'imaginer en être le chorégraphe.

« Et comme des mouvements faciles sont ceux qui se préparent les uns les autres, nous finissons par trouver une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir. Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui la précédait. La perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent. [...] Comme nous devinons presque l'attitude qu'il [le danseur] va prendre, il paraît nous obéir quand il la prend en effet¹¹¹ »

Entré en sympathie avec la danse serpentine, l'œil de Mallarmé n'est plus seulement regardant, il est suivant, devançant, retardant le mobile. Il « élargit son milieu » et s'y avance. Bergson décrit une forme d'appréhension tactile dans la poursuite visuelle : lorsqu'il nous semble prévoir les mouvements du danseur, c'est comme si nous avions au bout des doigts des « fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire. » Et si d'aventure cette marionnette s'arrête un instant, « notre main impatientée ne peut s'empêcher de se mouvoir comme pour la pousser, comme pour la replacer au sein de ce mouvement dont le rythme est devenu toute notre pensée et toute notre volonté¹¹². » Sous cette poussée irrésistible, c'est comme si la main se laissait innover par le mouvement qu'elle veut saisir.

« Les formes semblent se mouvoir alors que nous seuls nous nous mouvons dans notre représentation, écrit Vischer. Nous nous mouvons avec et dans les formes [*in und an den Formen*]. De nos mains aimantes, nous retouchons toute modification de l'espace¹¹³ ».

¹¹¹ Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience* [1889] Paris : Alcan, 1958, p.9.

¹¹² *Ibid.*, p.9-10.

¹¹³ Robert Vischer, *Du sentiment optique de la forme*, trad. fr. par Maurice Elie, préface de Carole Talon-Hugon, dans *Aux origines de l'empathie, Fondements & fondateurs*, Ovidia, Nice, 2009, p.62.

Ainsi, la visée intentionnelle du regard peut devenir à ce point *préhensive* qu'elle fait de l'œil un équivalent chosique de la main, sous le mode d'un regard *haptique*¹¹⁴. Merleau-Ponty dira plus tard que « voir, c'est avoir à distance¹¹⁵ », et c'est en effet ce qu'*aimerait* l'œil du spectateur lorsqu'il est lancé à la poursuite du mouvement serpentin. Il voudrait le comprendre en le retouchant¹¹⁶. Vischer distingue deux modalités à ces « retouches » du regard :

« Dans un premier cas [dit *zeichnerisch*, graphique], il s'agit du tracé d'une ligne, par lequel je m'assure des contours de façon très précise, pour ainsi dire du bout du doigt, et dans un deuxième cas [dit *plastisch-malerisch*, plastique-pictural] [...] il s'agit de constituer des masses par lesquelles je suis de la main grande ouverte les surfaces, les creux et les bosses d'un objet¹¹⁷... »

Même dans les très hautes vitesses de la danse serpentine, j'imagine que le regard de Mallarmé passe d'une modalité à l'autre, de la caresse à l'étreinte : tantôt il souligne les profils du mouvement, tantôt il modèle la matière du mobile. Graphique, le regard écrit la ligne. Plastique, il épouse les formes. Chez Walter Benjamin, cette sensibilité haptique du regard est celle de l'œil du peintre, couplé à sa main par une « innervation créative ». Benjamin décrit en effet le peintre comme « un homme qui va y voir de plus près avec la main là où l'œil faiblit, qui transfère l'innervation enregistreuse des muscles oculaires vers l'innervation créative de la main¹¹⁸. »

Cette alliance entre l'œil et la main se noue donc sous le concept d'*innervation*, dont l'éclosion est contemporaine de ma scène imaginaire. Ce concept émerge en effet avec Freud en 1895, dans les *Études sur l'hystérie* co-signées avec Breuer. Dans l'article « Sur la psychothérapie de l'hystérie », Freud implique l'innervation dans le mécanisme de la conversion hystérique, autrement dit dans le symptôme : une « représentation insupportable » est refoulée par la mémoire mais y laisse néanmoins « une trace mnésique faible ». Cependant « l'affect qui lui a été

¹¹⁴ Il y a dans le sens du toucher une fonction haptique qui est à la fois extéroceptive et proprioceptive, car elle entrelace dans un même système perceptif le sens tactile et la motricité. Malgré la connotation "tactile" du terme, la fonction haptique n'est pas cantonnée au toucher. Pour le psychologue J.J. Gibson, chaque acte de perception recompose un système perceptuel complexe, recroisant des données intersensorielles. C'est ainsi que Gibson repère une fonction haptique à l'œuvre dans la perception visuelle, qui implique une intentionnalité de tact ou de préhension. James J. Gibson, « Le système haptique et ses composantes » extrait du livre *Les sens considérés comme des systèmes de perception*, republication dans *Vu du corps*, Nouvelles de danse, #48-49, 2001, p.97. Nous aurons l'occasion d'approfondir la dimension haptique de la perception dans le chapitre III.2.4 *Le phrasé : demeures du poids et adresses du geste* > *Les demeures nomades : fonction phorique et fonction haptique*, et dans le chapitre V.1.2 *La part de l'œil* > *Le système éactif de la perception visuelle* > *Le regard haptique*.

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1965), Gallimard, 1984, p.26.

¹¹⁶ A la manière qu'indique le verbe allemand *Begreifen* (comprendre), avec sa racine *Greifen* (saisir, attraper), et sa branche *Begriff* (notion, concept)

¹¹⁷ Vischer, *Du sentiment optique de la forme*, *op.cit.*, p.62.

¹¹⁸ Walter Benjamin, « Programme d'un théâtre prolétarien pour enfants », *Gesammelte Schriften II*, p.766. Cité et traduit par Peter Szendy, in *Le supermarché du visible, Essai d'iconomie*, Paris : Minuit, 2017, p.83.

arraché est utilisé pour une innervation somatique » qui agit comme une « conversion de l'excitation¹¹⁹ ». L'Innervation fonctionne donc comme une sorte de conducteur électrique qui dérive l'énergie dans le corps, en lui frayant des voies de passage. En 1905, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud remonte à la souche physiologique de l'innervation, sous les espèces de ce qu'il appelle « les représentations d'attente », autrement dit les anticipations introjectées dans la sensori-motricité. Il montre comment la perception, en charge de l'action, innerve le schéma corporel relativement à une représentation d'attente de cette action. Pour en donner un exemple, Freud s'amuse du comique involontaire que peut avoir son geste, lorsque croyant saisir un objet lourd, qui s'avère en définitive léger, son geste est emporté dans un excès d'énergie. « [...] je prends dans une corbeille un fruit que je crois lourd, mais qui, pour me tromper, est un objet creux, une imitation en cire. En partant en l'air, ma main trahit que j'avais préparé une innervation trop grande pour la fin visée, et c'est pour cela qu'on rit de moi¹²⁰. » Ce que nous indique cette approche freudienne de l'innervation, c'est que l'expérience d'une forme est anticipée sous les espèces d'une innervation sensori-motrice qui prépare le tonus musculaire et postural en vue d'un agir, que celui-ci soit actualisé ou qu'il en reste à l'état de virtualité.

Revenons à notre siège, aux Folies Bergères. A la poursuite des voiles, l'œil aimanté de Mallarmé se comporte comme une main aimante, une émotion qui voudrait sortir, et s'élargir à un milieu. Et voilà que la main droite de Mallarmé, qui jusque-là était restée languidement posée sur l'accoudoir, s'éveille. Voilà que le poignet se soulève un peu et que les doigts s'animent. Ils volètent dans l'air, en tapotent l'atmosphère, ils se touchent furtivement entre eux, et caressent

¹¹⁹ Sigmund Freud, « Sur la psychothérapie de l'hystérie », *Oeuvres complètes II*, PUF, 2009, p.311

¹²⁰ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, coll. « Foli/Essais », 1992, p.348-349. Cet exemple banal témoigne du fait que Freud ne sépare pas de façon séquentielle les régimes de la perception et de l'action, mais qu'il les lie dans une même innervation : la perception n'est pas une représentation qui oriente l'action, elle est d'emblée une forme d'activité innervée dans le sentir. A ce titre, le concept freudien d'innervation ouvre la voie aux approches *situées* que suivront plus tard les courants les plus novateurs de la psychologie cognitive, à savoir la *théorie écologique de la perception* (Gibson), *l'autopoïèse* (Maturana, Varela, 1980) et *l'énaction* (Varela, 1989). Pour en résumer très brièvement les thèses, que nous détaillerons plus avant dans le chapitre V.1.2 *La part de l'œil > Le système énactif de la perception visuelle*, disons que ces psychologies contestent les modèles dualistes et assembleurs selon lesquels le sujet sentant se tient au-devant du monde sensible, et s'en fait des représentations en vue d'agir. Elles démontrent au contraire que les processus perceptifs sont indissolublement liés à l'action adaptative et à l'environnement spécifique. Le psychologue américain James J. Gibson prolongera cette innervation sensori-motrice dans le concept d'*affordance*. Dans son *Approche écologique de la perception visuelle*, Gibson montre en effet que la perception visuelle de l'environnement, loin de renseigner seulement des formes, des objets et des relations spatiales, informe avant tout des possibilités d'agir. Gibson appelle *affordances* ces invites à l'action dont s'informe immédiatement le système nerveux à la rencontre d'un objet ou d'un espace. Ainsi il y a une innervation motrice permanente de la perception, qui en est comme le courant continu, et les mouvements virtuels qui s'y offrent en puissance garantissent la constance d'un *avoir le monde sous la main*. Voir James J. Gibson, [*The Ecological Approach to Visual Perception* (1979)], *Approche écologique de la perception visuelle*, traduction française O. Putois, Bellevaux, Paris : Éditions Dehors, 2014.

parfois le velours de l'accoudoir. *De ses mains aimantes, le poète retouche les modifications de l'espace*. La main du scribe réduit les calligraphies serpentine en un abrégé digital. Innervé par la danse, le regard haptique embraye une simulation incarnée du mouvement perçu. Dans ses travaux sur l'empathie, Robert Vischer remarque que lorsqu'une « émotion sensorielle directe » est suscitée par la perception d'un mouvement, elle est aussitôt reprise sur un mode pathémique par une « émotion motrice indirecte » simulée notamment de manière tactile. Chez Mallarmé, l'excitation est telle que cette simulation motrice outrepassé le seuil de l'esquisse neurale et court jusqu'au bout des doigts. Aussi discrets soient-ils, ces petits mouvements digitaux sont gros de transports empathiques : il en va non seulement d'échoisations du mouvement dansé, mais aussi d'une condensation et d'un déplacement de la caresse scopique. Si l'on replace ces transports nerveux dans le sillage de la conception freudienne de l'innervation, on peut en effet y voir une « conversion de l'excitation » : le désir de préhension scopique se déplace et se condense dans une stimulation manuelle qui, bienséance oblige, reste discrète. Un léger doigté y suffit.

Mais il y a là bien davantage qu'une petite hystérie de conversion. L'innervation qui parcourt la chair de Mallarmé opère une conversion figurale des sens : comme les yeux se sont fait haptiques, les doigts se font voyants. Ce débrayage sensori-moteur, je lui donne le nom de *voyance*, au sens du « *raisonné dérèglement de tous les sens*¹²¹ » que Rimbaud a prêté à ce terme. Cette voyance n'a rien d'occulte, elle est au contraire la lucidité même de la perception. Le dérèglement des sens dont il s'agit est une dés-organisation critique de leur division. Dans le régime de la perception ordinaire, les coopérations intersensorielles sont en effet occultées, et nos sens nous paraissent être divisés en cinq appareils perceptifs. Sous le mode de l'innervation, l'excitation esthétique a pour effet de réveiller à la conscience percevante les entrelacements intermodaux des sens, qui retentissent de nouveau les uns dans les autres. Lorsque Mallarmé évoque, par exemple, la « transition de sonorités aux tissus », il fait état du « sortilège » de cette synesthésie : « y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique ! ». Les « moyens subtils inclus en l'arcane de la Danse » sont ceux de la synesthésie, où chaque sens retrouve dans les autres ses « naissances latentes », comme le dit Rimbaud : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles / Je dirai quelque jour vos naissances latentes¹²² ». Correspondances des sens : « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*¹²³ », disait déjà Baudelaire. « L'oeil écoute » ajoute Claudel, et

¹²¹ Arthur Rimbaud « Lettre du Voyant, à Paul Démeny, 15 mai 1871 », in *Correspondance, Œuvres complètes, op.cit.*, p.270.

¹²² Arthur Rimbaud, « *Voyelles* », *Poésies 1871*, in *Œuvres complètes, op.cit.*, p.103.

¹²³ Charles Baudelaire, « Correspondances », in *Les Fleurs du mal [1861]*, Paris : Poésie / Gallimard, 1972,1996, p.40.

Nietzsche : « le danseur porte ses oreilles dans ses orteils ». De la même façon, le regard haptique de Mallarmé se fait main voyante.

J'aurais pu imaginer l'expérience esthétique de Mallarmé à partir d'une toute autre manifestation de ses simulations incarnées : une respiration synchronisée à l' « impulsion fugace en tourbillons », une oscillation de tête embrayée au « thème giratoire », des jambes impatientées aux « retraits de jupes et d'ailes », etc. Si l'imagination de cette petite danse digitale s'est imposée à moi, c'est par un biais figural : ses textes sur la danse font partie d'un recueil de chroniques que Mallarmé a intitulé « Crayonné au théâtre ». Peu importe de savoir (comment le pourrait-on ?) si Mallarmé a réellement crayonné son texte pendant le spectacle, ou plus tard, au foyer, au café... ; le principe à scruter est dans l'image du geste. *Crayonner* est un moyen terme entre dessiner et écrire. C'est griffonner les pensées qui viennent dans l'obscurité, sur un petit carnet appuyé à l'accoudoir, en lançant le crayon dans les précipitations ; c'est risquer des chevauchements et un tracé illisible. Crayonner au théâtre, c'est une petite danse discrète, qui pense dans l'immédiateté de ses gestes (pas de contrôle, pas de repentirs), et qui tente de retenir ses idées, vite, au retentissement des formes en soi. C'est pourquoi j'ai voulu que la danse serpentine innerve la chair du poète jusqu'au bout des doigts. Que cette main soit munie ou non de l' « appareil du scribe » dont Mallarmé rêve de « dégager » le poème, cela importe peu : ce qui compte, c'est que la danse innerve une « incorporation visuelle de l'idée », et un geste poétique qui en élargira le milieu, jusqu'à l'espace de la page. Là, certains rythmes essentiels innervent déjà le poème mallarméen, dans « l'excessive mobilité » de son phrasé. C'est donc vers une sorte d'« affinité ésotérique » entre la ligne serpentine et la syntaxe mallarméenne que me conduit cette parabole spéculative.

Un phrasé serpentin

La poésie mallarméenne tente de surmonter l'insuffisance du langage à embrasser le temps. Le langage en effet est successif, quand chaque instant est vécu dans une épaisseur de simultanités. Pour créer un langage qui jouerait de cette différence entre diachronie et synchronie, Mallarmé déploie des trésors d'invention dans la syntaxe. La phrase mallarméenne cherche en effet un volume comparable à la phrase musicale : chaque syntagme voudrait y être épais de plusieurs mouvements harmoniques, retenir l'*encore* et annoncer le *déjà*. La phrase de Mallarmé avance donc de façon serpentine, par étirements et contractions, par raccourcis, liaisons de termes

distants, accélérations, syncopes, élisions, résonances..., en un mot : « rythmes entre des rapports ».

A la logique de succession des propositions, Mallarmé substitue une logique cristalline, qui a recours aux figures de style les plus élaborées : parataxes, asyndètes, ellipses, anacoluthes, etc¹²⁴. Le cours de la phrase est souvent entrecoupé de développements incidents, qui en écartent les étapes, obligent à suspendre les attentes, à enregistrer les surprises, avant de pouvoir compléter une saisie générale de l'énoncé. Le lecteur doit se laisser emporter dans cette danse : relier des membres distants, sauter par-dessus les omissions, revenir en arrière, inverser ses logiques, entendre ce qu'il lit, se faire à son tour le voyant de sa lecture¹²⁵. Paul Claudel, qui fut un élève admiratif de Mallarmé rend hommage, dans une lettre privée, à la danse de son phrasé, tournoiement syntaxique autour d'un centre absent :

« Votre phrase, où dans l'aérien contrepoids des ablatifs absolus et des incidentes la proposition principale n'existe plus que du fait de son absence, se maintient dans une sorte d'équilibre instable et me rappelle ces dessins japonais où la figure n'est dessinée que par son blanc, et n'est que le geste résumé qu'elle trace¹²⁶ »

Le texte mallarméen est en effet aussi éloquent dans ses complexités que dans son ouverture au vide, dans ses blancs. Avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, le poème « ne parle plus

¹²⁴ *Parataxe* : Juxtaposition de deux propositions entre lesquelles le lien de dépendance n'est qu'implicite, la courbe mélodique commune dispensant de l'usage d'un outil de coordination ou de subordination. *Asyndète* : Absence de liaison grammaticale entre plusieurs termes ou plusieurs phrases. *Ellipse* : Omission d'un ou plusieurs mots dans un énoncé dont le sens reste clair. *Anacoluthie* : Rupture de la construction syntaxique intervenant en cours de phrase, de telle manière que, sans qu'il y ait rupture du lien logique, la fin de la phrase n'est plus grammaticalement en harmonie avec son début. Source CNTRL.

¹²⁵ La poétique mallarméenne bouleverse l'ordre syntaxique afin qu'« un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions. » [« Le mystère dans les lettres », in *Œuvres Complètes*, op.cit., p.386]. Donnons quelques exemples : Dans *Les fenêtres*, Mallarmé disjoint les groupes syntaxiques dépendants : « Las du triste hôpital, et de l'encens fétide / Qui monte en la blancheur banale des rideaux / Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide, / Le moribond sournois y redresse un vieux dos. » Entre une apposition anticipée (« Las du triste hôpital ») et le groupe nominal sujet (« Le moribond sournois »), Mallarmé enclave une proposition si longue (ici un complément d'adjectif), qu'arrivé au groupe nominal sujet le lecteur a pu en oublier l'apposition initiale. Le poète se plaît aussi à omettre certains verbes, à supprimer certaines chevilles syntaxiques, ce qui a pour effet d'accélérer le cours de la phrase, mais aussi d'obliger le lecteur à suppléer aux manques. Ainsi, la phrase mallarméenne tourne autour de moteurs absents, qui lui insufflent un mouvement de spirale. Par exemple, dans *Le pitre châté*, v. 9-10 : « Hilare or de cymbale à des poings irrité / Tout à coup le soleil... / Tout orgueil fume-t-il du soir, / Torche dans un branle étouffée ». Notons aussi l'emploi fréquent des paronomases, qui cachent des présences figurales dans la sonorité des mots : Dans *Las de l'amer repos*, le vers « Et, la mort telle avec le seul rêve du sage », laisse entendre la paronomase « mortelle ». Dans *L'après-midi d'un faune*, « un rêve de dos / ou de flanc pur suivis » joue avec la paronomase du verbe « poursuivre ».

¹²⁶ Paul Claudel, Lettre à Stéphane Mallarmé, de Foutchéou, 23 novembre 1896. Cité par Henri Mondor dans *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 745.

seulement par sa signification, il exprime par ses blancs, ses corps, le pli de ses pages¹²⁷», écrit Jean-François Lyotard. Ce poème *en volume* fait en effet miroiter l'un sur l'autre deux plans d'expression : un plan de signification idéale, fait d'une virginisation poétique de la référence, dans la partition discontinue du lexique et de la syntaxe ; et un plan de signifiante rythmique, spatiale, exprimé à même le blanc de la page, dans les espacements, les intervalles, les chutes. Le *coup de dés* est un *poème signifiant* qui se lit et s'entend comme une musique, à l'unisson d'un *poème figural* dont la lecture doit se faire « visuelle et gestuelle, perceptive ou imaginaire¹²⁸ ». Jean Tardieu y voit lui aussi des « gestes de l'esprit » :

« Enfin, quand j'ai connu l'admirable Mallarmé du Coup de dés, j'ai révééré cette architecture typographique où la proportion des signes se substitue au rythme sonore, où tantôt l'isolement des mots, tantôt leur groupement produit sur l'intelligence l'effet d'un orage, lointain [...]. Dans cet immense poème, tout est gestes de l'esprit¹²⁹. »

Avec le *coup de dés*, Mallarmé trouve le moyen spatial de chorégrapier en un même geste poétique les figuralités du lire et du voir, du voir et du penser. A ce titre, le *Coup de dés* renoue singulièrement avec les écritures hiéroglyphiques, qui n'opposaient pas les régimes du visible et du lisible. C'est la raison pour laquelle Lyotard préfère appeler « radicale », plutôt que « pure », la poésie de Mallarmé. Car la radicalité mallarméenne consiste en effet à plonger aux *racines figurales* de la parole et du verbe, quand la lettre est d'abord ligne, quand le mot fait figure (graphique/acoustique), et que la phrase est un tracé. C'est également au titre d'un « geste d'écriture » que Paul Valéry donne au poème mallarméen la valeur d'une « figure de la pensée ».

« Mallarmé m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de Dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici véritablement, l'étendue parlait,

¹²⁷ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* [1971], Paris : Klincksieck, 2002. p. 68. Et aussi : « La poésie radicale exhibe qu'il y a du sensible en puissance dans le sensé. Où est-il logé ? Pas directement dans la « matière » des mots (quelle est-elle au juste ? leur figure écrite, imprimée ? leur sonorité ? la « couleur » des lettres ?), mais dans leur arrangement. On va dire que le sensé aussi, la signification, tient entièrement à l'arrangement des unités. Mais notre arrangement, la dispersion poétique sur la page est un dérangement de l'arrangement qui fait la signification, il dérange la communication » Lyotard, *op.cit.*, p69. On n'ignore pas qu'aujourd'hui, la radicalité du poème de Mallarmé est enfin « révélée » dans sa plus profonde dimension cryptique. Dans une enquête brillante, Quentin Meillassoux a dévoilé l'incroyable chiffrage que couvrait ce « dérangement de l'arrangement qui fait la signification » : sous la brisure du vers régulier, Mallarmé a caché la métrique invisible d'un nombre unique et qui « ne peut pas être un autre », rythme absolu entre tous les rapports : le chiffre 7. Voir Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène, Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Fayard, Paris, 2011.

¹²⁸ Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p.65.

¹²⁹ Jean Tardieu, « L'écriture comme geste », *Obscurité du jour*, Genève, Skira, 1974, p. 62.

songeait, enfantait des formes temporelles, L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps¹³⁰. »

Pour Mallarmé, le blanc de la page, les intervalles entre les mots et les lignes ne sont pas des négativités, ce sont des « sites pas songés », des lieux de puissance figurale pour la pensée. De façon subliminale, le lecteur est « voyant » de ces contre-formes dans la tresse des lignes et des lettres. Ces espacements appellent les mouvements de balayage d'un regard « en réserve », regard latéral et mobile : sur la page, « le va-et-vient successif incessant du regard » saute de mot en mot, « raccorde la notation fragmentée » et « confirme la fiction » des « relations entre tout¹³¹ ». Ce regard est voyant car il voit que lire est une danse.



Coda. De la métaphore à la métamorphose, et retour

En faisant de l'expérience esthétique de la danse une « incorporation visuelle de l'idée », Mallarmé offre à notre approche figurale une formulation exacte, pourvu qu'on ne s'y trompe pas. L'Idée dont il est question n'est en rien conceptuelle. La danse donne à voir bien davantage que des métaphores d'idées (pensée, immanence, puissance à l'état pur ou expression à l'état natif). Si la danse est métaphore (du grec *meta* - vers entre, et *pherein* - porter, transporter), c'est d'abord d'être, en elle-même, un transfert de poids et un changement de forme : une métamorphose.

Lorsque Paul Claudel découvre les fabuleux sauts aériens de Nijinski, il y voit « la victoire de la respiration sur le poids. (...) L'âme pour une seconde porte le corps, ce vêtement est devenu flamme et la matière est passée transport et cri !¹³² ». Voici un autre exemple de ce qu'est une « incorporation visuelle de l'idée » : le transport d'une forme de vitalité en réaction émotive, le transfert d'un essor rythmique en allure perceptive, sensation passée image, métamorphose d'un geste en figure. Dans ces transports nerveux retentissent des auto-affections vives ; le sujet

¹³⁰ Paul Valéry, « Le Coup de dés, Lettre au directeur des *Marges* » [1920], in *Variétés II, Œuvres, Tome I*, La Pochothèque / Le Livre de poche, 2016, p.1202.

¹³¹ Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », in *Quant au Livre, Œuvres complètes, op.cit.*, p.378-380.

¹³² Paul Claudel, « Nijinski » [1927] in *Œuvres en Prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955. Ce texte paru dans *Positions et Propositions, I*, en 1928, a servi plus tard de préface au livre de Romola Nijinska, *Nijinsky*, Denoël et Steel, 1934.

sensible s'y ressaisit dans « un mouvement qui te donne en retour l'émoi que tu en fus le principe, donc existes¹³³."



fig. 4 : *The Loie Fuller Project*, Ola Maciejewska, 2011. Photo : Martin Argyroglou

¹³³ Mallarmé, « L'action restreinte » in *Quant au livre, Œuvres complètes, op.cit.*, p.369.

Intermède. Hors-là, *hiatus* du corps et de la danse.

Les gestes artistiques de Loïe Fuller et de Stéphane Mallarmé ont ceci de commun qu'ils créent un espacement entre le sensible et le sensé : la danseuse extravertit le mouvement du geste, le poète détache le sens de la signification. La danse serpentine et le poème radical créent l'événement d'un sens que nous pourrions appeler « hors-là ¹ » : hors le corps, hors le signe. « Le corps dansant est envoyé hors de lui », écrit Jean-Luc Nancy. Dans la danse, dit-il, « le corps devient l'incorporel d'un sens qui pourtant n'est pas ailleurs qu'à travers le corps. ² » Comment comprendre ce paradoxe ? Comment un corps devient-il « incorporel » dans son expression ³ ? Il y a une réponse chez Valéry lorsqu'il dit que le corps dansant n'est ni chose ni signe, mais qu'« il éclate en événements ⁴ ». Avec les danses serpentes de Loïe Fuller, le geste moteur éclate en événements sensibles de façon manifeste, par son extraversion dans le mouvement aérien des voiles. La transfiguration du geste dansé en « visions sitôt éparses que sues », autrement dit en *voyances*, est au prix de ce *hiatus* entre le corps et la danse.

Ce *hiatus*, nous devons le rendre plus concret encore. La chorégraphe Odile Duboc, citée par Aurore Després, avait coutume de dire : « Lorsque les cheveux volent, c'est que le mouvement

¹ Ce « hors-là » fait évidemment allusion au *Horlà* de Guy de Maupassant (1887), ce double invisible qui semble se détacher du narrateur pour le hanter. Guy de Maupassant, *Le Horla*, Préface, commentaires et notes de Philippe Bonnefis, Le livre de poche, 1984

² M. Monnier, J.-L. Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Galilée, 2005, p. 60

³ La notion d'incorporel est délicate à manier, et malgré sa proximité intuitive avec le *hors-là* du corps où nous apparaît la danse, ce concept est trop métaphysique à nos yeux pour pouvoir être recruté ici. Précisons néanmoins qu'il appartient à l'ancien stoïcisme et désigne certains attributs de l'être qui ne sont pas réductibles à des substances (des corps) ou à des propriétés (comme la couleur ou le son), mais qui ont le sens d'*effets de l'activité des corps les uns sur les autres*. « Les incorporels ne sont pas un monde nouveau ajouté au monde des corps, mais comme la limite idéale et irréaliste de leur action », écrit Emile Brehier, qui a formulé une remarquable synthèse de cette théorie des incorporels. Emile Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Parsi : Vrin, (1928), 1997, p.62. Dans son ouvrage *Logique du Sens*, Gilles Deleuze suit le sillage de la pensée stoïcienne des incorporels pour avancer une définition de l'événement du sens comme « exprimé incorporel de la proposition ». Dans ce texte, Deleuze pose que le sens d'une proposition, quelle qu'elle soit, ne se confond pas avec sa désignation, sa manifestation ou sa signification. Le sens est bien davantage qu'une assomption intellectuelle sous les espèces noématiques d'objets de pensée (essences, concepts, signes...). Le sens n'a donc rien à voir avec une signification *pour* la pensée, il est bien plutôt un événement *dans* la pensée. Le sens, dit Deleuze, « ne se confond pas plus avec la proposition qui l'exprime qu'avec l'état de choses ou la qualité que la proposition désigne. Il est exactement la frontière des propositions et des choses. Il est cet *aliquid*, à la fois extra-être et insistance, ce minimum d'être qui convient aux instances. C'est en ce sens qu'il est 'événement' ». Le sens d'une proposition est donc l'événement de son exprimable, un extra-être « incorporel à la surface des choses, entité complexe irréductible, événement pur qui insiste ou subsiste dans la proposition. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969, p.34, p.30.

⁴ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, in *Œuvres*, Tome 1, op.cit., p.602.

est juste⁵ ». La danse est ici exprimée par le vol des cheveux ; à la manière des voiles de Loïe Fuller, elle déborde le corps. Avec son installation *100% polyester objet dansant n° (à définir)* (1999), l'artiste Christian Rizzo a radicalisé cette extraversion de la danse hors le corps : deux robes blanches sont suspendues à un cintre et soulevées par le souffle de ventilateurs. Avec cette œuvre fantomatique, dans laquelle la danse survit à la disparition intégrale des corps, Christian Rizzo pose la question de ses modes d'existence : « où est la danse ? » Plus récemment, William Forsythe a reconduit cette extraversion radicale de la danse hors le corps avec son installation monumentale *Black Flags* (2014), dans laquelle d'immenses voiles noirs sont animés par des bras robotisés qui en contrôlent les évolutions aériennes, au millimètre près. La force de l'*exprimé incorporel* y est d'autant plus frappante que les figuralités des voiles n'émergent d'aucun geste humain, mais d'une programmation robotique⁶. Citons encore le travail de la danseuse Ola Maciejewska, qui reprend la danse serpentine à son niveau élémental : avec *The Loie Fuller project* (2011) et *Bombyx Mori* (2015), l'artiste intrique les rapports de force du corps dansant, du matériau textile et des figuralités dans une danse qui a pour seul élan celui du *drapé*⁷.

Dans ces exemples, cheveux, robes ou voiles assument encore, malgré leurs détachements du corps, une hypostase matérielle de la danse. Or, il nous semble que le véritable « hors-là » du corps dansant n'est autre part que dans « l'excessive mobilité » dont parlait Mallarmé.

Loïc Touzé eut à ce sujet une intuition remarquable dans la performance « Morceau » (2001), co-signée avec Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi et Yves-Noël Genod. En préambule d'une danse, il proposait cette expérience au public : « je vous propose de regarder ma danse à un mètre de moi ». L'idée déclenchait le rire, mais une fois son incongruité accommodée, elle offrait aux spectateurs une expérience féconde. Qu'est-ce qu'une danse qui se trouve à un mètre du corps dansant ? Où est-elle ? Jusqu'où va-t-elle dans l'espace ? Et à deux mètres ? Et à trois ? La

⁵ « Odile Duboc dit souvent : "Lorsque les cheveux volent, c'est que le mouvement est juste". La justesse ici se réfère à un acte créateur qui va au-delà de sa propre enveloppe, ébranle toutes les particules qui l'environnent (ses cheveux *a fortiori*) et ainsi crée du vent. Trisha Brown parle, d'ailleurs, exactement de "projection dans le vent" associée à une "illusion" » Després Aurore, « Corps et poétique », texte de communication publié dans le DVD *Danser aujourd'hui*, Éditions AEEPS et Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2006, p.8.

⁶ « [Les voiles] bougent à l'unisson puis en contrepoint, déployant leur soie noire qui enfle et se rétracte, s'arrondit en dos de baleine, se déploie comme une goutte d'encre dans l'eau. Ou frôlent l'air juste sous notre nez, comme des épées. Car ce sont des bras articulés qui animent ces gigantesques fanions, d'inépuisables robots laqués de noir, programmés pour durer, qui achèvent de donner à l'ensemble une tonalité vaguement apocalyptique. Même le temps que prend le tissu pour s'évanouir est programmé au centième près, dans cet étrange ballet. » Elisabeth Franck-Dumas et Ève Beauvallet, *William Forsythe : «Un scénario où les humains seraient une anomalie»*, interview parue dans *Libération*, 12 octobre 2017.

⁷ Voir Marie Schiele, *Supporter le drapé : les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska*, *Dobra[s]*, Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, volume 12, numéro 25, abril 2019.

proposition de Loïc Touzé est un « piège à voir ». En vous proposant de regarder la danse à un mètre de lui, il vous invite à établir une distance magnétique entre son corps et le point de visée de votre regard. Votre regard focal est suspendu dans le vide, à gauche ou à droite de ce corps dansant qu'habituellement vous *suivez* des yeux, et que vous détachez comme figure sur un fond. Cette figure est maintenant déportée dans votre champ de vision périphérique, là où les données visibles sont ordinairement traitées comme *alentours*. Lorsque le corps du danseur est déporté dans cette frange de vision diffuse, ses mouvements ne sont plus perçus avec la netteté et la découpe qui permettent habituellement de les *lire* de façon associative et successive : ils sont davantage reçus comme des forces et des dynamiques rythmiques, fondues les unes aux autres⁸. A l'inverse, le centre de la vision focale ouvre maintenant sur un vide, et se trouve *bougé* – magnétiquement *poussé* ou *attiré* – par les forces dynamiques perçues à sa marge. La danse alors ne se confond plus avec le corps du danseur, elle s'est étendue à la mobilité même de votre regard.

Sur un plan plus spéculatif, cette consigne vous offre de considérer la danse comme une mobilité qui déborde les seuls contours du corps dansant, puisqu'elle implique le mobilisé autant que le mobile. La distance créée par la dissociation des objets de vision (le danseur à la marge, la danse au centre) y introduit également une différence temporelle. Votre attention allant et venant de l'un à l'autre de ces *qualia* (focal et périphérique), un délai s'invite dans ce hiatus entre le corps et la danse. Détachée du corps, la danse prend du retard ou de l'avance sur celui-ci, au gré des célérités de votre attention.

Ce petit « morceau » condense en une expérience ludique l'une des formules fondatrices de notre approche figurale du geste dansé : cette danse, en effet, *fait voir que voir est une danse*, comme le disait Jean-François Lyotard au sujet du tableau de peinture⁹. Plus généralement, certaines danses – mais on en dirait autant de certaines images – offrent au regard cette expérience figurale : à les voir, nous nous voyons voyants. C'est pourquoi ce que Maurice Merleau-Ponty dit du tableau s'entend aussi bien pour la danse (si l'on ose remplacer un mot par un autre) : « je ne regarde pas la danse [le tableau] comme je regarde une chose, je ne la fixe en aucun lieu, je vois selon ou avec la danse plutôt que je ne vois la danse¹⁰. »

Façon de penser la danse comme le hors-là du danseur, un *peut-être* à côté de l'être.

⁸ Au sujet des différences entre regard focal et regard périphérique, voir infra, chapitre V.1.2 *La part de l'œil > Le système éactif de la perception visuelle > Façons de voir*.

⁹ Le tableau « s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse. » J.F. Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p. 9.

¹⁰ Citation modifiée de Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

I.2 Allures figurales du geste dansé.

Allures sensibles et rythmiques

« La sensation est l'image¹. »

« L'allure [...] serait en quelque sorte l'effort, la capacité innée de faire participer l'esprit au rythme selon lequel les ressemblances surgissent du flux des choses, pour briller un court instant et disparaître aussitôt². »

Poser le *hiatus* du corps et de la danse au regard de l'événement du sens, c'est d'abord assumer l'idée que la danse ne se confond pas avec le corps en mouvement, qui n'en est que la souche organique. Au contraire la danse s'*abstrait* du corps pour former une *image dynamique et virtuelle*. Si l'on va plus avant dans le *déploiement* du geste dansé, on voit que cette différence prend plusieurs *allures*, allures sensibles et allures rythmiques. Nous choisissons le terme d'allure en raison de ses trois ressorts sémantiques : le mot d'allure désigne en effet un *aspect*, un *rythme*, ou encore un *mystère*. Pour un être vivant, l'allure désigne aussi bien la manière de se présenter (avoir fière allure) que la manière d'aller dans le mouvement (à vive allure) ou encore, dans un sens vieilli, la manière d'intriguer, au sens du complot (à l'ombre d'un pont, les malfaiteurs ont des allures³ ...).

¹ Lisa Nelson « La sensation est l'image », *Contact Improvisation*, Bruxelles : Contredanse, 2018, pp.144-158.

² Walter Benjamin, *La théorie de la ressemblance*, Cahier de L'Herne Benjamin, n° 104, Paris : L'Herne, 2013, p.122.

³ « Sitôt sa mission politique remplie, l'inspecteur Javert s'assurera, par une surveillance spéciale, s'il est vrai que des *malfaiteurs* aient des allures sur la berge de la rive droite de la Seine, près le pont d'Iéna. » Victor Hugo, *Les Misérables*, t. 2, 1862, p. 342.

I.2.1. Allures sensibles

Semblances de vie. Susanne K. Langer

« Le geste dansé n'est pas un geste réel, mais virtuel. Le mouvement du corps, bien sûr, est réel : mais ce qui en fait un geste émotif est de l'ordre de l'illusion, aussi le mouvement est « geste » uniquement au sein de la danse. C'est un mouvement effectif, mais une expression de soi virtuelle⁴. »

Avec cette formulation nette, la philosophe américaine Susanne K. Langer (1895-1985) pose elle aussi un hiatus entre mouvement et geste dansé ; elle affirme le caractère « virtuel » du geste en tant qu'il est forme expressive du sentiment humain, c'est-à-dire « symbole ». Marquée par les philosophies de Alfred North Whitehead et de Ernst Cassirer, Susanne K. Langer développe au fil de ses ouvrages une théorie originale du symbole⁵ : si les sciences et le langage conçoivent des « symboles discursifs », le rite et l'art produisent quant à eux des « symboles présentationnels », c'est-à-dire, comme le résume Aude Thuries, « des formes dont les lois de composition exhibent une correspondance structurelle avec celles qui régissent la sensibilité ⁶».

L'oeuvre de Susanne K. Langer est une philosophie de l'esprit enracinée dans l'épreuve du *Sentir (Feeling)*. A ce titre, son approche philosophique de l'art prend le parti des formes vivantes (*Living forms*), et c'est la raison pour laquelle la danse a suscité sa curiosité, à une époque, dans les années 1950, où cet art n'avait guère de crédit philosophique. Langer fut sans doute la première philosophe à penser la danse à hauteur des œuvres, et à y voir davantage qu'une métaphore de la pensée. Spectatrice assidue, elle porte un regard avisé sur la modernité des Mary Wigman, Doris Humphrey, Martha Graham, José Limon, et noue un dialogue fécond, quoique non exempt de discordes, avec certains artistes de son temps⁷. Dans son approche critique de la danse

⁴ Susanne K. Langer, *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from « Philosophy in a New Key »*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p.177.

⁵ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1942; *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from « Philosophy in a New Key »*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953 ; *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957. *Mind: An Essay on Human Feeling*, Baltimore, The John Hopkins University Press, Vol.I, 1967, Vol.II, 1972, Vol.III, 1982.

⁶ Aude Thuries. *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. : à partir de la philosophie de Susanne Langer*. Thèse de doctorat sous la direction d'Anne Boissière, Ecole doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Centre d'Étude des Arts Contemporains. Université Charles de Gaulle -Lille III, 2014. NT : 2014LIL30025.

⁷ A partir des années 1960, avec la montée en puissance de la *Post Modern Dance*, ses thèses modernistes commencent à être négligées par le milieu chorégraphique américain, jusqu'à connaître une éclipse à la fin du XX^e siècle. Ce sont

moderne, la philosophe assume une position esthétique courageuse, car contraire à certains tropismes en vogue dans les milieux chorégraphiques. Elle prend d'abord une position de surplomb sur la critique chorégraphique de son époque, pleine de « jugements sentimentaux », d'« incompréhensions et d'interprétations mystiques » qui en rendent, dit-elle, « la lecture fatigante ». Langer rejette les idées convenues qui portent sur une quelconque « essence » de la danse : elle s'oppose par exemple à Isadora Duncan lorsque celle-ci affirme que « l'essence de la danse est musicale⁸ », ou encore au tropisme qui rabat la danse sur les arts plastiques, pour n'y voir qu'un « spectacle d'images en mouvement [...], de patterns animés ou de statues en mouvement⁹ ». La philosophe se bat aussi contre l'opinion courante selon laquelle la danse est une forme virginale de l'émotion, et une expression spontanée de la vie intérieure¹⁰. « L'expression de soi », la libération spontanée des humeurs et de l'affectivité, sont qualifiées de « symptomatiques » par Langer et n'ont, selon elle, aucune place dans l'art. La philosophe affirme au contraire que l'expression est un travail de symbolisation et de connaissance. Celui-ci consiste, pour l'artiste chorégraphique, à instaurer une *logique expressive* entre ses émotions intérieures et les représentations qu'il en forme avec ses mouvements : « Une danse n'est pas un symptôme du sentiment du danseur, mais une expression par celui qui la compose de sa connaissance des multiples sentiments humains¹¹. » Au contraire du geste ordinaire de la vie quotidienne, qui est « expressif de soi » de manière symptomatique, la philosophe soutient que le geste dansé est « expressif de manière logique », c'est-à-dire qu'il assume quant à l'expression du sentiment humain des opérations logiques d'abstraction et de symbolisation. Ces logiques expressives permettent de donner forme et rythme aux éprouvés sensibles, aux perceptions, aux idées, suivant une sorte d'*isomorphisme abstrait*.

des penseurs de la danse qui ont entamé un mouvement de réhabilitation de son œuvre philosophique en France, grâce à la publication d'un ouvrage qui recueille quelques traductions et un appareil critique consistant : *Vie, Symbole, Mouvement, Susanne K. Langer et la danse*, sous la direction de Anne Boissière et Mathieu Duplay. De l'incidence éditeur, 2012. Notre approche de la pensée langérienne est essentiellement fondée sur cet ouvrage, sur la thèse de doctorat d'Aude Thuries citée plus haut, et sur l'ouvrage de Anne Boissière, *Chanter, Narrer, Danser, Contribution à une philosophie du sentir*, éd. Delatour France, 2016.

⁸ Langer, *Feeling and Form. op.cit.*, p. 169.

⁹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰ « Non seulement la sentimentale Isadora, mais aussi d'éminents théoriciens comme Merle Armitage et Rudolf Laban, [...] en plus d'un grand nombre de danseurs adeptes de l'introspection, acceptent la doctrine naturaliste qui veut que la danse soit une décharge libre d'un surplus d'énergie ou d'une excitation émotionnelle. » Langer, *Feeling and Form. op.cit.*, p. 177.

¹¹ Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p.8.

Abstraction perceptive et logique expressive

Pour Langer, la danse est donc un travail de l'expression dans le geste, et en tant que telle, elle a une logique propre ; la danse donne des formes symboliques (abstraites) aux formes du sentir humain, le *Feeling*. Qu'est-ce que le *Feeling* ? « Le *feeling*, au sens large de tout ce qui est senti d'une quelconque façon, comme stimulus sensoriel ou tension interne, douleur, émotion ou attention, est la marque de mentalité¹² », répond Susanne Langer. Mais cette « marque de mentalité » se tient en deçà de tout contenu catégoriel, et ne pose encore aucun objet ; elle relève d'une affection que Langer propose également de nommer *sentience*. « La sentience est une phase du processus vital lui-même », dit Langer, « une phase strictement intra-organique, une apparence qui est présentée au sein de l'organisme dans lequel l'activité a lieu¹³. » Comme le résume Aude Thuries, la sentience désigne « la capacité élémentaire à ressentir les rythmes internes de l'organisme et les contacts avec le monde extérieur¹⁴. »

Parmi tous les processus vitaux, rares sont ceux qui se font réellement ressentir du système nerveux central. Seuls les processus les plus intenses, et ceux qui concernent les structures organiques les plus complexes, sont susceptibles d'entrer dans une « phase psychique », et de s'y constituer comme schèmes premiers du sentir, ou *schèmes de sentience*. Ces schèmes sont les éprouvés les plus élémentaires par lesquels le corps vécu prend connaissance du corps vivant. C'est donc en tant que saillances que les schèmes de sentience constituent des abstractions, ou les « symboles présentationnels » d'une certaine « teneur vitale ». Langer fonde son concept d'abstraction sensible sur le principe « économique » de la perception, et plus précisément sur ses fonctions de sélection et de synthèse. Afin d'accélérer le processus de reconnaissance, la perception néglige certaines informations et en sélectionne d'autres, accentue certains traits, en oublie d'autres, et renforce ainsi les congruences schématiques. A force de répétition, la perception des mêmes formes conduit à une accentuation de leurs schèmes, de sorte qu'elles peuvent être assimilées et associées plus rapidement, grâce aux synthèses passives de la mémoire. Ainsi, la sélection et l'accentuation des traits saillants d'une forme permettra une reconnaissance

¹² Susanne K. Langer, *Mind : An essay on Human feeling, Vol I*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1967, p.4
Ce serait un contre-sens de traduire le concept de *Feeling* par « sentiment », tant celui-ci échappe, pour Langer, aux émotions catégorielles. Le *Feeling* est un verbe et non un substantif, il désigne un processus ou un acte, et non un état. « Sentir, c'est faire quelque chose, dit-elle, non avoir quelque chose ». Langer, *Mind, I, op.cit.*, p.20.

¹³ Susanne K. Langer, *Philosophical Sketches*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1962, p.17, cité dans le glossaire à l'entrée « *Sentience* » : *Vie, Symbole, Mouvement, Susanne K.Langer et la danse, op.cit.*, p.273.

¹⁴ Aude Thuries, Glossaire, (trad. Yola Balhawan), in *Vie, symbole, mouvement, Susanne K Langer et la danse*, (dir.) Anne Boissière et Mathieu Duplay. de l'incidence éditeur, 2012, p.272.

plus rapide des objets. Par généralisation des fonctions de sélection, de synthèse et de congruence, l'abstraction permettra la symbolisation :

« Libérée de la perception, l'image devient générale ; et dès qu'elle est en mesure de représenter quelque chose d'autre que son stimulus d'origine, elle devient symbole. Des similitudes schématiques présentes dans des images par ailleurs distinctes permettent de se rappeler un objet à travers l'image d'un autre. Ainsi, par exemple, le contour de la nouvelle lune est comme la forme incurvée d'un bateau. On peut voir la lune comme un canoë ou un canoë comme une lune¹⁵. L'une ou l'autre de ces assimilations renforce la perception d'une forme. C'est cela, le processus naturel de l'abstraction¹⁶. »

Dans cette conception « non discursive » ou « présentationnelle », le symbole instaure donc une relation d'*isomorphisme abstrait* avec l'objet symbolisé, selon des « logiques expressives ». Ces logiques expressives n'obéissent pas à un règlement déductif comme le font les logiques formelles, mais elles organisent des rapports de projection, de congruence ou de translation entre les schèmes de sentience et les formes. Ces rapports d'isomorphisme sont dits abstraits parce que le sentir et les formes n'y sont pas mis en relation d'objets mais en relations de rapports. Comme le dit Anne Boissière, « dans la mesure où l'expression relève d'une projection, on n'a jamais affaire qu'à des rapports, lesquels donnent une idée du sentiment sans jamais que ce dernier en lui-même ne puisse être appréhendé¹⁷. » Pour mieux comprendre, par l'exemple, les logiques expressives de cet isomorphisme abstrait, suivons Langer dans son approche du motif ornemental. « Le pur motif décoratif », dit-elle, est une « projection directe du *feeling* vital en forme et couleur visibles¹⁸ », et doit être appréhendé comme l'animation d'une surface par les articulations internes de la forme. Engagé dans le rythme des répétitions et des différences, le motif ornemental devient un équivalent d'action. « Les lignes et surfaces décoratives expriment la vitalité au regard de ce qu'elles semblent "faire" », écrit Anne Boissière, et cet équivalent d'action emporte, on le sait, toute une mobilité innervée dans le corps : « Le symbole ne fonctionne qu'au vu de cette illusion, qui crée la vie sans qu'il y ait pourtant d'organisme vivant, qui crée du mouvement sans qu'il y ait pourtant de déplacement¹⁹ ». « En art, les éléments n'ont

¹⁵ Cette analogie correspond au point de vue des populations vivant sous les latitudes de 30° Sud et 30° Nord, pour lesquelles l'exposition de la lune au soleil croît et décroît horizontalement.

¹⁶ Susanne K. Langer, « Speculations on the Origin of Speech » (trad Yola Balhawan), in *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p.46-47.

¹⁷ Anne Boissière, « Le symbole comme forme vivante dans la philosophie de l'art de Susanne Langer », *Chanter, Narrer, Danser, Contribution à une philosophie du sentir, op.cit.*, p.159.

¹⁸ Langer, *Feeling and Forms, op.cit.*, p.63, cité par Anne Boissière, « Le symbole comme forme vivante dans la philosophie de l'art de Susanne Langer », *op.cit.* p.162.

¹⁹ *Ibid.*, p.162-163.

pas le caractère de choses mais d'actes²⁰», affirme Langer. Ainsi, c'est par projection de rythmes et animation de « semblances de vie²¹ » que les formes de l'art deviennent pour la philosophe des *formes vivantes (Living Forms)* :

« Le résultat est une illusion artistique très élémentaire (non pas tromperie, car à la différence de la tromperie, elle survit à l'analyse), que nous appelons « forme vivante » [...] la « forme vivante » présente directement ce qui est l'essence de la vie - changement incessant, ou processus, articulant une forme permanente²². »

Illusions, semblances

Les « semblances de vie » prodiguées par les formes vivantes sont donc décrites par Langer comme des « illusions ». Mais la philosophe y insiste, ce terme d'illusion ne se confond pas avec le sens commun d'erreur ou de tromperie. L'illusion est pour Langer un phénomène d'apparition qui résulte du processus d'abstraction et de symbolisation : une image est détachée de son substrat matériel (l'œuvre plastique) pour être animée d'une semblance de vie. L'illusion est donc la création d'un être virtuel de l'image, en surcroît de l'œuvre matérielle, auquel tient la « substance semi-abstraite²³ » de l'art. Ce phénomène d'illusion, Langer le rythme en deux temps, *l'illusion primaire et les illusions secondaires*. *L'illusion primaire* est le « champ de puissances virtuelles²⁴ » créé par l'objet artistique, tandis que les *illusions secondaires* sont les « apparitions fictionnelles » ou les « semblances » qui émanent des formes perçues, et articulées entre elles dynamiquement, affectivement ou intellectuellement. Dans le cas de la danse, c'est le corps en mouvement qui offre aux illusions primaires un premier champ de puissances, le geste dansé étant, pour Langer, « la principale abstraction par laquelle l'illusion de la danse se fait et s'organise²⁵. » A ce titre, la danse est la *semblance* par excellence : « La danse est une

²⁰ Langer, *Mind I*, *op.cit.*, p.202.

²¹ Langer, *Feeling and Form*, *op.cit.*, p.64.

²² *Ibid.*, p.65.

²³ Langer, « Creation », *Problems of Art*, *op.cit.*, p.34.

²⁴ Langer, *Feeling and Form*, *op.cit.*, p.187. « En peinture, l'espace virtuel peut être appelé l'illusion primaire, non parce qu'il serait fabriqué en premier par l'artiste, avant que celui-ci ne crée des formes en lui - l'espace pictural advient avec les lignes et les couleurs et non avant - mais parce que c'est toujours ce qui est créé dans une œuvre picturale. Même les mauvais tableaux créent un espace pictural, sinon nous ne les verrions pas comme des images mais comme des surfaces mouchetées. » Langer, « Creation », *Problems of Art*, *op.cit.*, p.35.

²⁵ Langer, *Feeling and Form*, *op.cit.*, p.174. Et aussi : « La fonction de « semblance » est de donner aux formes une nouvelle concrétisation dans des instances non réelles, purement qualitatives, les libérant de leur concrétisation habituelle dans les choses réelles de sorte qu'elles soient reconnues à part entière, et librement conçues et composées pour servir la visée ultime de l'artiste - signifiante, ou expression logique. En art, toutes les formes, ainsi, sont des formes abstraites : leur contenu est uniquement une semblance, une pure apparence [...] et c'est dans ce sens élémentaire que tout art est abstrait. » p.50.

apparence²⁶ », affirme la philosophe, « une image dynamique », un « monde de puissances, rendu visible par le tissu ininterrompu des gestes ». Dans sa *virtualité*, détachée du corps comme une force pure, cette *energeia* exprime le caractère paradoxal de la danse, qui est d'effacer la physicalité même dont elle se soutient. Car à l'inverse, lorsque la physicalité de l'effort ou du poids s'impose à la perception, aucune apparition n'a lieu, et c'est la « gymnastique » qui écrase alors la semblance. La semblance est donc une *puissance* de l'image qui « libère la perception - et par là même le pouvoir de conception - de tout moyen pratique et laisse l'esprit se concentrer sur l'apparence des choses uniquement²⁷ ». Pour former son concept de semblance, Langer emprunte au concept de *Schein* du poète romantique Friedrich Schiller. Pour Schiller, le *Schein* désigne en effet l'apparaître esthétique, la « belle apparence » émancipée de toute matière. Le poète romantique faisait de cette manifestation sensible de l'Idée l'horizon conceptuel et politique de l'art²⁸. Dans un poème en prose intitulé *La Danse*, Schiller voyait les mouvements de la danse se détacher des danseurs comme « des ombres fugitives délivrées du fardeau des corps, ou des génies qui poursuivent leurs danses aériennes aux rayons de la lune²⁹. » Sous les yeux du

²⁶ Susanne K. Langer, « L'image dynamique », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, op.cit., p. 34- 36.

²⁷ Langer, *Feeling and Form*, op.cit., p.49

²⁸ Le *Schein* est une clé de voute du projet d'« éducation esthétique » de Schiller, dans lequel l'art, étant tout à la fois séparé du domaine pratique et du domaine magique, devient une activité désintéressée et s'élève par conséquent à une dimension spirituelle [Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1793-1795], trad. fr. Robert Leroux, édition bilingue mise à jour par Michelle Halimi, Paris, Aubier Montaigne, 1992]. Pour Schiller, « la beauté n'est rien d'autre que la liberté dans sa manifestation » [Friedrich Schiller, *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, Reclam, 1986], et cette manifestation de la liberté trouve sa plus haute expression dans deux phénomènes : la *grâce* comme « pure transparence de l'esprit et de la liberté corporelle » et le *jeu*, un jeu qui aurait pour objectif la beauté comme « forme vivante », ou *Lebende Gestalt*. [Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation Esthétique de l'homme*, op.cit., p.214.]

²⁹ Dans ce poème en prose de 1796, Schiller semble exprimer son voeu d'« éducation esthétique » sous les espèces d'une danse populaire où « la puissance de l'harmonie » « gouverne » « le plaisir turbulent des corps » grâce au « frein doré du rythme » : « Voyez ces jeunes couples tournoyer dans la valse gracieuse. Leurs pieds rapides effleurent à peine le sol. Sont-ce des ombres fugitives délivrées du fardeau des corps, ou des génies qui poursuivent leurs danses aériennes aux rayons de la lune ? Légers comme la vapeur incertaine que le souffle du vent balance dans les airs, comme la barque qui se balance sur une onde argentée, leurs pas suivent avec art les cadences de la musique. Tout à coup un couple hardi s'élançe au milieu des rangs épais. Il veut se frayer un passage, une main magique ouvre le chemin devant lui et le referme aussitôt. Le voilà qui disparaît à nos yeux, et l'élégant assemblage ressemble à une œuvre de confusion ; mais l'ordre joyeux se rétablit, le nœud se délie, la symétrie reparait avec un charme nouveau. Sans cesse brisée elle renaît sans cesse, une loi certaine dirige ses changements continuels. Comment ces mouvements se renouvellent-ils ainsi, comment le repos apparaît-il encore dans ces groupes mobiles ? Comment, en n'obéissant qu'à l'instinct du plaisir, chacun dans ces bonds impétueux suit-il la ligne qu'il doit suivre ? Veux-tu le savoir ? C'est la puissance de l'harmonie qui fait de ces bonds impétueux une danse agréable, qui, pareille à Némésis, conduit et gouverne avec le frein doré du rythme le plaisir turbulent. Ô homme, et les harmonies des mondes raisonnent en vain autour de toi, tu n'entends pas leur accord sublime, tu n'entends pas la mélodie des êtres et le mouvement des astres brillants qui poursuivent leur route dans l'espace. Tu oublies dans tes actions l'ensemble harmonieux que tu respectes dans tes jeux. » [Traduction par Xavier Marmier. *Poésies de Schiller*, Charpentier, 1854, p. 126-127.]

poète, les formes dynamiques et les schèmes rythmiques qui animent les danseurs s'expriment hors des corps comme des êtres virtuels. Sans aller jusqu'à y voir des « génies », Susanne K. Langer décrit les semblances du geste sous les espèces d'*êtres de la sensation* exhalés par les formes vivantes de la danse.

« Chaque être qui effectue des gestes naturels est un centre de force vitale et ses mouvements expressifs sont perçus par autrui comme des signaux émanant de sa volonté. Cependant les gestes virtuels ne sont pas des signaux, ils sont des symboles de volonté. Le caractère gestique spontané des mouvements de danse est de l'ordre de l'illusion et la force vitale qu'ils expriment l'est également. Les puissances (c'est-à-dire les centres de forces vitales) dans la danse sont des êtres créés – créés par la semblance du geste. L'illusion primaire de la danse est un domaine virtuel de puissance – pas une puissance effective, physiquement exhortée, mais des apparences d'influence et d'action créées par des gestes virtuels³⁰. »

C'est donc de façon positive qu'il faut concevoir l'*illusion* dont procède la semblance : non pas comme un biais perceptif, mais comme une *pression d'existence* des forces vitales que nous percevons dans les formes. Nous parlons d'une pression d'existence car les semblances ont chez Langer une dimension ontologique : la philosophe n'hésite pas à parler d' « êtres créés par la semblance du geste ». Dans leur dimension « virtuelle », les semblances sont également comparées aux puissances magiques, « aux puissances chtoniques, aux puissances divines, destins, sorts, tous affairéments mystiques - le pouvoir de la prière, de la volonté, de l'amour et de la haine - mais aussi à la puissance hypnotique souvent présumée d'un esprit sur un autre³¹. »

Espèces intentionnelles. Théories de l'émission

Au regard de la valeur ontologique que Langer donne aux semblances du geste, je m'autorise à tracer un lien spéculatif entre son concept de semblance et les *êtres de la sensation* que certains savants de l'antiquité et du moyen-âge voyaient voltiger dans l'air, et qu'ils appelaient « simulacres » ou « espèces intentionnelles ». Bien que Susanne Langer ne semble pas s'être intéressée à ces théories antiques de l'émission, je vois pour ma part une analogie féconde entre ces deux conceptualités de l'apparition³².

³⁰ Langer, *Feeling and Form*, *op.cit.*, p.175.

³¹ *Ibid.*, p.188.

³² Dans *Feeling and Form* et *Problems of Art*, Susanne Langer ne fait pas mention de cette tradition. N'ayant pas eu accès à ses autres ouvrages, je ne peux pas garantir qu'elle ne le fasse pas ailleurs.

Selon ces théories de l'émission, qui traversent toute l'antiquité gréco-romaine et qui insistent dans la science européenne et arabe jusqu'à la Renaissance, la vision est l'effet d'un double rayonnement lumineux. Dans un sens, ce rayon détache de l'objet visible de subtils atomes de visibilité pour les porter à l'œil (intromission); dans l'autre sens, l'œil projette lui aussi un rayonnement atomique de vision sur l'objet (extramission). Épicure a nommé « simulacres » ces composés atomiques subtils, qui se détachent des corps en nombre infini, à une vitesse inconcevable, et qui voltigent dans le diaphane de l'air de façon à y former pour notre sensibilité une image continue des choses³³. Cette conception de la perception appartient à un naturalisme intégral, dans lequel les formations de la matière et de l'esprit sont continues. Les simulacres d'Épicure doivent donc être compris à l'inverse de la dénotation moderne du terme. Ce ne sont pas des illusions, mais au contraire des preuves physiques de la réalité matérielle : leur émission constitue une solution de continuité entre le monde et l'âme³⁴. Lucrèce, l'interprète latin de la philosophie épicurienne, a donné à ce terme de simulacres les traductions d'« *imagines* », d'« *effigies* », de « *figurae* », ou de « *spectrae* »³⁵. L'optique médiévale qualifiera de « lumière figurée » (*luce figurata*) les images ainsi formées dans le diaphane et d'« espèces visuelles » (*specie visibili*) les *qualia* sensibles de la vision³⁶. Accidents détachés de la substance sensible, le mode d'existence de ces qualités est moindre que celui de la chose même, mais sous la garantie d'inhérence à la chose, il en manifeste l'intentionnalité³⁷. C'est pourquoi des auteurs scolastiques

³³Tout en tenant à distance ces théories, Aristote fait néanmoins du diaphane de l'air une sorte d'être sensible de la lumière capable de véhiculer à la perception « la forme sans la matière » : « D'une façon générale, pour toute sensation, il faut comprendre que le sens est le réceptacle des formes sensibles sans la matière, comme la cire reçoit l'empreinte de l'anneau sans le fer ni l'or, et reçoit le sceau d'or ou d'airain, mais non en tant qu'or ou airain ; il en est de même pour le sens : pour chaque sensible, il pâtit sous l'action de ce qui possède couleur, saveur ou son, non pas en tant que chacun de ces objets est dit être une chose particulière, mais en tant qu'il est de telle qualité et en vertu de sa forme. » Aristote, *Traité de l'âme*, II, 12, 424 a 16, trad. Tricot, J., Paris, Vrin, 1992.

³⁴ « Ces corpuscules de matière extrêmement subtils et émis de façon constante par les corps constituent le chaînon manquant entre les choses et l'âme. [...] La continuité établie entre la chose et l'âme est alors telle que la confiance accordée à la perception est absolue : la vérité n'est pas seulement adéquation de la chose et de l'intellect, comme dans la définition scolastique ultérieure, elle est proprement contact de la chose et de l'âme. Dans cette logique, tous les produits de la pensée sont des phénomènes physiques. Les degrés d'abstraction et de complexité des idées correspondent aux degrés de subtilité et de mobilité des simulacres qui les constituent. On mesure quel rôle joue l'image dans cet anti-idéalisme radical : par elle, toute distance entre le monde et l'âme se trouve abolie, l'écart entre l'idée et la chose est comblé. » Laurent Lavaud, *L'Image* (Introduction), textes choisis et présentés par Laurent Lavaud, Paris : Garnier Flammarion, 1999, p.33.

³⁵ Lucrèce, *De rerum natura*. Edition bilingue, Trad. J. Kany-Turpin, Paris : Gf Flammarion, 1997.

³⁶ Lindberg D. C., *John Pecham and the Science of Optics*, Milwaukee, University Wisconsin Press, 1970.

³⁷ Antonio Rubio, un scolastique tardif de Coïmbra, écrit « les espèces sont plus imparfaites que leurs objets car les objets ont une existence naturelle tandis que les espèces n'ont d'existence qu'intentionnelle, laquelle est *dégénérante* de l'existence naturelle, et pour cela diminuée. » Antonio Rubio, *Commentaria in Libros Aristotelis de Anima*, Lyon, 1620 (II, v-vi.5), cité par Philippe Hamou, in « Henry More face à la théorie cartésienne de la vision », *Les Études philosophiques*, 2014/1 (n° 108), p. 61-79. DOI: 10.3917/leph.141.0061.

tels que Albert Le Grand ou Thomas d'Aquin donnent à ces êtres évanescents qui transportent le sensible le statut ontologique d'espèces intentionnelles (*species intentionales*). Chez le philosophe et théologien John Peckham (1230-1292), ces espèces intentionnelles sont individuées en *luminosité, couleur, distance, position, corporéité, figure, magnitude, continuité, distinction, nombre, mouvement, repos, rugosité, mollesse, transparence, densité, ombrage, obscurité, beauté, laideur, similitude, diversité*³⁸ ... Autant d'espèces de la ressemblance que Descartes moquera dans sa *Dioptrique*, récusant tout statut ontologique à ces « petites images voltigeantes par l'air³⁹ », supposées transporter l'effigie des choses dans la sensibilité. A ces thèmes de participation dans lesquels insiste l'ancienne alchimie, Descartes oppose un thème de représentation, exigeant que la perception soit issue d'un processus causal qui transforme les données sensibles en jugements sensoriels. Percevoir « la forme sans la matière » (selon l'expression aristotélicienne) n'est donc pas l'effet d'une émanation immatérielle des ressemblances, mais celui d'une « géométrie naturelle » qui permet à l'esprit de convertir les données sensibles en inférences, en signes et en idées. Mais avec sa mécanique dualiste, Descartes ne parviendra pas à discréditer totalement le « réalisme sensible » des anciens, et le principe de « solidarité des choses » (Cicéron) qui l'irrigue.

Cette *solidarité des choses* insiste dans la philosophie vitaliste de Bergson, comme dans l'empirisme radical de Whitehead et de James, qui ne reconnaissent dans la nature que des ontologies du même genre⁴⁰. Quant à la psychologie cognitive moderne, elle a depuis longtemps battu en brèche les présupposés dualistes de la philosophie de la conscience en démontrant que la perception n'est pas une médiation causale et interprétative, mais une « préhension » immédiate (comme le dirait Whitehead), autrement dit une incorporation des schèmes et une participation aux relations. Ainsi, quand Susanne Langer, qui fut l'élève de Whitehead, forge son concept de semblance, il n'y a plus d'obstacle épistémologique à parler des forces vitales exprimées par la danse comme des « *êtres créés par la semblance du geste* ».

En effet, pourquoi ne pas consentir l'*être* à ces impressions affectives qui émanent de l'expression vitale des corps, selon leurs formes et selon leurs forces ? Le geste aussi a ses espèces intentionnelles : *la tension, la dureté, la frappe, le flux, la rapidité, l'épaisseur, la lourdeur, la minceur, le net, l'évaporé, etc.* Si l'on peut dire de ces qualités toniques du geste qu'elles ont de

³⁸ David C. Lindberg, *John Peckham and the Science of Optics*, Milwaukee, University Wisconsin Press, 1970.

³⁹ René Descartes, *Dioptrique* in tome VI, des *Œuvres* de Descartes, publiées par Adam et Tannery en 11 tomes, Paris, 1897-1909, réédition Vrin, 1996. « Et par ce moyen votre esprit sera délivré de toutes ces petites images voltigeantes par l'air, nommées des espèces intentionnelles, qui travaillent tant l'imagination des philosophes », p.85

⁴⁰ Voir Pierre Cassou-Noguès, *Le Bord de l'expérience. Essai de cosmologie*, Paris, PUF, 2015

l'être, c'est parce que les gestes *font* l'expression, en tant que manifestation du vivant. Les gestes sont la forme vivante du corps, son *energeia* passée dans l'être. On peut donc envisager les semblances du geste comme les espèces intentionnelles de l'expression. Ce sont les impressions affectives suscitées par les *formes de vitalité* du geste – *surgissement, impact, flottaison, caresse...* Elles sont la marque de l'affection vitale que les gestes provoquent en nous, avant que nous ne puissions les contracter en significations.

Il faut se souvenir que lorsque nous étions enfants, c'est de cette façon que nous appréhendions les gestes des corps et les mouvements du monde : partout, les expressions motrices et affectives *fondaient* sur nous, nous les *incorporions* et les *élargissions à un milieu*, comme le disait Mallarmé en parlant de l'émotion⁴¹. Avant que les structures du langage ne nous permettent de catégoriser le sens des formes et des gestes, nous recevions les impressions dynamiques du monde sous les espèces de ce que Daniel Stern a appelé des *affects de vitalité*. Avec ce concept, le pédopsychiatre américain a décrit les impressions affectives que les jeunes enfants reçoivent du monde, émotions primaires qui fondent sur eux, littéralement, et qu'ils incorporent. De façon spéculative, l'image des « espèces intentionnelles » dessine pour moi une liaison figurale entre les semblances du geste dansé, les êtres de la sensation qui en sont exhalés, et les affects de vitalité que le corps sensible en reçoit.

Affects de vitalité. Daniel Stern

L'œuvre de Daniel Stern (1934-2012) est principalement consacrée au « monde relationnel » du nourrisson⁴², dont elle a renouvelé en profondeur la compréhension, mais elle intéresse aussi la pensée de l'art vivant, car elle apporte une conceptualité nouvelle aux « formes vivantes »

⁴¹ « Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore. » Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *Œuvres Complètes, op.cit.* p.309

⁴² Psychanalyste de formation, Daniel Stern se heurte rapidement à l'inadéquation des outils de la psychanalyse dans l'approche de la vie psychologique du nourrisson (le sujet *infans* qui ne parle pas encore - ou qui ne parle qu'*en corps*). Il se consacre alors à une vaste étude de l'identité « pré-narrative » du nouveau-né et des « affects primordiaux » qui la constituent. Dans son ouvrage majeur, *Le Monde interpersonnel du nourrisson* (1985), Stern décrit une première conscience élémentaire non réflexive, qu'il décrit sous les espèces de quatre « sens de soi » : le sens de soi *émergent* (0-2 mois), le sens de soi *noyau* (2-6 mois), le sens de soi *subjectif* (7-15 mois) et le sens de soi *verbal* (15-24 mois). Le développement de ces « sens de soi » est *tuilé*, c'est-à-dire qu'ils se superposent dans leur continuité, comme des domaines, mais ne se remplacent pas, comme le feraient des phases. Ces quatre sens de soi continuent leur développement et leur coexistence tout au long de la vie, ce qui va à l'encontre de tout schématisation dialectique qui concevrait le développement de l'individu comme une suite de dépassements de phases, ou de « stades ». Daniel Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson [1985]*, coll. Le fil rouge, PUF, 1989

proposées par Susanne Langer, sous le nom de *formes de vitalité*⁴³. Stern fut un lecteur attentif de Susanne Langer, et a reconnu sa dette envers le travail et le « vitalisme » de la philosophe⁴⁴. Par ailleurs, comme Langer, Stern a élaboré sa pensée dans une connivence étroite avec l'art et les artistes, en particulier avec la danse et la musique. Ses travaux ont notamment eu une influence importante sur les recherches artistiques de Bob Wilson ou de Steve Paxton, qui y ont trouvé des éclairages précieux sur le moment expressif du geste.

Dans les années 1970, la psychologie du développement met au jour le caractère amodal de la perception, en particulier à son état primitif, chez le nourrisson. Pour les psychologues Tom Bower, Eleanor et James J. Gibson, il existe une « unité primitive des sens » qui permet le chevauchement et le réfléchissement des modalités sensorielles, de sorte qu'un objet perçu selon une première modalité sensorielle peut être reconnu sous une autre⁴⁵. Des expériences menées par Meltzoff et Borton (1979) ont montré que des nourrissons âgés d'un mois peuvent reconnaître visuellement un objet qu'ils ont auparavant exploré oralement ou tactilement⁴⁶. Ainsi, écrit Daniel Stern,

« le nourrisson paraît avoir une aptitude générale et innée, que l'on peut appeler perception amodale, qui le conduit à traiter des informations reçues dans une modalité sensorielle donnée, et à les traduire dans une autre modalité sensorielle. [...] Ces représentations abstraites dont le bébé fait l'expérience ne sont pas des images, des sons, des touches et des objets qu'on peut nommer, mais plutôt des formes, des intensités et des figures temporelles - les caractères plus "globaux" de l'expérience⁴⁷. »

⁴³ Daniel N. Stern, *Les Formes de vitalité : psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris, Odile Jacob, 2010. L'œuvre de Daniel Stern connaît une postérité importante dans les approches esthétiques pensées à partir du corps. C'est le cas notamment de Raymond Bellour, avec son ouvrage *Le corps du cinéma*, Paris : Trafic POL, 2009. Voir aussi : *Le corps du cinéma. Entretien avec Raymond Bellour*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

⁴⁴ « Stern reprend à son compte l'hypothèse maîtresse chez Langer [...] selon laquelle le sentir, ou plus exactement les "façons de sentir" sont à appréhender en lien avec les processus physiologiques. Soulignant l'aspect qualitatif et dynamique de ce qui est ressenti, il définit les affects de vitalité comme étant "ces caractères dynamiques, cinétiques des émotions, qui distinguent l'animé de l'inanimé ; et correspondent aux changements momentanés des états émotionnels dus aux processus organiques inhérents à la vie. » Anne Boissière, « Le symbole comme forme vivante dans la philosophie de l'art de Susanne Langer », in *Chanter, Narrer, Danser, Contribution à une philosophie du sentir*, op.cit., p.168.

⁴⁵ Voir Bower, T.G.R., « Object perception in infants ». *Perception*, 1, 15-30, 1972. <https://doi.org/10.1068/p010015>. Gibson, E. (1969). *Principles of perceptual learning and development*. New York: Appleton-Century-Crofts. Gibson, J. J. (1979/2015). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York, NY : Psychology Press.

⁴⁶ Deux groupes de nourrissons ont en bouche, et sans qu'ils puissent la voir, une tétine à picots pour l'un et une tétine lisse pour l'autre. Puis on présente à chaque groupe deux modèles géants de ces tétines. Les résultats montrent que les bébés regardent plus longuement le modèle de tétine qu'ils ont eu en bouche. Meltzoff A. N., Borton R. W. — (1979) "Intermodal matching by human neonates", *Nature*, 282, p.403-404.

⁴⁷ Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, op cit., p. 70-71 et 74.

Daniel Stern observe que les bébés ont un appétit particulier pour ces « transferts intermodaux » : dans l'indivision de leurs modalités sensorielles, ils testent les rapports nouveaux, et se lassent assez vite des stimulations qu'ils reconnaissent. Avant que l'habituation des expériences n'induisse la division des appareils sensoriels, l'enfant est donc pris dans une connivence originaire des sens, et il vit intensément cette synesthésie, aux prises avec la vitalité même des formes et des expressions. Stern choisit d'appeler « affects de vitalité » ces émotions primordiales, pour les distinguer des émotions « catégorielles » ou « discrètes » qui apparaîtront ensuite sous les régimes de l'interaction, de la narration et de la subjectivation : le bonheur, la tristesse, la crainte, la colère, le dégoût, la surprise, l'intérêt, etc. Avant que ne soient élaborées ces émotions catégorielles, l'enfant éprouve l'énergie même des transferts intermodaux sous les espèces d'affects de vitalité. Dans ces éprouvés sensoriels, les nourrissons distinguent en effet des *profils d'activation* : par exemple, ils reconnaissent une même courbe d'excitation dans une caresse appuyée au début puis légère à la fin, et dans une vocalisation pareillement accentuée, de *forte* à *pianissimo*. Les réponses toniques et expressives des enfants à ces profils d'activation prouvent qu'ils en mesurent les caractères et les intensités. Ces affects de vitalité n'étant pas assimilables à des émotions qualifiées, Stern propose de les décrire par des verbes kinésiques tels que « "surgir", "s'évanouir", "fugace", "explosif", "crescendo", "decrescendo", "éclater", "s'allonger", etc⁴⁸ ». Les affects de vitalité se rapportent donc à la question « comment ? », pas aux questions « quoi ? » ou « pourquoi ? » :

« On peut faire l'expérience de divers profils d'activation, ou affects de vitalité, lors de l'apparition d'un signal catégoriel, tel qu'un sourire "explosif". On peut aussi en faire l'expérience à propos d'un comportement n'ayant pas la valeur d'un signal d'affect catégoriel ; par exemple, on peut voir quelqu'un se lever de sa chaise de façon "explosive". On ne sait pas si le caractère explosif du lever est dû à la colère, la surprise, la joie ou la peur. Le caractère explosif peut être lié à n'importe lequel des caractères darwiniens des émotions, ou à aucun⁴⁹. »

L'indétermination des affects de vitalité ne permet donc pas de les assigner à des affects catégoriels : ils n'en sont que l'essor tonique. A cet égard, une expérience menée par Daniel Stern en 1967 a particulièrement intéressé le metteur en scène Robert Wilson, qui s'en est inspiré dans son œuvre « Le regard du sourd ». Stern avait réalisé près de 300 films scientifiques sur une situation expérimentale simple : un enfant pleure et sa mère le prend dans ses bras. Or, au ralenti, l'analyse image par image de ces films révélait que lorsque la mère alertée par les pleurs se tournait vivement vers l'enfant, son visage pouvait exprimer toutes sortes d'affects contraires,

⁴⁸ *Ibid.*, p.78.

⁴⁹ *Ibid.*, p.80.

alternant de la joie à la panique, en fonction de la tonicité des gestes de la mère. Dans ses réactions les plus spontanées, l'enfant paraissait éprouver une série d'affects de vitalité très contrastés, et parfois contraires à l'affect catégoriel attendu dans cette expérience (une émotion de réconfort ou de plaisir à l'approche de la mère). Quand Stern montrait le film ralenti aux mères, celles-ci étaient horrifiées : pour elles, seul était retenu dans leur expérience l'affect catégoriel d'amour, et il leur était pénible de penser que leurs gestes pouvaient effrayer leur enfant⁵⁰.

Les affects de vitalité trouvent une expérience fondatrice pour le développement de l'enfant dans la relation ludique, et dans sa répétition coutumière. Avec les gestes du soin, les jeux de la mère (ou de l'adulte de référence) et de l'enfant sont le domaine essentiel d'un « accordage affectif » : en répétant des interactions vocales et gestuelles rythmées, les motifs expressifs de l'adulte et de l'enfant se répondent dans un jeu de correspondances sensibles qui permet à l'enfant d'accorder ses sensations et ses affects entre eux, et avec ceux d'autrui. La perception amodale favorise en effet la projection d'un son sur une image, d'un geste sur une mélodie, d'un affect sur une sensation. Ces correspondances entre expressions sensori-motrices doivent donc se comprendre comme des accordages au sens le plus musical du terme. Il s'agit de former un accord esthétique riche et coloré, sur un clavier de *rythmes*, *d'intensités* et de *formes*. Stern observe de nombreux exemples d'interactions ludiques où s'éprouve l'accordage affectif :

« Un garçon de neuf mois tape avec sa main sur un jouet mou, au début avec colère puis progressivement avec plaisir, exubérance et gaieté. Il le fait avec un rythme régulier. La mère prend ce rythme pour dire "kaaaa-bam, kaaaa-bam", bam correspondant au coup et le "kaaaa" au balancement préparatoire du bras retenu en l'air avant qu'il ne tombe... Une fillette de dix mois joue de façon amusante et répétitive avec sa mère et la regarde. Le visage de la petite fille s'ouvre (sa bouche s'ouvre, ses yeux s'élargissent, ses sourcils se soulèvent) et puis se referme, dans une série de transformations dont le contour peut être représenté par un arc assez plat [(]. La mère répond en psalmodiant "Ouuuh" avec une hauteur de son qui s'élève puis descend comme le volume qui va crescendo puis decrescendo : « ouuuh ! » Le contour de la prosodie maternelle s'est accordé au contour dynamique du visage de l'enfant⁵¹. »

Il ne s'agit pas seulement d'imitation ; l'accordage affectif a pour fonction presque contraire d'introduire entre la mère et l'enfant le jeu de la variation et de la différence, permettant ainsi à l'enfant de sortir de la stéréotypie et du fantasme spéculaire. Il s'agit donc d'introduire dans la dyade primitive des différences qui permettent à l'enfant d'expérimenter la singularité de son geste et de ses puissances expressives. Par ailleurs, à travers la répétition rythmique de ces

⁵⁰ Note de Bob Wilson du 21 juin 1986, se rapportant à l'ouverture du quatrième acte de son spectacle *Le regard du sourd*, cité sans référence par Raymond Bellour, *Le corps du cinéma*, op.cit., p.215.

⁵¹ Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, op. cit., p.183-184.

interactions, successions de tensions et de détentes, accélérations et ralentissements, *crescendi* et *decrescendi*, l'enfant intègre les contours temporels de l'expérience.

Adultes, nos relations aux autres corps réactivent sans cesse les engrammes de nos premiers accordages affectifs : « la traduction [...] de la perception du comportement d'une autre personne en sensations implique la transmutation de la perception du rythme, de l'intensité et de la forme, à travers le frayage transmodal, en affects de vitalité ressentis en nous-mêmes⁵². ». Mais il n'y a pas que les corps pour offrir des affects de vitalité. La vitalité est également exprimée par les formes et leur formativité, que ce soit dans la perception ordinaire ou dans la perception esthétique. Ainsi, la musique, la danse, la peinture ou le cinéma sont-ils prodiges de *formes de vitalité*, manifestations de la force dans la forme. Dans *l'homme ordinaire du cinéma*, Jean-Louis Scheffer a de belles formules pour évoquer ces affects qui surgissent de la vitalité même des images de cinéma, avant toute perception iconique : « Ces apparences sont des affects. Ces affects n'ont pas de visages, ils n'ont pas encore de nom ; nous consentons cependant en eux, sourdement, à ces étranges antécédences d'émotions⁵³ [...] »

Pour Daniel Stern, la danse et la musique sont les expériences esthétiques qui convoquent le plus volontiers la primauté des affects de vitalité sur les affects catégoriels. Dans la danse, les figures de gestes et de mouvements expriment leur vitalité propre sans être tributaires d'une fonction de renvoi signifiant : « La danse révèle au spectateur-auditeur de multiples affects de vitalité ainsi que leurs variations, sans renvoyer à l'intrigue ou à des signaux d'affects catégoriels d'où pourraient dériver les affects de vitalité⁵⁴. Le chorégraphe essaye, le plus souvent, d'exprimer une façon de sentir, et non pas un sentiment particulier », écrit Stern. C'est une idée comparable que défend Merce Cunningham quand il dit que

« La danse n'est pas émotion, passion pour une femme, colère contre un homme. Je crois qu'elle est plus originaire (*primal*) que cela. Dans son essence, dans la nudité de son énergie, c'est une source d'où la passion ou la colère peut naître sous telle forme particulière, la source d'énergie d'où peut être canalisée l'énergie qui passe dans les divers comportements émotionnels. C'est l'exposition éclatante de cette énergie, c'est-à-dire d'énergie élevée à une intensité suffisante pour faire fondre l'acier chez quelques danseurs, qui procure la grande excitation⁵⁵. »

⁵² *Ibid.*, p.206.

⁵³ Jean-Louis Scheffer, *L'homme ordinaire du cinéma* [1980], Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1997, p.196

⁵⁴ Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, *op.cit.*, p. 78.

⁵⁵ Merce Cunningham, « The Impermanent Art », in Vaughan D., 1998, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Ed. Melissa Harris, Aperture. 1952, p.56

Poétique de l'affect. Laurence Louppe

Pour analyser ce que nous appelons les *allures sensibles* du geste dansé, nous avons tracé une constellation entre trois conceptualités hétérogènes : les semblances de Susanne Langer, les espèces intentionnelles des théories de l'émission, et les affects de vitalité de Daniel Stern. Loin de vouloir unifier ces concepts, nous les recrutons ici pour leurs valeurs descriptives. Ils nous permettent de spécifier l'événement figural du geste dansé en termes d'*apparition* (semblances), d'*être de la sensation* (simulacres ou espèces intentionnelles) ou encore d'*affection primordiale* (affects de vitalité). Ces trois approches conceptuelles de l'*allure sensible* font écho à la proposition initiale de Walter Benjamin :

« L'allure [...] serait en quelque sorte l'effort, la capacité innée de faire participer l'esprit au rythme selon lequel les ressemblances surgissent du flux des choses, pour briller un court instant et disparaître aussitôt⁵⁶. »

Les allures figurales du geste dansé sont en effet bijectives : à l'image de sensation que le danseur lance dans ses gestes répond l'effort du spectateur pour engager son allure perceptive dans le rythme des apparitions (ressemblances) et des retentissements affectifs (« la grande excitation » dont parle Cunningham). C'est dans cette passibilité aux affects de vitalité que commence la formulation d'une poétique figurale du geste dansé.

Avec son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, l'historienne de la danse Laurence Louppe a ouvert la voie d'une telle poétique de l'affect⁵⁷. Bien qu'elle ne cite pas les travaux de Langer et de Stern, nous voyons dans sa pensée une singulière proximité avec les concepts de ces auteurs⁵⁸. Quelles que soient les raisons, volontaires ou involontaires, de cette distance intellectuelle, il nous semble pouvoir situer la poétique de Laurence Louppe dans la consonance entre *semblances du geste* et *affects de vitalité*. Elle-même a défini sa *poétique* comme « l'étude des ressorts favorisant une réaction émotive à un système de signification ou d'expression [20] », et toute son œuvre critique et théorique est faite de cette étude précise, informée, des ressorts de la « réaction émotive ». Lorsqu'elle décrit les allures d'une danse, ses propres « esthésies⁵⁹ » s'incarnent dans les « formes de vitalité » de son verbe. Experte dans la lecture kinésiologique du geste, elle sait en détailler les modulations

⁵⁶ Walter Benjamin, *La théorie de la ressemblance, Cahier de L'Herne 104 : Benjamin*, dirigé par Patricia Laville, Paris : Editions de L'Herne, 2013, p.122.

⁵⁷ Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles : Contredanse, 2004. Les citations suivantes de cet ouvrage seront indiquées entre crochets.

⁵⁸ Laurence Louppe accorde une mention incidente à Susanne K. Langer (Louppe, *op.cit.*, p.225), aucune à Daniel Stern.

⁵⁹ Laurence Louppe définit les *esthésies* de la spectatrice comme « facteur de sensibilisation agissant en amont de toute conceptualisation constructive ». Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op.cit.*, p.20.

musculaires, pondérales, pneumatiques, et par-dessus tout *auto-affectives*. C'est ainsi, par exemple, qu'elle se montre particulièrement sensible au *chant du tonus*⁶⁰ ou à la climatique du souffle, montrant comment, chez certaines danseuses, « le geste révèle la respiration intérieure dont il est la face visible [86] ». Ce sont les « puissantes variations d'énergie dans la systole du respir [71] » chez Martha Graham, ou « les intermittences de l'instable, l'abandon infini du thorax dans l'invitation à la chute [71] » chez Doris Humphrey. Dans *Water Study*, de Doris Humphrey, elle entend les figurabilités du souffle des danseurs lorsque celui-ci, audible, devient « la métonymie, et non la mimétique, de la rumeur des flots. C'est le redevenir océanique du corps. Et la chute accompagnée d'un petit tapotement des doigts, l'écroulement de la vague sur les galets [304]. » De façon tout aussi figurale, elle perçoit les dynamiques aériennes des « vols d'oiseaux » d'Odile Duboc à travers les « ventilations » des changements de directions, voltes qui lui semblent « disperser l'espace » de façon moléculaire⁶¹. Ce sont parfois de véritables « abstractions symboliques », au sens langérien du terme, que Laurence Louppe sait extraire du geste dansé. Ainsi, quand elle aperçoit un « corps absent à tout conflit » dans la « qualité de ouaté » du geste de Trisha Brown (*Accumulations*) : dans « la douceur de chaque énoncé » et dans l'« égalisation du tonus », elle repère l'isomorphisme abstrait d'un corps « politique », « un corps sans hiérarchie » qui ne se reconnaît « plus de relation réelle à aucun système », et qui se contente de « *fluer* dans le monde, sans l'occuper, sans le dominer [166-167] ». Elle sait aussi faire preuve d'*accordage affectif* avec les configurations toniques des danseurs. C'est ainsi qu'à ses yeux, la préférence pour le « flux tenu » (*bound flow*) dans la danse française des années 1980 trahit un besoin d'auto-défense : Laurence Louppe le perçoit dans une certaine rigidité du dos⁶². Pour finir, remarquons la délicate attention qu'elle prête aux colloques des « petits gestes graphiques » dans la danse de Dominique Bagouet. Le phrasé bagouetien dessine en effet des inflexions rythmiques qui semblent celles d'une parole articulée à même le geste, comme si un vouloir-

⁶⁰ « Si le déplacement de poids parle au corps de l'autre (et le parle) sur le plan symbolique, presque sur celui d'une construction représentative (fût-elle, bien entendu, non figurative), la modulation tonique, elle, ne représente rien, elle chante. » Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.162.

⁶¹ « Cette « ventilation » si miraculeuse dans la danse d'Odile Duboc est donnée de surcroît par les mutations de directions, surtout lorsque le groupe de danseurs, comme un seul organisme à antenne multiple, écoute la consigne rythmique secrète, qui va non seulement dévier leur parcours selon une étonnante volte directionnelle, mais surtout qui va disperser l'espace même, comme autant de particules pulvérisées », Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.197-198.

⁶² « Il y a là, sans nul doute un renforcement de la paroi protectrice qu'est le dos, par rapport à l'interface palpitante et vulnérable que représente le devant du corps, porteur comme on sait des organes de la communication, et, en principe, du sens. [...] Il y a là sans doute un besoin, pour le danseur français, d'auto-défense, d'enveloppement dans un carcan protecteur, qui apparaît comme énigmatique autant que bouleversant dans son aveu. Gouverner comme par l'intérieur le régime des tensions, les diriger vers des territoires corporels à la fois méditatifs et retenus, a souvent conduit à des poétiques parcellaires d'un geste suspendu en deçà de l'impact. Raréfaction délicate de l'événement dansé, mais qui n'en conduit pas moins à un défaut d'abandon, une sorte de rétention permanente de l'acte et de la prise d'espace » *Ibid.*, p.167.

dire le motivait, et en faisait l'avatar visible de la voix⁶³. Ces petits gestes graphiques, souvent périphériques, montent vers une « suspension interrogative [73-74] », comme si « l'émotivité intérieure » y était « sans cesse questionnée », écrivant dans l'air « l'énigme d'une question sans réponse [121] ».

On pourrait multiplier les exemples, tant le texte de Laurence Louppe regorge de ces moments où l'auteure déchiffre l'intrigue du geste à partir de ses propres *réactions émotives*. Elle déplie les « isomorphismes abstraits », ou les « logiques de l'expression » par lesquelles, comme le proposaient Langer et Stern, les gestes dansés font paraître des formes ou affects de vitalité. Si le geste dansé est, comme elle l'écrit, l'« émanation visible d'une genèse corporelle invisible [107] », Laurence Louppe a su voir sous quelles allures sensibles et rythmiques une sensation devient figurale. Nous avons voulu rendre brièvement hommage à sa poétique, car avec le travail de voyance perceptive qu'elle a ainsi encouragé, Laurence Louppe a profondément inspiré l'approche figurale du geste dansé qui est la nôtre aujourd'hui⁶⁴.

Cas de figure. Le récital des postures, Yasmine Hugonnet

Pour incarner plus singulièrement cette approche, et pour donner à mon tour un cas de figure aux « logiques expressives » du geste dansé, je propose d'ouvrir un aperçu sur la *genèse corporelle des figures* dans le travail chorégraphique de Yasmine Hugonnet, et plus particulièrement dans son solo *Le récital des Postures* (2014)⁶⁵.

« Le récital est une forme de concert pour un instrument : ici il s'agit d'un corps, dont la soliste exécute les postures selon une partition de notes suspendues dans le silence, méditatives. Autant de poses tenues alors que le mouvement circule dans l'imaginaire du spectateur... Le corps expose ses simples mystères avec une fertile puissance d'évocation. Le caractère très graphique de

⁶³ C'est sans doute l'effet d'une *transvocalisation* que perçoit Laurence Louppe dans ce récitatif gestuel de la pensée. La transvocalisation est un concept créé par Michel Bernard pour décrire un phénomène de simulation perceptive selon lequel les énonciations de la perception, de l'action et de la parole se réfléchissent les unes sur les autres. Nous détaillons ce concept dans le chapitre III.2.3 *Transvocalisation*.

⁶⁴ Cet aperçu rapide sur la poétique de Laurence Louppe ne doit pas occulter le fait que, dans son sillage, nombre d'auteurs ont développé une lecture du geste dansé aussi fine et aussi empiriquement informée. Citons, parmi d'autres, et en nous limitant au champ francophone, Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Christine Roquet, Michèle Febvre, Aurore Després, Julie Perrin, Sylviane Pagès, Marie Bardet, Philippe Guisgand, Catherine Lavoie-Marcus, Federica Fratagnoli, Marie Glon, Sophie Jacottot, Marina Nordera, Alice Godfroy, Emma Bigé...

⁶⁵ Je m'appuie pour cela sur un entretien réalisé en 2016 avec l'artiste, publié en partie dans le premier numéro de la revue Watt (dir. Charlotte Imbault) : Yasmine Hugonnet, Mathieu Bouvier, « Connaissance par les gouffres », revue Watt, numéro 1, janvier 2017. En ligne : Bouvier Mathieu, *Connaissance par les gouffres. Entretien avec Yasmine Hugonnet*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Les citations de l'entretien qui n'ont pas été publiées sont sans mention.

l'ensemble, le travail sur la silhouette, l'humour de Yasmine Hugonnet font écho à la matérialité de la présence : muscles déliés, tête effacée dans le sol, renversements, chevelure multi-fonctions... Épinglé dans la blancheur de la scène, le corps s'affirme et se fait oublier, jusqu'à ce que la voix lui vienne et nous parle de l'intérieur de la peau⁶⁶... »

L'œuvre de Yasmine Hugonnet secrète un paradoxe fécond. *Le récital des postures (2014)*, *La traversée des langues (2015)*, *La Ronde/ Quatuor (2016)*, sont des œuvres résolument chorégraphiques, la danse y suit des partitions millimétrées, elle développe de longs hiéroglyphes corporels où l'on peut voir paraître, par lentes métamorphoses, toute une génétique figurale : postures antiques, pas de folklore, personnages, apostrophes, toute une réserve de « formules pathétiques⁶⁷ » qui remontent du fond immémorial de l'histoire des gestes. Et cependant, malgré son caractère très dessiné, parfois résolument graphique, la danse de Yasmine Hugonnet ne procède pas d'une écriture. A la voir se déployer sous mes yeux, dans une lenteur où tressaillent parfois d'extrêmes vitesses, j'assiste plutôt à une germination des formes dans la croissance des mouvements. Yasmine Hugonnet modèle en effet le corps à partir d'une écoute singulière de sa vie organique, et si ce travail « somatique » en vient à former des suites de figures, c'est en donnant à voir leur formativité, à même la chair.

Au début du solo, la danseuse descend progressivement au sol, dans un enchaînement de postures ambivalentes, entre la plongée et l'envol. Certaines parties de son corps semblent en effet coulées dans la gravité tandis que d'autres sont suspendues, comme soulevées par un vent intérieur. Une fois arrivée à l'allongement intégral, son horizontalité conserve l'allure d'une posture érigée qui aurait été mise à bas : ses pieds restent en effet alignés l'un au-dessus de l'autre, comme ceux d'un funambule sur son fil. Dans cette posture érigée-renversée, la danseuse tourne le dos au public. Deux mains s'élèvent alors, l'une après l'autre, de l'autre côté du buste, pour présenter leurs paumes, comme deux faces. Il y a dans leur simple élévation un effet d'animation saisissant : ces deux mains ne sont plus des membres attachés à ce corps, mais deux êtres vivants, singuliers, qui se dressent pour nous regarder. A quoi tient l'impression troublante que ces mains ont leur vie en propre, et sont même voyantes ? A la croissance continue de l'élan vital qui les dresse, aux petites transitions où il semble hésiter, à la pensée qui s'individue dans

⁶⁶ Patrick Bonté, Directeur du Festival Les Brigittines à Bruxelles, dossier de presse en ligne https://yasminehugonnet.files.wordpress.com/2019/02/le-recital_yasmine-hugonnet_fr_jp_04.02.2019.pdf

⁶⁷ Avec cette expression aujourd'hui consacrée, l'historien de l'art Aby Warburg désignait un geste passionnel emprunté à l'antiquité classique, intensifié à force de déclinaisons artistiques, qui s'inscrit comme « empreinte énergétique » dans l'inconscient culturel et peut faire l'objet de refoulements et de « survivances » (*Nachleben*). A ce sujet, voir Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques* [En ligne], 10 | Novembre 2001, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 20 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>

ce mouvement. Quand les deux mains viennent délicatement se poser sur la tête de la danseuse, je crois voir deux personnes enlacées.

Ensuite, les postures émergent les unes des autres, dans une sorte de liaison génétique où chaque figure réalise la puissance de la précédente. A suivre cette anamorphose, ma lecture du mouvement est troublée par des ambivalences motrices : ces membres qui s'élèvent donnent l'impression de décliner, des mouvements pourtant arrivés progressent encore. Le trouble que j'éprouve à la vue de ces postures indécidables tient au fait qu'aucun mouvement ne semble déclarer une intention d'action. Et pour cause, la danseuse m'apprend, dans un entretien qu'elle m'accorde ensuite, qu'elle renonce à toute volition ; elle n'a aucun « projet » pour son geste. Elle en puise l'avenir aux puissances propres de la posture :

« La posture est pour moi un point de départ, dit la chorégraphe, un état des lieux et une promesse, elle agit comme un réservoir de formes et de contenus à visiter : j'y trouve des potentialités de figures, d'affects, de phantasmes, de mouvements visibles ou invisibles. A partir d'une posture donnée, je lis les potentialités de mouvement et les intentions physiques ou psychiques qui sont à déjà à l'œuvre dans le corps, dans les rêveries qu'il m'offre. Je visite cette posture comme un territoire épais, qui a d'emblée plusieurs dimensions : à la fois une organisation somatique interne, un objet en volume dans l'espace, et une figuration corporelle, une image de corps prête à danser⁶⁸. »

Quand la danseuse travaille à la recherche de son mouvement, elle cherche à déjouer les habitudes en s'imposant des règles de conduite. Par exemple, pour suivre le cours organique du mouvement, elle s'impose de « ne changer qu'un seul paramètre à la fois » : « si je bouge tout en même temps, je ne peux pas sentir le détail de ma mobilité, négocier ce qui se joue dans le changement ». C'est donc muscle après muscle, articulation après articulation, qu'elle laisse les chaînes motrices dérouler leurs consécutives. C'est une façon de se défendre des solutions chorégraphiques offertes par l'apprentissage ou par la culture (par exemple, un port de bras), et de leur opposer « des questions plus exploratoires » :

« Quelle région du corps s'exprime le plus dans cette posture ? Que raconte mon ventre ? Ma bouche ? Quel est le trait majeur de ma posture, où se trouvent les zones mineures, les parties plus discrètes ? Où suis-je puissante ? Où suis-je faible ? Vers quoi mon corps est-il tendu ? Je rôde dans une zone de tension, j'y trouve un affect, je le prends ou je le laisse, je cherche une solution de continuité à partir d'un débouché local, une bascule vers un nouveau paysage de sensation, mais en m'interdisant de projeter mentalement la suite. Là où je suis maintenant, dans la sensation actuelle, je dois trouver le plus petit geste voisin qui sera capable de faire basculer le corps tout entier dans une autre configuration. Et bien souvent je vérifie ce principe : le plus grand changement est déjà-là, juste à côté. »

⁶⁸ Yasmine Hugonnet, Mathieu Bouvier, « Connaissance par les gouffres », *op.cit.*, p.63.

Yasmine Hugonnet puise donc le mouvement à ce qu'elle appelle un processus de « germination ». Comme dans la morphogénèse végétale, en effet, la matière se transforme suivant un processus cumulatif et continu qui suit le faisceau des forces en présence, et qui exclut tout retour en arrière. Une certaine lenteur est propice à ce travail – du moins dans ses premiers moments – afin de laisser à la danseuse le temps « de faire bouger [sa] pensée en même temps que [sa] motricité » : « Dans la lenteur en effet, le *feedback* perceptif est plus audible. C'est aussi un moyen de provoquer des instabilités créatrices, des débrayages dans les logiques de l'effort, d'écouter les résonances et les extensions de mon geste. » Le travail attentionnel qu'elle développe de cette manière lui permet d'exercer une grande capacité de distinction dans ses vécus somesthésiques. Yasmine Hugonnet insiste sur la nécessité de développer une grande précision dans le travail de la sensation :

« J'ai appris cela de Lisa Nelson : « sentir, c'est mesurer ». Cette idée m'a profondément marquée, elle m'a permis de sortir de l'idée d'une certaine béatitude perceptive : la perception n'est pas seulement « océanique », elle est aussi un instrument de précision. Sentir, c'est établir des rapports, évaluer des distances, des intensités, des temporalités⁶⁹ [...] »

C'est ainsi que la danseuse « tire des fils » entre deux ou plusieurs saillances perceptives : « je tisse des rapports de forces, de sensations, d'échos, de retentissement, de subordination entre plusieurs points du corps. » Elle élabore ainsi des articulations tensives entre des zones d' « engagement » (« ce qui tient ») et des zones d' « abandon » (« ce qui coule »⁷⁰). Les postures les plus exigeantes en termes de tension musculaire sont l'occasion de contraster l'effort avec une certaine « volupté de sommeil ». L'image du corps est instabilisée par ce débat entre tension et détente. Aussi subliminal soit-il, un affect de vitalité porte ce débat au cœur de ma chair de spectateur, et porte un trouble figural à mon regard. Dans cette posture renversée, je ne perçois pas forcément que la danseuse est en train d'inverser les logiques du tonus, mais quelque chose m'intrigue ; j'ai l'étrange sensation de voir une *chute vers le haut*.

⁶⁹ *Ibid.*, p.72. « Lisa Nelson insiste aussi sur ce point, poursuit Yasmine Hugonnet : nous sommes des machines organiques ultra sophistiquées, nous traitons en permanence des milliers de données perceptives, d'informations cognitives, d'instructions motrices. Éviter une personne dans une foule, c'est déjà opérer une constellation immense de perceptions, d'évaluations, de mesures, et on fait cela de façon subliminale, sans y penser, en parlant au téléphone. Danser demande d'être au moins aussi performant que lorsqu'on marche dans la rue ! »

⁷⁰ *Ibid.*, p.69. Nous aurons plus loin l'occasion de détailler le travail spécifique de l'articulation que Yasmine Hugonnet investit dans cette démarche chorégraphique. Voir infra, chapitre III.2.1 Géographies de relations.



fig. 5 : Yasmine Hugonnet, *Le récital des postures*, 2014. Photo Anne-Laure Lechat.

Dans une autre séquence du *récital des Postures*, Yasmine Hugonnet tire deux longues mèches de cheveux de part et d'autre de sa tête, et cette figure m'évoque les divinités hopi (*katsina*) qui portent toute une cosmogonie sur leurs coiffures en formes de ramures. Tandis que la danseuse maintient le haut du corps dans la frontalité de cette posture, le bas du corps est tourné de profil et s'engage dans des locomotions étranges, où paraissent des allusions figurales à quelques cariatides, frises égyptiennes, faunes nijinskiens, robots humanoïdes... La torsion des incidences crée un effet de *montage* dans la corporéité : le buste et les jambes ne suivent plus les mêmes allures temporelles. Au-dessus des hanches, c'est une éternité de sémaphore, tandis qu'en dessous, c'est une fuite en avant, comme dans ces *cartoons* où les jambes du personnage partent avant lui.

Le Récital des postures offre une rare puissance figurale, mais les figures qui se lèvent de cette danse sont sans projet iconique, et Yasmine Hugonnet veille à ne jamais en faire un jeu mimétique. Les figures émergent depuis les intrigues musculaires, pondérales ou mêmes nerveuses que la

danseuse implique dans son geste ; elle le travaille dans une pensée motrice, et non dans une pensée de signes.

« La danse me coule dans les formes, j'y chemine sans projet pictural, mais toutes les formes, à un moment ou à un autre, en viennent à se configurer en images. J'aime découvrir les ressources symboliques inépuisables qu'apporte le changement des formes, mais pour ma part, ma seule tâche est de pétrir la chair de ces images, pas de les faire comparaître dans un tableau ou une fresque. »

En parlant du corps comme d'une image, Yasmine Hugonnet assimile le geste à une matière plastique dont émergerait, pour le dire avec Hegel, « l'accidentalité des figures⁷¹. » Nous avons vu de quelle manière la danseuse tire du sentir ces figuralités insolites : elle prête une attention fine à ce que Susanne Langer appelait tout à l'heure les « schèmes de sentience », autrement dit aux *apparences présentées dans l'organisme*⁷². Lorsque la danseuse dit qu'elle pétrit la chair des images que lui offrent les sensations, les postures et les mouvements, elle décrit un travail d'abstraction sensible comparable à l'approche langérienne du symbole présentationnel. Est symbole, pour la philosophe, tout élément sensible susceptible d'être élevé à l'abstraction : les saillances les plus intenses du sentir donnent lieu à la projection d'isomorphismes abstraits, accentués et formulés en symboles du sentiment (*Feeling*)⁷³. C'est de cette façon que Yasmine Hugonnet travaille un imaginaire *radical*⁷⁴, c'est-à-dire enraciné au sentir : son geste y puise des images de sensations.

⁷¹ Dans son *Esthétique*, Hegel dit au sujet des formes du Beau naturel qu'« il n'y a pas de limites à l'accidentalité des figures ». G.W.F. Hegel, *L'Esthétique* (1835), trad. S. Jankelevitch, Paris, Flammarion, 1979, vol I, p.207. Cité par Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, 1998, p.17

⁷² On se souvient que Susanne Langer définissait le schème de sentience comme « une phase strictement intra-organique, une apparence qui est présentée au sein de l'organisme dans lequel l'activité a lieu ». Susanne K. Langer, *Philosophical Sketches*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1962, p.17, cité dans le glossaire à l'entrée « Sentience » : *Vie, Symbole, Mouvement, Susanne K. Langer et la danse, op.cit.*, p.273.

⁷³ Susanne K. Langer, « On a new definition of Symbol », *Philosophical Sketches*, op.cit., p.58-59. Voir aussi l'entrée « Symbole » dans le glossaire de *Vie, Symbole, Mouvement, Susanne K. Langer et la danse, op.cit.*, p.274-277.

⁷⁴ Nous aurons plus loin l'occasion de présenter le concept d'*imaginaire radical*, que l'on doit au philosophe Michel Bernard. Voir Infra, chapitre II.1 *Déclare les sensations > Imaginaire radical*. Pour l'heure, contentons-nous d'indiquer que M. Bernard propose une « théorie fictionnaire » de la sensation, selon laquelle les auto-affections du sentir sont débrayées sous les espèces d'« analogons virtuels » que le philosophe nomme aussi « simulations » ou « simulacres ». En complément de l'approche symbolique de Langer et affectives de Stern, cette théorie fictionnaire de la sensation est une autre façon de décrire le jeu des *apparences* au sein de l'organisme, et les puissances figurales qui peuvent être extraites de la sensation, quand elle est faite image. Michel Bernard extrait de ces images de sensation une « aura » qui n'est pas sans évoquer le concept langérien de semblance : « je suis, en sentant, toujours double, non pas comme personne psychologique, mais comme une multiplicité de fictions, de simulacres qui entourent chaque sensation. C'est ce qui, selon moi, constitue la poésie. (...) En danse, plus qu'ailleurs, il y a une "aura" - pour reprendre le terme cher à W. Benjamin- qui entoure tout ce qui est perçu, vu, touché. » Michel Bernard, « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de Danse*, N° 17, Octobre 1993, Contredanse, Bruxelles, p.64.

Le geste comme image de sensation

« Je crois que danser, c'est donner et abandonner des images », dit Yasmine Hugonnet. Disant cela, la danseuse donne au terme d'image une souche somatique qui lui paraît naturelle. Mais cette évidence est loin d'être partagée. Dans la culture chorégraphique, le terme d'image fait parfois l'objet d'un certain soupçon. Faux-semblant, copie, chose seconde ou quasi-chose, « le mot d'image est mal famé⁷⁵ », dit Merleau-Ponty : en tant que re-présentation, l'image est substitut de présence ; comme « figure de renvoi », elle accuse un défaut d'être. Ce soupçon ontologique est enraciné dans les traditions culturelles du néo-platonisme et de l'iconoclasme chrétien, qui ont contribué à imposer dans le sens commun une conceptualité étroite du terme d'image, réduite le plus souvent à sa définition iconique. Dans un champ chorégraphique qui milite pour une ontologie du corps propre, cette conception restrictive du terme d'image est courante. Dans son ouvrage *Penser et mouvoir*, Marie Bardet souligne que, bien souvent, les danseurs réduisent le terme d'image aux produits de l'imagination reproductrice. Elle cite à ce propos une réaction intéressante du danseur et improvisateur Mark Tompkins, qui, dans un entretien avec Agnès Benoit, se défie de danser à partir d'images :

« M. Tompkins - Il y a des personnes qui travaillent à partir d'images, moi ce n'est pas du tout ça, j'ai une imagination très pauvre. Certaines personnes peuvent dire « là, tu étais un cheval qui courait dans les champs. [...] A. Benoit - Alors qu'est-ce qui vous fait bouger ? M. Tompkins - Le concret : une ligne dans l'espace, la lumière qui change, le corps qui tombe... c'est énormément de déséquilibres, le fait d'être désaxé, la sensation intérieure d'une articulation, la vitesse à laquelle je m'approche de quelqu'un, ou à laquelle je m'éloigne⁷⁶. »

Sans contester le bien-fondé de cette opposition pour le travail d'improvisateur de Mark Tompkins, on peut remarquer que, du point de vue de l'imaginaire radical qu'incarne Yasmine Hugonnet, il n'y a aucune difficulté à nommer « images » les embrayeurs « concrets » du mouvement que cite ici Mark Tompkins. Les perceptions et les mouvements que détaille le danseur sont dits « concrets » au sens où ils procèdent en effet des modifications de la matière, mais ils pourraient aussi bien être dits « abstraits » au sens où ils qualifient des affects de vitalité,

⁷⁵ « Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. », écrit Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, après avoir défini l'image comme « un visible à la deuxième puissance. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard 1964, Folio Essais 1993, p.22-23.

⁷⁶ Mark Tompkins, « entretien avec Agnès Benoit », in revue *Nouvelles de Danse, On the Edge. Créateurs de l'imprévu*, dir. Agnès Benoit-Nader, Bruxelles : Contredanse, 1997, 2009, p.228.

des allures dynamiques saisissant la perception et annonçant l'émotion. Quel meilleur terme que celui d'*image* pour nommer ces formes provisoires de l'élan vital, à mi-chemin entre l'actualité de la matière et les virtualités de la perception ? C'est celui que choisit le philosophe Henri Bergson.

C'est pourquoi nous pressentons que la conception bergsonienne de l'image peut intéresser notre enquête sur les allures perceptives du geste dansé. Des chercheuses plus qualifiées que nous ont fait le travail de recruter la pensée bergsonienne du mouvement dans une philosophie de la danse⁷⁷. Dans le cadre de cette étude, nous nous intéresserons seulement aux ressources théoriques qui peuvent informer les dimensions de virtualité du geste dansé, et nous permettre de le qualifier comme une image : une image cristalline où se mêlent la perception et la mémoire.

Ce détour par la philosophie de Bergson fera le lien entre les deux *allures figurales* que ce chapitre distingue, *allures sensibles* et *allures rythmiques*. Avec les semblances de Langer, les simulacres d'Épicure et les affects de vitalité de Stern, nous avons dessiné une constellation conceptuelle autour des *allures sensibles* que prend la figure du geste dansé. En nous appuyant sur la pensée de Bergson, nous allons nous intéresser à ses *allures rythmiques*, c'est-à-dire aux mouvements qu'elle induit dans une perception durative.

I.2.2 Allures rythmiques (avec Bergson)

Images du mouvement dans le mouvement des images

« L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté⁷⁸. »

En accord avec les révolutions épistémologiques de son temps (et en particulier avec les nouvelles lois de la thermodynamique), Henri Bergson conçoit l'univers comme une « continuité

⁷⁷ Marie Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011, et *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson, Étude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Stéphane Douailler et M. Horacio Gonzalez, École doctorale Pratiques et théories du sens, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2008. Voir aussi Emma/ Romain Bigé, *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, thèse de doctorat sous la direction de Renaud Barbaras, ENS - PSL, École doctorale n°540 Transdisciplinaire lettres/sciences, 2017.

⁷⁸ Henri Bergson, *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1939], édition critique sous la direction de Frédéric Worms, Quadrige /PUF, 2010, p.280.

universelle », où toute la matière, aussi hétérogène soit-elle, est traversée d'interactions réciproques, dans un « champ immense de fréquences⁷⁹ ». Suivant cette conception « continuiste » de l'univers, Bergson considère que les corps ne sont pas des unités finies et séparées, mais qu'ils sont au contraire enchaînés les uns aux autres par des échanges d'énergie. Pour les corps les plus simples, ces échanges d'énergie se font par contact et réactions physiques ; pour les corps les plus élaborés, dotés de systèmes nerveux centralisés, ils impliquent aussi des échanges de perceptions et de réactions sensori-motrices. Les êtres vivants n'étant pas d'une autre nature que l'univers, leurs perceptions lui sont impliquées sous les mêmes rapports de continuité physique⁸⁰. Bergson hérite en quelque sorte du réalisme sensible des anciens, et en particulier de l'atomisme épicurien que nous avons évoqué plus haut⁸¹ : mais les perceptions qu'Épicure appelait « simulacres », Bergson leur donne le nom d'*images*. Le choix de ce terme est important : « à mi-chemin entre la chose et la représentation⁸² », l'image désigne pour Bergson « une certaine existence » de l'apparition, sous laquelle il n'y a plus de division entre la chose-en-soi et la perception. Image signifie donc : *identité immédiate de l'être et de l'apparaître*. Par analogie avec le photon, qui est à la fois particule et onde, corps et énergie, le concept d'image permet d'intriquer la matière et le flux, l'être et l'apparaître, l'actuel et le virtuel. Avec ce concept général d'*image*, Bergson échappe aux impasses de l'idéalisme (seules existent des représentations) et du réalisme (seules existent les choses) en les bouclant sur un même circuit : toute formation de matière est contractée sur un flux d'énergie et forme une « image » des forces attractives et répulsives qui s'exercent sur elle⁸³. A ce titre, Bergson nous invite à penser l'image comme du mouvement effectué, contracté sous la forme d'un corps apparaissant à la perception d'un autre corps, et lui transmettant son mouvement, suivant de vastes circuits d'*ébranlements*, de *vibrations*, et de *diffractions*⁸⁴. Tout l'univers physique est ainsi peuplé d'*images* vibrantes les

⁷⁹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences [1938]*, Quadrige PUF, 1987, p. 61.

⁸⁰ « Le plus petit grain de poussière est solidaire de notre système solaire tout entier. » Henri Bergson *L'évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, 2007, p. 271.

⁸¹ La première publication du jeune Henri Bergson, en 1884, est un recueil critique d'extraits du poème de Lucrèce, *De Rerum Natura*. Henri Bergson, *Extraits de Lucrèce : avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*. France, C. Delagrave, 1884.

⁸² « La matière est, pour nous, un ensemble d'« images ». Et par « images » nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéalisme appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, - une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation » ». Bergson, *Matière et Mémoire, op.cit.*, p. 5.

⁸³ « S'il y a d'ailleurs une vérité que la science ait mise au-dessus de toute contestation, c'est celle d'une action réciproque de toutes les parties de la matière les unes sur les autres. Entre les molécules supposées des corps s'exercent des forces attractives et répulsives. L'influence de la gravitation s'étend à travers les espaces interplanétaires. Quelque chose existe donc entre les atomes. » Bergson, *Matière et mémoire, op.cit.*, p. 224.

⁸⁴ « La matière se résout ainsi en ébranlements sans nombre, tous liés dans une continuité ininterrompue, tous solidaires entre eux, et qui courent en tous sens comme autant de frissons. » *Ibid.*, p. 234.

unes dans les autres, diffractées les unes sur les autres. C'est ce qui permet à Bergson de dire que « notre perception est originairement dans les choses plutôt que dans l'esprit, hors de nous plutôt qu'en nous⁸⁵ ».

Quand Mark Tompkins, tout à l'heure, nommait les forces *qui le font bouger*, il évoquait « une ligne dans l'espace, la lumière qui change, le corps qui tombe... (des) déséquilibres, le fait d'être désaxé, la sensation intérieure d'une articulation, la vitesse à laquelle je m'approche de quelqu'un, ou à laquelle je m'éloigne. » Le danseur énumère ici des forces attractives et répulsives, qui ébranlent les corps et sont renvoyés par eux (lumière, gravité, directions, vitesses...). Ce sont donc bien des images, au sens que Bergson donne à ce terme : du mouvement effectué, transmis et diffracté⁸⁶. Il faut d'ailleurs remarquer qu'à ce titre, Bergson définit le corps lui-même comme une image.

« Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit.⁸⁷ »

La « seule différence » que Bergson concède à cette image spécifique qu'est « mon corps », c'est la liberté de choix ; différence de taille, puisqu'elle est synonyme de conscience. Dans la matière physique, comme chez les organismes simples, les images sont ébranlées par les mouvements et ces mouvements sont transmis intégralement à d'autres images, sous les espèces de réactions physiques ou sensori-motrices simples. Pour qu'une perception consciente émerge chez un être vivant évolué, il faut que s'ajoute à ces réactions immédiates une *différence*, au double sens de l'action *différée* (un délai) et de sa représentation en image virtuelle (un écart). Dans les organismes évolués, la conscience est donc une « attention à la vie » insinuée dans un certain « suspens » des réactions vitales. La conscience se marque ainsi d'un certain *retard* dans la perception, grâce auquel s'ouvre une brèche dans ses déterminations fonctionnelles : dans le feu de l'action, l'être conscient dispose d'un délai pour observer ses perceptions, hésiter et *choisir*.

⁸⁵ *Ibid.*, p.246. Dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty saluera ce renversement philosophique par lequel Bergson déloge l'essence de l'être de sa demeure subjective, pour la disperser dans le monde : « Les choses visibles autour de nous reposent en elles-mêmes et leur être naturel est si plein qu'il semble envelopper leur être perçu comme si la perception que nous en avons se faisait en elles. » Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, Tel, 1988, p. 163.

⁸⁶ « Voici les images extérieures, puis mon corps, puis enfin les modifications apportées par mon corps aux images environnantes. Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur les images extérieures : il leur restitue du mouvement. » *Ibid.*, p. 14

⁸⁷ Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p.246.

« Dans toute l'étendue du règne animal, disions-nous, la conscience apparaît comme proportionnelle à la puissance de choix dont l'être vivant dispose. Elle éclaire la zone de virtualités qui entoure l'acte. Elle mesure l'écart entre ce qui se fait et ce qui pourrait se faire⁸⁸. »

Mesurer l'écart entre ce qui se fait et ce qui pourrait se faire, c'est aussi mesurer l'écart entre l'action et la représentation. Or, avant de devenir spéculative, cette mesure est d'abord un mouvement nerveux. Lorsque le cerveau hésite avant de choisir, il émule à partir de la perception actuelle une efflorescence d'actions virtuelles, et ce n'est que dans ces impulsions pressenties que sont déterminées celles des actions naissantes qui deviendront réelles. Il faut donc qu'un délai s'interpose avant les réactions motrices pour que, dans un bruissement d'images virtuelles, une conscience émerge, et se rende capable de choisir entre la répétition automatique et l'invention. Mesurer l'écart entre *ce qui se fait* (l'action, la détermination) et *ce qui pourrait se faire* (la représentation, la liberté), c'est donc éclairer « la zone de virtualités qui entoure l'acte ⁸⁹».

L'approche bergsonienne de la perception nous permet donc d'accommoder l'idée que le geste dansé est une variété singulière de l'image : non seulement le corps dansant est une image qui transmet des perceptions et du mouvement à d'autres images (d'autres corps), mais en outre, ses perceptions et ses gestes sont autant d'images actuelles entourées de vastes *zones de virtualités*.

Mémoires

Pour comprendre ce qu'est cette « zone de virtualités » qui entoure chaque perception actuelle, il faut se confronter à l'idée que toute acte de perception est en même temps un acte de mémoire

⁸⁸ Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 180.

⁸⁹ Or, cette zone de virtualités est immense, elle va « jusqu'aux étoiles », dit Bergson. Il y a en effet un *hiatus* immense entre les pouvoirs de perception dont nos sens sont dotés et le faible usage pratique que, dans la perception ordinaire, nous en faisons. Bergson remarque par exemple que le sens de la vue, que la biologie programme comme un « toucher à distance » en vue de « préparer et faciliter notre action sur les choses » excède largement l'orbite de la préhension, puisque, dit-il, « nous voyons les étoiles. » [Lettre à E. Meyerson 6 juin 1931, in Henri Bergson, *Écrits philosophiques*, Quadrige / PUF, 2011, p. 826.] Or, quand il s'agit d'agir, nous ne nous intéressons pas aux étoiles, mais seulement à mesurer notre « action possible sur les choses », et « l'action possible des choses sur nous ». Notre perception ordinaire est le plus souvent limitée à des fonctions habituelles, suivant un filtrage économique qui consiste à percevoir *le moins possible*. Pour ne pas se laisser encombrer, la perception ordinaire sélectionne, sur le fond illimité des images présentes, celles qu'elle reconnaît comme pertinentes pour ses fins pratiques. Elle néglige les autres. Or Bergson ne pense pas que les images ignorées soient non perçues, ou néantisées, il considère au contraire qu'elles participent pleinement de la perception : non actualisées comme « perceptions utiles », ces images virtuelles phosphorescentes néanmoins dans un monde de puissances qui est aussi bien le passé et l'avenir, l'ailleurs et l'indéterminé, une coextension du corps et de la pensée qui « va jusqu'aux étoiles » [« Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles. » Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], Quadrige, PUF, 2013, p.274.]

(sans pour autant que ces opérations soient de même nature)⁹⁰. Toute perception actuelle est aussitôt doublée par une mémoire sensori-motrice et psychologique, faite d'habitudes (ou incorporations) et de souvenirs (ou représentations). C'est ainsi que Bergson distingue deux types de mémoire fonctionnelle : la *mémoire-habitude* et la *mémoire-souvenir*. La mémoire-habitude est celle qui contient nos apprentissages et qui « rejoue » immédiatement les acquisitions du passé sans avoir besoin de les représenter à la conscience. Ainsi, je peux réciter une leçon, une chanson ou une danse apprise il y a longtemps sans avoir besoin de convoquer le souvenir du jour où je l'ai apprise. La mémoire-souvenir, quant à elle, enregistre les événements sous forme d'images-souvenirs particulières, qu'elle traduit en représentations. Ces représentations sont *affectées*, au double sens du terme ; au sens de l'affectation à une date historique (c'était au printemps 2015), et au sens d'une affectivité de la conscience du passé (ce bonheur-là est passé). Cette seconde mémoire est « la mémoire par excellence » dit Bergson, elle n'est pas automatisée par le corps, elle est « imaginée » par l'esprit, et c'est en elle que puisent la pensée spéculative, l'intuition, le rêve ou l'imagination créatrice.

Mais Bergson postule aussi, sur un plan plus métaphysique, un autre type de mémoire, une *mémoire virtuelle*, inconsciente et illimitée, qui accueille l'infinité des « souvenirs purs ». De toutes les images que la perception néglige, mais qu'elle ne peut néantiser, il subsiste une infinité de souvenirs purs qui n'ont nulle attache dans l'expérience, nulle datation, nulle étendue. Pour en donner un exemple, Bergson cite les « 400 trillions de vibrations successives » sur lesquelles nous contractons la sensation de lumière rouge pendant une seconde, et que nous sommes bien incapables de distinguer les unes des autres⁹¹. En effet, notre perception est trop limitée pour pouvoir saisir l'ensemble des « ébranlements matériels élémentaires » qu'elle subit. Elle se contente de les contracter en une sorte de « résumé mouvant », par lequel nous faisons la synthèse du successif : nous percevons le changement, non sous la forme d'une série d'objets changés disposés les uns à côté des autres, mais comme un *flux de changement contracté en perceptions*. Or, toutes les sensations négligées par cette synthèse ne sont pas perdues pour autant, elles existent en droit et constituent l'oubli lui-même comme une mémoire virtuelle inconsciente, qui conserve la totalité du passé sous la forme d'infinies myriades de souvenirs virtuels, « purs de tout mélange avec la sensation, sans attaches avec le présent ». Cette mémoire est dite métaphysique parce qu'elle est irréductible à un système étendu, qui serait en quelque

⁹⁰ « Une perception pure de toute mémoire serait une sorte de coïncidence parfaite entre l'esprit et la matière. Or, nous l'avons montré, la perception pure, qui serait le plus bas degré de l'esprit – l'esprit sans la mémoire – ferait véritablement partie de la matière telle que nous l'entendons. », Bergson, *Matière et mémoire*, op.cit., p. 250.

⁹¹ *Ibid.*, p.230.

lieu et sous quelques dimensions (par exemple, dans le cerveau). Cette mémoire virtuelle ne doit donc pas être pensée comme un stock, fut-il infini, mais comme un processus permanent de virtualisation, qui dédouble le présent avec son passé immédiat. La mémoire virtuelle éclaire ainsi l'absolue concomitance de la perception et de la mémoire ; elle fait voir, comme le dit Gilles Deleuze, que « le passé coexiste avec le présent dont il est le passé ». Le présent est ainsi feuilleté d'une double épaisseur : un présent qui passe dans le passé, et un passé qui demeure, inactuel, dans une mémoire virtuelle⁹².

Ainsi, dans chaque moment présent du geste dansé (qu'il soit dansé ou vu), il y a un passé perçu qui détermine l'action présente et s'y actualise, et un passé imperçu qui reste virtuel. De façon symétrique, il y a un avenir que l'action présente détermine, et un avenir indéterminé qui reste en virtualité. Qu'il soit orienté vers l'avenir ou vers le passé, le geste présent est donc sans cesse dédoublé en actuel et en virtuel⁹³.

Durée

Comme on le voit, cette concomitance de l'actuel et du virtuel n'a pas *lieu dans l'espace*, selon les lois de la disposition, elle *arrive avec le temps*, suivant les flux de la durée. Cette différence est essentielle pour Bergson, dont le premier geste philosophique a consisté, avec *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], à penser l'être et la conscience non plus relativement à l'espace, mais relativement au temps. Dans le monde physique, les changements ne se produisent pas *dans* le temps, ils *sont* le temps, ou pour le dire mieux, *ils font le temps*. Dans

⁹² C'est pourquoi on pourrait presque assumer le fait que le présent n'est pas, puisqu'à chaque instant il « était ». Au mieux pourrait-on dire du présent qu'il « se fait », et se refait sans cesse, tandis que seul le passé aurait le privilège d'« être », car seul le passé demeure, éternellement déterminé ("What's done cannot be undone" disait Lady Macbeth). « Vous définissez arbitrairement le présent ce qui est, alors que le présent est simplement ce qui se fait. Rien n'est moins que le moment présent, si vous entendez par là cette limite indivisible qui sépare le passé de l'avenir. Lorsque nous pensons ce présent comme devant être, il n'est pas encore ; et quand nous le pensons comme existant, il est déjà passé. [...] Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongéant l'avenir. » Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p. 167.

⁹³ Pour bien appréhender la réalité de ce dédoublement, il faut se départir de l'idée que le passé et l'avenir seraient « virtuels » au sens où ils n'existeraient que dans la convocation spéculative de la pensée. On se trompe en effet à penser le passé et l'avenir comme des virtualités opposables à la réalité du présent, autrement dit comme des absences. En vérité, la différence ne passe pas entre le réel et le virtuel, mais seulement entre l'actuel et le virtuel. Ce que ma perception me donne comme réel n'est pas opposable à une *toute autre* dimension, passée ou future, qui serait absente à la réalité vécue. Bien au contraire, la seule réalité de ma perception est d'être, *à tout moment*, un mélange d'images-perceptions et d'images souvenirs, de réactions motrices et de représentations, de divinations concrètes et de pressentiments, autrement dit un mélange d'images actuelles et d'images virtuelles. Les virtualités du passé et de l'avenir sont donc tout aussi *présentes* à mon expérience actuelle que le sont les témoignages de mes sens, et ce sont même ces images virtuelles qui me permettent de prendre pour réelles les images que je perçois actuellement.

le monde psychologique, le temps vécu n'est donc pas réductible à une succession d'instantanés juxtaposés sur une ligne (cette représentation est un biais de spatialisation, que Bergson réfute⁹⁴), il est au contraire un « écoulement pur », un flux de changement continu dans le cours duquel se chevauchent les moments subjectifs. L'écoute musicale en offre un exemple probant : nous ne percevons pas les notes de musique les unes après les autres, mais « nous les *apercevons* les unes *dans* les autres », écrit Bergson. Les *aperçus* (et non les perceptions) glissent les uns dans les autres, si bien que l'ensemble des notes « est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité⁹⁵. » L'exemple de la compénétration mélodique des notes permet à Bergson d'avancer l'idée que l'on peut concevoir la succession sans la distinction d'un avant et d'un après, sans la découpe de stases détachées du mouvement qui les fond⁹⁶. Cette thèse s'illustre aussi bien avec les notes de musique qu'avec les mouvements d'une danse, que nous apercevons aussi les uns *dans* les autres, compénétrés et solidaires. Lorsqu'on *suit* du regard une danse, on ne retient jamais une portion détachée du mouvement, on le poursuit et on le devance dans ses métamorphoses. Du changement, la danseuse interdit que soit extraite une chose changée. « Il y a du changement, mais il n'y a pas de choses qui changent⁹⁷ », dit Bergson. Pour les mêmes raisons, le philosophe interdit que soit extrait du présent un instant *T*, purement mathématique, car tout présent « occupe nécessairement une durée⁹⁸. » Pour Bergson, le présent n'existe donc pas à l'état pur de l'instant, mais sous le mode d'un écoulement qui empiète à la fois sur le passé et sur l'avenir. Dans ce *roulis de déjà et de encore*⁹⁹, le moment présent n'est rien de plus que la *réalisation* actuelle de mes sens dans mon corps agissant, autrement dit une « attitude vis à vis de l'avenir immédiat. C'est mon action

⁹⁴ C'est la fameuse — et trompeuse — « ligne du temps » par laquelle nous avons tendance à nous représenter la succession des événements, mais qui a pour effet contraire de les disposer dans l'espace de façon simultanée. Voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF, 1958, p. 74-78.

⁹⁵ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, p. 75.

⁹⁶ À ce sujet, la danseuse et chorégraphe Nathalie Collantes a une belle formule : « il n'y a pas d'avant ni d'après dans le mouvement. Je le respire. Peut-on dire qu'il y a un avant et un après de la respiration ? » Nathalie Collantes, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, (dir.) Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, Lausanne, Dijon : Coll. Nouvelles Scènes / La Manufacture, Les presses du réel, 2020, p.459

⁹⁷ Henri Bergson, « La Perception du changement » (1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant* (1934), Éd. PUF, coll. Quadrige, 1987, p. 166.

⁹⁸ « Le propre du temps est de s'écouler ; le temps déjà écoulé est le passé, et nous appelons présent l'instant où il s'écoule. Mais il ne peut être question ici d'un instant mathématique. Sans doute il y a un présent idéal, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé de l'avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une durée. » Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p. 152-153.

⁹⁹ L'expression « roulis de déjà et de encore » m'a un jour été suggérée par le danseur Olivier Normand. Qu'il en soit durablement remercié.

imminente ». Lorsque, en dansant, j'ai la sensation – parfois extatique – d'être *au présent* (« *voilà, j'y suis, c'est maintenant* »), je me forge une conscience de « l'actuellement vécu, c'est-à-dire de *l'agissant*¹⁰⁰ », et j'élève cette « image de conscience du présent » en surplomb d'une perception qui, elle, est toujours *perception du passé immédiat* : « nous ne percevons jamais autre chose que notre passé immédiat, insiste Bergson, notre conscience du présent est déjà mémoire¹⁰¹ .»

C'est la raison pour laquelle *l'état de présence* que convoquent souvent les danseurs ne doit pas être confondu avec l'idée d'un présent à l'état pur. Danser *au présent* ne signifie pas suspendre une stase *d'ici et maintenant* hors de la durée, mais embrasser dans la conscience du mouvement les virtualités qui l'entourent : imminence et passage. « Nous tissons le vêtement du temps » dit la danseuse Mary Wigman¹⁰². La chorégraphe Odile Duboc dit aussi que chaque moment du geste est « nourri de ce qui vient de se passer. Les instants ne peuvent pas exister tout seuls, ils existent par rapport à ce qui vient d'exister. Je vais nourrir ce qui va suivre par la mémoire de ce que je viens de faire et de ce que je viens d'entendre¹⁰³. » Ces artistes décrivent le déploiement du geste en termes tout à fait bergsoniens, à savoir que le présent de l'action empiète sur le passé en tant que perception et mémoire, en même temps qu'il empiète sur l'avenir en tant que détermination. Et tandis que la danseuse déploie son geste dans ce présent épais d'imminences et de rémanences, la spectatrice embraie à ce flux les allures de sa perception. Comme dans un canon musical, la spectatrice aussi nourrit *ce qui va suivre par la mémoire de ce qu'elle vient de voir et de ce qu'elle vient d'entendre*.

Imminences et rémanences. Formulation

Le geste dansé se laisse deviner. Chaque mouvement annonce ses suites. Tandis que je regarde le danseur évoluer dans l'espace, je pressens déjà la direction que va prendre son mouvement, et je le vois arriver où il sera l'instant d'après. Le plaisir est grand quand les mouvements satisfont mes présomptions, quand le geste dansé vient endosser la petite *divination* que j'avais prévu pour lui, et qu'il me donne la sensation de « tenir l'avenir dans le présent. » On reconnaît là le sentiment de grâce que Bergson décrivait au spectacle des « mouvements faciles » qui se font prévoir, « aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à

¹⁰⁰ Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p. 156.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.168.

¹⁰² Mary Wigman « Le chant du destin » in *Le Langage de la danse*, trad. fr. J. Robinson, Paris : éd. Papiers, 1986, p. 69.

¹⁰³ Odile Duboc, « Quelle musique pour quelle danse ? », *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, dir. Ciro Bruni, Paris : Germs, 1993, p. 244.

venir¹⁰⁴. » Sous l'effet de ce sentiment de grâce, le geste dansé paraît toujours un peu en avance sur sa naissance. Paul Valéry a subtilement décrit cette assomption du mouvement à *l'aube* du geste, dans le moment où il se *prononce*, quand la danseuse « dessine avec lenteur l'enfantement d'un bond » :

« De toutes les heures du jour l'aube est ma préférée. C'est pourquoi je veux voir avec une tendre émotion, poindre sur cette vivante, le mouvement sacré. Voyez ! ... Il naît de ce glissant regard qui entraîne invinciblement la tête aux douces narines vers l'épaule bien éclairée... Et la belle fibre toute entière de son corps net et muscles, de la nuque jusqu'au talon, se prononce et se tord progressivement ; et le tout frémit... Elle dessine avec lenteur l'enfantement d'un bond... Elle nous défend de respirer jusqu'à l'instant qu'elle jaillisse, répondant par un acte brusque à l'éclat inattendu des déchirantes cymbales¹⁰⁵. »

Pour décrire cette « aube » du geste, les danseurs parlent de *pré-mouvement*. D'un point de vue strictement physiologique, le pré-mouvement est un mouvement d'équilibrage qui anticipe et prépare l'action motrice, en général dans une direction contraire à celle de l'action visée (par exemple, lancer un objet vers l'avant suppose de porter le poids du corps en arrière du plan de lancement). Mais la notion de pré-mouvement recouvre aussi l'attitude posturale et le fond tonique qui soutiennent l'émergence d'un geste, et qui en colorent l'expressivité. La danseuse et chercheuse Christine Roquet le décrit ainsi :

« Au niveau postural, avant l'effectuation d'un geste ou d'un déplacement, nous effectuons sans nous en apercevoir un micromouvement de la colonne vertébrale, par exemple un léger mouvement de flexion au niveau du bas de la cage thoracique. [...] Plus profondément encore, un pré-mouvement « idéatoire » est celui qui s'inscrit dans notre rapport à la gravité et à l'environnement, par notre manière de respirer, par notre tenue, par notre regard, par les variations infinitésimales de notre dynamique posturale¹⁰⁶. »

Dans le cours d'une danse, ces pré-mouvements sont permanents et continus, inchoatifs à chaque émergence gestuelle. Même s'ils sont le plus souvent perçus de façon subliminale, les pré-mouvements sont *compris* par l'observateur, grâce aux effets de la résonance motrice¹⁰⁷. Avec les neurones miroir, le cortex pré-moteur est équipé de fonctions d'*émulation motrice* et de *simulation incarnée* du mouvement perçu, de sorte que la perception du pré-mouvement offre

¹⁰⁴ « Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui la précédait. La perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent. [...] » Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, p.9.

¹⁰⁵ Paul Valéry, *L'âme et la danse* [1921], *Œuvres, Tome I*, Paris : La pochothèque/le livre de poche, 2016, p.586

¹⁰⁶ Christine Roquet, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2019, p.62.

¹⁰⁷ À ce sujet, voir infra, chapitre IV.2 *L'aperçu* > *Le pré-mouvement*.

au spectateur une sorte de *pré-voyance* du geste à venir. C'est pourquoi la philosophe Véronique Fabbri propose de penser la danse comme « un art de l'imminence ». La danse, écrit-elle,

« travaille sur le moment, moment fécond qui secrète du temps. Dans l'imminence d'un geste se produit non une suspension du temps, mais une dilatation du présent, une condensation de ce qui fut et de ce qui sera. Cette imminence est l'articulation d'une posture à un geste, moment où se décide ce qui va être à partir de ce qui a été. Moment contradictoire, en tension entre ce qui pourrait être et ce qui deviendra nécessaire, et, si on l'analyse, maintien de cette contradiction entre le possible et le nécessaire¹⁰⁸. »

Dans le regard « poursuivant » que le spectateur attache au danseur, chaque geste actuel répond à la nécessité du précédent et se rend nécessaire au suivant. A ce jeu de l'imminence, le regard joue à confondre la contingence du réel avec les logiques de la nécessité. Ce qui vient de se passer exige du présent un « droit de suite » et impose une nécessité à la continuité des événements. Comme le souligne Valéry, on attend de l'avenir « qu'il satisfasse, avec toute la vigueur de sa nouveauté, aux exigences raisonnables de ce qui a été¹⁰⁹. ». C'est ainsi qu'un sentiment de grâce nous est donné : la danse semble récompenser nos prémonitions intuitives, elle remplit les formes pré-vues, comme si nous pouvions nous-même être son moteur immobile, sa cause première. L'un après l'autre, les phrasés de la danse forment les « instantanés » ou les « condensations d'un mouvement initial, dont on a repéré la formule¹¹⁰. »

Dépli des allures perceptives

La perception de la danse est implexe¹¹¹ : non seulement la poursuite du geste dansé prend des avances et accuse des retards, mais la perception du mouvement se formule dans le mouvement

¹⁰⁸ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie, une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.131.

¹⁰⁹ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* [1921], *Œuvres, Tome I, op.cit.*, p.497.

¹¹⁰ « Toute figure spatiale et toute mesure ne sont que des instantanés ou des condensations d'un mouvement initial dont a repéré la formule. » V. Fabbri, *Danse et philosophie, une pensée en construction. op.cit.*, p.135. La notion de *formule* que propose ici Véronique Fabbri est d'une grande valeur pour notre étude. Quand la prémonition du mouvement fait l'objet d'une assomption consciente, elle change de régime, et se double d'une sorte d'élaboration : elle passe d'une formativité première à une formulation secondaire. C'est cette récitation en nous du geste qui fait l'émergence du sens. Sous les espèces d'une énonciation progressive, formulée en surcroît de la perception du geste, le devançant parfois, le secondant toujours, cette formulation relève d'un phénomène que nous avons déjà cité, et que nous aurons l'occasion d'étudier plus en détail dans le troisième chapitre, au regard de l'articulation phrastique du geste : la « transvocalisation », ou le simulacre d'une énonciation dans la perception. Voir infra, chapitre III.2.3 *Transvocalisation*.

¹¹¹ Concept valéryen, l'implexe est ainsi défini par Edwige Phitoussi : « Contracteur des passés et générateur des futurs, l'implexe est une puissance figurale qui indique une « combinatoire », « une secrète présence d'éventuels, que l'on sent plus ou moins entière, et ses éléments plus ou moins déliés (*staccati*) et distincts. » Edwige Phitoussi, *La figure et le pli, Degas, danse, dessin de Paul Valéry*, L'Harmattan, 2009, p.135. Citations de Valéry, in *Cahiers II*, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 318.

même de la perception. Ainsi, à travers ses rythmes différentiels, la perception de la danse se ressent-elle d'un *temps impliqué*. Cette notion de temps impliqué appartient à la linguistique : elle y désigne l'aspect d'un verbe, c'est-à-dire son déroulement temporel interne, mais aussi les « tensions de durées » à l'intérieur d'un procès d'énonciation ou d'action¹¹². Le philosophe Henri Maldiney importe cette catégorie linguistique dans la perception de la forme plastique, en particulier de la peinture. Lorsqu'il affirme que « le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué¹¹³ », il situe ce temps impliqué dans la coalescence de deux allures : l'allure physiologique, avec ses continuités, ses mérismes, ses fondus, ses dynamiques, et l'allure perceptive, marquée par les passages de la sensation à la perception, de la perception à la synthèse figurale, de l'objet intentionnel à la pensée affective. C'est ainsi qu'il fait du temps impliqué dans la perception la « chronogenèse¹¹⁴ » du présent. Dans le cas de la perception de la danse, qui formule la perception du mouvement dans le mouvement de la perception, cette chronogenèse du temps impliqué mériterait d'être appréciée sous le déploiement temporel de l'acte perceptif lui-même, autrement dit sous sa « microgenèse ».

Microgenèse

La *microgénétique* réunit un ensemble de méthodes psychologiques qui se proposent d'étudier « le développement à l'échelle du temps présent d'un percept, d'une expression, d'une pensée ou d'un objet d'imagination¹¹⁵ ». Ces méthodes émergent en Allemagne dans les années 1920 et 30, sous l'impulsion parallèle de psychologues proches de la *Gestalttheorie* allemande, Heinz Werner et Friedrich Sander. La microgénétique sera ensuite développée en tant que telle par

¹¹² « Le verbe est un sémantème qui implique et explique le temps. », écrit Gustave Guillaume in « Théorie de l'aspect », *Langage et science du langage*, Paris : Librairie Nizet, 1964, p.47. Le *temps expliqué* relève du *mode* ; c'est le temps d'un verbe ou d'un discours, « divisible en époques, passé, présent, futur, [...] qui situe l'action par rapport au moment de l'énonciation, comme contemporaine, antérieure ou postérieure à l'acte qui l'énonce ». Le *temps impliqué* relève de l'*aspect*, qui indique la chronogenèse de l'action. Par exemple, un aspect perfectif se dit d'un verbe dont l'action, une fois achevée, ne peut être prolongée, à moins d'être répétée : *Jean sort*. Au contraire, un aspect imperfectif se dira d'un verbe dont l'action est indéfinie, et prolongeable : *Jean chante*. Il y a des aspects accomplis (*jean a chanté*) et inaccomplis (*jean chantait*). Dans la phrase *Jean chantait quand je sortis du conservatoire*, il y a d'abord un aspect global, puis un aspect sécant. *Je suis en train de chanter* est un aspect duratif itératif, ou progressif. A l'intérieur du procès temporel de l'action, le temps impliqué introduit donc des « tensions de durée » telles que « incidence ou décadence, accélération ou détente, diastole ou systole, incidence sur le fond d'une décadence, etc... » Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), in *Regard, Parole, Espace*, Paris, éditions du Cerf, 2012. p.216.

¹¹³ Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), in *Regard, Parole, Espace*, Paris, éditions du Cerf, 2012. p.216

¹¹⁴ *Ibid.*, p.217

¹¹⁵ Victor Rosenthal, « Formes, sens et développement : quelques aperçus de la microgenèse ». *Texto ! mars* 2005 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rosenthal_Formes.html>.

Werner aux USA, jusque dans les années 60. Le legs de ces recherches est aujourd'hui promu par de nombreux chercheurs, dont l'épistémologue Victor Rosenthal, sur les travaux duquel nous appuyons nos descriptions¹¹⁶. Aux prémisses allemandes de la microgénétiq ue, l'*Aktualgenese* de Sander se proposait d'étudier la structure micro-temporelle des activités perceptives. Sander exposait les sujets de ses expériences à la répétition de *stimuli* formels très brefs, d'abord mal éclairés et de taille miniature. Puis, le temps d'exposition des *stimuli* était progressivement augmenté, l'éclairage amélioré, et les formes croissaient jusqu'à une taille de référence « normale ». Les sujets observateurs devaient décrire leurs sensations au fur et à mesure de la progression de l'expérience, depuis les apparitions de *stimuli* précurseurs jusqu'aux *Gestalts* finales. Sander conclut de ces expériences que le percept ne se développe pas suivant une succession d'améliorations progressives de la forme, mais de façon plus syncopée, par « bonds soudains », et sous la forme de métamorphoses instables ou *pré-gestalts* (*Vorgestalten*¹¹⁷).

L'*Aktualgenese* de Sander montre donc que l'expérience immédiate d'un phénomène perceptif, qu'il s'agisse d'une forme, d'un son, d'un mouvement, d'un objet ou d'un visage, passe par la formation précoce de *schèmes précurseurs*, qui portent en germe la teneur et le sens de l'objet à venir. Ces phases initiales de *pré-gestalts* sont relativement amorphes et fluctuantes, et se différencient par *rythmes* syncopés jusqu'aux *Gestalts* finales. Une fois stabilisées et objectivées en « bonnes formes », les *Gestalts* éludent leurs états primitifs. La difficulté à saisir ces *pré-gestalts* tient précisément au fait qu'elles ne se laissent pas isoler comme des éclats de « changé » qu'on parviendrait à détacher du changement. La perception d'une forme temporalisée n'est pas constituée comme une addition de morphologies mais selon des différenciations progressives. C'est pourquoi Victor Rosenthal propose de faire une distinction entre les notions de *déroulement* et de *déploiement*¹¹⁸. Le *déroulement* temporel est une vue sur les phases successives d'un processus, au cours duquel elles s'effacent. Le *déploiement* temporel est la dynamique d'*anticipations* par laquelle une expérience *thématise* son objet.

¹¹⁶ Victor Rosenthal, « Perception comme anticipation : vie perceptive et microgénése. » *L'Anticipation à l'horizon du présent*, R. Sock & B. Vaxelaire (éd.), 2004 13-32.

¹¹⁷ « La formation des phases successives, dont la transition s'accomplit usuellement par soudains bonds, présente une certaine tonalité d'inachèvement ; les déploiements intermédiaires n'ont ni la stabilité ni la composition des formes finales ; ils sont fluctuants, agités, pleins de tensions, comme dans un état de plasticité du devenir. » Sander, F. (1930). *Structures, totality of experience, and gestalt*. In C. Murchinson (Ed.), *Psychologies of 1930* (pp. 188-204.). Worcester, MA.: Clark University Press. p.194.

¹¹⁸ Victor Rosenthal, « Formes, sens et développement : quelques aperçus de la microgénése ». *art.cit.*

Pour procéder à l'unification temporelle de son objet comme « bonne forme », la perception opère par *synesthésie*, en sollicitant ce *sensorium commun* qui précède la division catégorielle des sens. Dans la perception ordinaire d'un sujet adulte, le moment synesthésique est extrêmement contracté et le plus souvent imperçu, car il a été supplanté par les habitudes de division perceptive acquises avec la maturation psychologique. Pour saisir « au vol » ce moment synesthésique, avant qu'il ne soit débrayé dans la perception catégorielle, Werner et son école multiplient les protocoles expérimentaux dans lesquels ils soumettent les sujets à des percepts associés, de façon à rendre ceux-ci inassignables à une seule modalité perceptive. Par exemple, un son est émis quelques dixièmes de secondes avant l'apparition d'une couleur. Les observateurs témoignent alors du fait que sous l'effet d'un son grave le bleu devient plus profond, le rouge devient violet, et le jaune brunit. A l'inverse un son aigu élève le rouge vers l'orangé, et clarifie le jaune. L'interruption d'un son continu fait « vaciller » une couleur, un son fort l'intensifie, etc¹¹⁹. Une succession de photogrammes est projetée à une cadence maintenue au seuil de l'illusion de mouvement : l'ajout d'un rythme sonore légèrement plus rapide fait fusionner les images et donne lieu à une perception de mouvement¹²⁰. Lorsqu'une animation graphique présente le double bond d'un lapin accompagné simultanément d'un triple clic, certains observateurs voient le lapin faire trois bonds. Avec ces moyens expérimentaux, Werner met en lumière la transposabilité des modalités sensorielles par laquelle est constituée l'unité originaire des sens. Une synesthésie est manifestement active dans la phase initiale de *pré-gestalt*, avant qu'elle ne soit supplantée par les décisions catégorielles de la « bonne forme ».

En dépit du caractère quelconque des formes proposées à l'observation, Sander note que l'expérience microgénétique comporte une forte *tonalité émotionnelle* : « toutes ses métamorphoses baignent dans un processus émotionnel, impulsif et tensoriel, et requièrent une intense participation de l'organisme tout entier¹²¹. » L'instabilité des *pré-gestalt* génère en effet une pression psychique (*Prägnanz*) sur un système nerveux qui tend à chercher les régularités. Dans leur ensemble, les travaux de la *Gestalttheorie* montrent que la perception est toujours à la recherche d'un ordre et escompte que les relations qu'elle déduit du champ fassent sens. Ainsi, toute suggestion morphologique est immédiatement orientée par des « présomptions » de cohérence quant à l'organisation et à l'identification de la forme. Les études microgénétiques

¹¹⁹ Werner, H. (1930). *Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I: Das problem des Empfindens und die Methode seiner experimentellen Prüfung*. Zeitschrift für Psychologie, 114, p.163

¹²⁰ Zietz K. und Werner H (1928). « Die Dynamische Struktur der Bewegung ». *Zitschrift fur psychologie*, 105, 226-249. Cité par Maurice Merleau-Ponty, in *Phénoménologie de la perception*, Paris : Tel Gallimard, 1945, p.263

¹²¹ Sander, F. (1930) « Structures, totality of experience, and gestalt ». In C. Murchinson (Ed.), *Psychologies of 1930* (pp. 188-204.). Worcester, MA.: Clark University Press. p.194

montrent que dès l'instant où les précurseurs de la forme (les *pré-gestalts*) se manifestent à la conscience, ils y introduisent une hypothèse d'objet. Dans la psychogénèse de la forme, ces *anticipations conceptuelles* placent d'emblée l'expérience du percept sous la tension d'un sens générique, promis à devenir une signification. C'est ainsi que les précurseurs annoncent aussi bien la forme du percept que le sens du concept, dans ce que Rosenthal appelle « une circularité génétique entre déploiement de la forme (*différenciations progressives*) et déploiement du sens (*catégorisations dynamiques*¹²²). » La forme perçue n'est donc pas une enveloppe vide que la perception achemine vers l'esprit pour que celui-ci la remplisse de sens et en détermine la valeur. Au contraire, le sens d'une perception est déjà annoncé dès les premières phases de son déploiement.

De son côté, Bergson parle de « divination » pour décrire les anticipations par lesquelles la perception devance ses propres attendus, de manière à minimiser sa consommation d'énergie. Le processus de la lecture en fournit le cas typique : nous ne lisons pas les mots lettre à lettre, ni les phrases mot à mot. « [...] la lecture courante est un véritable travail de divination, écrit Bergson, notre esprit cueillant çà et là quelques traits caractéristiques et comblant tout l'intervalle par des souvenirs-images qui, projetés sur le papier, se substituent aux caractères réellement imprimés et nous en donnent l'illusion¹²³. » Ce qui permet cette réversion du supposé au perçu, ce sont les « images-souvenirs » dont se soutient le travail de la perception. Le privilège accordé aux images-souvenirs sur les images de perception indique le fait que c'est le plus souvent *au passé immédiat* que l'on perçoit. Bergson affirme en effet que « la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception, elle en est contemporaine¹²⁴ ». Le

¹²² Rosenthal, V. (2004). *Microgenesis, immediate experience and visual processes in reading*. In A. Carsetti (Ed.), *Seeing, Thinking and Knowing: Meaning and Self-Organisation in Visual Cognition and Thought* (pp. 221-243). Amsterdam : Kluwer.

¹²³ Henri Bergson, *Matière et mémoire* [1939], Paris : Quadrige/PUF, 2010, p.113. On remarque que Bergson appuie son propos sur des expériences menées par Godscheider et Müller [*Zur Physiologie und Pathologie des Lesens*, 1893] qu'il exposera plus en détails dans *L'Énergie spirituelle*. On y découvre des essais précurseurs de la microgenèse : « Ces expérimentateurs écrivent ou impriment des formules d'un usage courant : « Entrée strictement interdite », « Préface à la quatrième édition », etc. ; mais ils ont soin de faire des fautes, changeant et surtout omettant des lettres. La personne qui doit servir de sujet d'expérience est placée devant ces formules, dans l'obscurité, et ignore naturellement ce qui a été écrit. Alors on illumine l'inscription pendant un temps très court, trop court pour que l'observateur puisse apercevoir toutes les lettres. On a commencé en effet par déterminer expérimentalement le temps nécessaire à la vision d'une lettre de l'alphabet ; il est donc facile de faire en sorte que le sujet ne puisse pas distinguer plus de huit ou dix lettres, par exemple, sur les trente ou quarante qui composent la formule. Or, le plus souvent, il lit cette formule sans difficulté. » Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Felix Alcan, 1919, p.104-105. En ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Lenergie_spirituelle/Texte_entier

¹²⁴ Henri Bergson, « La fausse reconnaissance et le souvenir du présent » (1908), *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p.130.

souvenir est créé au fur et à mesure de la perception, et d'une manière si indissoluble que, comme le dit Deleuze, « nous ne savons pas reconnaître ce qui revient à la perception et ce qui revient au souvenir. Nous ne distinguons plus dans la représentation les deux présences pures de la matière et de la mémoire¹²⁵... »

Dans l'expérience esthétique du geste dansé, cette coalescence du perçu et du mémoré s'éclaire d'une aura de virtualité, qui scintille parfois au point de susciter un effet de voyance. « Voir, c'est avoir vu¹²⁶ », écrit le poète portugais Fernando Pessoa, dans une formule lapidaire qui condense toute l'épaisseur de l'anticipation conceptuelle, et qui ouvre sur le sentiment de « souvenir immédiat ». La perception du geste dansé se faisant *au passé immédiat*, ou dans ce que l'on a aussi appelé, avec Véronique Fabbri, une *formulation*, le spectateur intensif se fait voyant des prémonitions et des rétentions qu'il élabore sur le cours du geste. Cette voyance en excès sur la vision objective est le pouvoir d'envelopper le geste dans la durée de son énonciation, comme si la perception *formulée* de la danse permettait de conjuguer le présent *au passé qu'il sera*, et le passé *au présent qu'il a été*.

Cristal

On reconnaît sous ce chiasme le concept d'image-cristal, que Gilles Deleuze a créé pour penser les structures hétérogènes du temps au cinéma. Certes, le concept d'image-cristal est spécifique au cinéma, car il tient ses déterminations du montage. Il ne saurait donc s'appliquer tel quel à la danse. Mais il peut néanmoins éclairer la manière dont la perception du geste dansé diffracte le présent selon l'actuel et le virtuel. A ce titre, on pourra parler d'un *geste cristallin*, ou d'une perception cristalline du geste dansé¹²⁷.

« Ce que nous voyons dans le cristal, dit Deleuze, ce n'est plus le cours empirique du temps comme succession de présents, ni sa représentation indirecte comme intervalle ou comme tout, c'est sa présentation directe, son dédoublement constitutif en présent qui passe et passé qui se conserve, la stricte contemporanéité du présent avec le passé qu'il sera, du passé avec le présent qu'il a été¹²⁸ ».

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* [1966], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011, p. 12.

¹²⁶ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, trad. Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1988, p.88

¹²⁷ L'importation du concept d'image-cristal dans la danse a été inauguré par Aurore Després. Les analyses qui suivent rendent hommage à son geste initiateur pour nous. Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. Thèse pour le doctorat Nouveau Régime Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse), dirigée par Mr Michel Bernard, professeur émérite de l'université Paris VIII, 1998. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02544811/document>

¹²⁸ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris : Minuit, 1985, p.358.

Pour comprendre comment ce dédoublement du présent qui passe et du passé qui se conserve est rendu sensible au cinéma, il faut revenir rapidement sur la conception cinématographique de l'image-cristal proposée par Deleuze. Le temps vécu au cinéma consiste en une coexistence de durées hétérogènes les unes aux autres : les durées objectives des plans et des séquences, les durées diégétiques des segments narratifs, et les durées intensives éprouvées subjectivement par les spectateurs du film. Pour créer la temporalité complexe du récit cinématographique, le montage procède par « synthèses disjonctives », c'est-à-dire qu'il crée des intervalles virtuels entre les « blocs de mouvement-durée » de chaque plan, et de chaque séquence de plans. En créant des ellipses dans la continuité narrative de l'action, les coupes manifestent la virtualité de ce qu'elles escamotent à la perception : les corps, les espaces et les actions qui disparaissent dans la coupe n'en sont pas moins présentes au récit, comme images virtuelles¹²⁹. La durée subjective vécue au cinéma est donc d'une complexité extrême : elle est épaisse de temporalités hétérogènes diffractées les unes dans les autres, sous un miroitement d'actuel et de virtuel. C'est la raison pour laquelle le cinéma a un tel pouvoir d'envoûtement sur la conscience : il lui présente un miroir, un *analogon* de ses propres puissances, sous les espèces d'un « automate spirituel » où sont réfléchies les opérations mêmes de la perception et de la mémoire : associations, coupes irrationnelles, ajointements, montages, réminiscences, télescopage, etc. Pour décrire ce temps diffracté dont est capable le cinéma, Gilles Deleuze élabore donc le concept d'image-cristal, par analogie avec cette structure solide et régulière qui présente des facettes à la fois transparentes et réfléchissantes, dans lesquelles la lumière est diffractée en tous sens. Dans le cristal, les reflets se surimposent aux transparences, si bien qu'une image n'y est jamais vue isolément et entièrement, mais toujours sous la transparence d'une facette, et diffractée par une autre. Ce qui est vu dans un cristal n'est donc jamais présenté de façon directe, mais toujours selon un jeu spéculaire de renvois et de mélanges. Ainsi, l'image-cristal au cinéma a le pouvoir de réfléchir les unes sur les autres des durées hétérogènes, de telle sorte que l'on ne sait plus si ce que l'on voit à l'écran ressortit au régime de l'action, de la perception, du souvenir ou de l'illusion¹³⁰.

¹²⁹ De plus, comme l'a bien montré le fameux « effet Koulechov », chaque image remplit l'intervalle entre l'image qui la précède et celle qui la suit, de sorte que le montage fait de chaque image elle-même un intervalle pour celles qui l'entourent. L'effet Koulechov est entré dans la culture cinématographique comme le nom de l'effet de *récence* que suscite la juxtaposition de deux plans : la mise en relation de deux plans est toujours plus signifiante que chacun des plans isolément. Comme le résume Vincent Pinel, « le simple collage de deux images permet le surgissement d'un lien ou d'un sens, absents des images élémentaires ». Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 163

¹³⁰ Ce que donne à voir l'image-cristal au cinéma excède évidemment ce qu'elle montre : elle dote l'image d'une fonction de « voyance », d'où elle peut tirer toutes les *puissances du faux*, comme le dit Deleuze. Son principe d'indifférenciation des temporalités s'applique aussi aux espaces, aux corps, à leurs perceptions, à leurs expressions et leurs actions, de telle façon qu'il n'est plus possible de déterminer les instances de réalité que l'image réfléchit :

Si l'on extrait le concept d'image-cristal de sa matrice cinématographique et qu'on le rapporte au travail de la mémoire dans une perception durative comme celle de la danse, on peut alors le penser sous le mode d'une coexistence de l'image actuelle et de l'image virtuelle, l'une étant un *présent passant*, l'autre son *passé contemporain*. Dans une formulation toute bergsonienne, Deleuze insiste encore sur l'idée que « le passé ne succède pas au présent qui n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été¹³¹. » Qu'il s'agisse du temps de le vivre ou du temps de le dire, le « présent » n'existe que selon une durée où miroitent deux temporalités : le présent en train de passer et le passé déjà-là, sous les espèces de la mémoire. Pour le dire autrement, il n'y a pas de présent sans précédent. C'est aussi le sens de la formule de Pessoa : « voir, c'est avoir vu ». De sorte que si la conscience peut se saisir d'un « maintenant », c'est toujours sous un aspect duel, ou cristallin : il y a du *déjà* dans le *maintenant*.

C'est pour cette raison que l'on peut aussi proposer une approche cristalline du geste dansé, dans son expérience et dans sa perception. La danse est évidemment dépourvue des artefacts qui permettent au cinéma de produire des « synthèses disjonctives » du temps (ellipses et raccords). Pour autant, le temps chorégraphique n'est pas moins épais d'allures rythmiques et de débrayages temporels. Aurore Després a proposé une conceptualisation très juste du geste cristallin, relativement à son expérience par les danseurs. Elle rapporte les chiasmes de l'actuel et du virtuel qui structurent le cristal à l'expérience de la *réversibilité* dans le geste dansé. C'est dans le travail de Trisha Brown qu'elle en trouve le meilleur cas de figure :

« Chez Trisha Brown, dit-elle, tout est réversion – au sens du rebours, de l'aller-retour, de l'inversion des directions ; tout est re-version – au sens de la répétition, verser encore ; tout est réversibilité – au sens d'un « équilibre instable » qui permet qu'à chaque instant, toute bifurcation, arrêt, inversion soit possible¹³². »

perception mondaine actuelle, souvenir, rêve, pensée ? En voici un cas de figure fameux : Dans *L'Année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet (1961), aucune image n'a une instance de réalité décidable. Tandis qu'ils évoluent dans les couloirs et les jardins d'un hôtel de luxe, un homme tente de convaincre une femme qu'ils se sont déjà connus un an auparavant, au même endroit, et qu'ils ont déjà fait ces mêmes promenades dans le parc, échangés les mêmes propos dans ces fauteuils, etc. Les images que nous voyons, savamment montées pour pouvoir intriquer tous les niveaux de diégèse possibles, peuvent dès lors nous présenter aussi bien l'actualité des personnages, des images-souvenirs de l'année précédente, des images-récits de l'homme, ou de ses contradictions, des images-rêves de la femme, ou de son déni, etc... Il y a dans *L'Année dernière à Marienbad* une telle coalescence du présent et du passé, d'un passé évoqué comme devenir ou révoqué comme oubli, que le film de Resnais et Robbe-Grillet est à sa propre échelle un immense cristal, miroitant de toutes ses puissances de voyance et de falsification.

¹³¹ « Nous ne pouvons pas croire que le passé se constitue après avoir été présent, ni parce qu'un nouveau présent apparaît. Si le passé attendait un nouveau présent pour se constituer comme passé, jamais l'ancien présent ne passerait ni le nouveau n'arriverait. » Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris : Minuit, 1985, p.106.

¹³² Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. *op.cit.*, p.258-259. Després précise que cette dernière réversibilité consonne avec un principe de base de la méthode

La danseuse qui entretient cette faculté de réversibilité le fait depuis les chiasmes de sa sensorialité, là où elle sait recroiser l'actif et le passif, « le corps-en-soi (objectif, fonctionnel) et le corps-pour-soi (subjectif, fictif) ». C'est ainsi qu'elle travaille un flux libre, prompt à l'éclosion de tous les possibles : à chaque instant « le haut et le bas, la droite et la gauche, l'un et l'autre¹³³ », sont accessibles à la bifurcation, au retournement, et chaque geste pourtant décidé scintille de virtualités. Dans ses voyages en instabilité, le poids paraît pouvoir verser dans n'importe quel sens, si bien que le mouvement actuel n'évite pas l'apparition des mouvements virtuels qui l'environnent. Cette réversibilité kinesthésique miroite sur l'irréversibilité entropique du temps, et les danses de Trisha Brown donnent parfois l'illusion d'un temps scindé, *trajets* qui s'élancent vers l'avenir, *rejets* qui tombent dans le passé¹³⁴.

« Par les suspensions, par l'extrême ralenti ou même par des actions renversées (course en arrière), Trisha Brown met l'accent sur "l'initiation" de tout mouvement. Mais, cette "initiation" du mouvement est en elle-même réversible ; l'initiation est de l'ordre non pas d'une origine qui inscrirait une causalité dans le temps, mais d'une équi-possibilité des chemins que peut prendre le devenir¹³⁵. »

Un geste cristallin est donc un geste dont l'initiation donne à voir ensemble, quoique de façon indiscernable, « l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve ». Étrange paradoxe : *le geste cristallin est ce geste que l'on voit venir du passé*. Dans chaque moment présent du geste, il y a en effet un passé perçu qui détermine l'action imminente et s'y actualise, et un passé imperçu qui reste virtuel. Mélange indissoluble d'actuel et de virtuel, le geste cristallin est donc un geste qui donne cette impression intense que le possible remonte du passé, et que l'on se souvient du présent¹³⁶. « Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans

Feldenkrais : « elle réside dans la capacité d'entamer, d'arrêter, d'inverser un mouvement, à tout moment, sans ajustement préliminaire, sans effort notable c'est-à-dire avec une extrême facilité. »

¹³³ *Ibid.*, p.263-264

¹³⁴ Després, *op.cit.*, p.269. Aurore Després propose cette dialectique du trajet (mouvement actuel) et du rejet (mouvement virtuel) pour montrer la scission cristalline du temps dans la danse. Elle cite Deleuze : « Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élanche vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. » Deleuze, *L'Image-temps*, *op.cit.*, p.109.

¹³⁵ Després, *op.cit.*, p.268.

¹³⁶ Pour surmonter cet apparent paradoxe, il faut aussi faire une distinction entre le possible et le virtuel. Le sens commun nous pousse en effet à confondre le possible et le virtuel sous l'unique régime du potentiel, et à concevoir ce potentiel *au futur*, comme un réservoir de causes qui resteraient suspendues en attendant d'être actualisées. Suivant ce schéma, nous sommes enclins à penser que le possible se réalise par « acquisition d'existence », et que le réel « tue » le possible à mesure qu'il le consomme. C'est une erreur que Bergson dénonce sous le nom de « fausse antécédence du possible ». Selon le philosophe, il est faux de penser que le possible précède le réel, comme s'il s'agissait d'un stock de potentialités dont le présent n'actualise que certains événements choisis un à un. Au contraire, l'événement ne crée sa propre possibilité qu'au moment où il se réalise, pas avant. Lorsqu'il *passé* à la perception, le

le cristal, dit Deleuze, et ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission¹³⁷. » Il voit la danse en avance sur sa naissance, mais en retard sur son passage. Il voit la danseuse dessiner « avec lenteur l'enfantement d'un bond » (Valéry). Il contracte en un seul mouvement tout un « prodige de raccourcis ou d'élan » (Mallarmé). Après qu'une main a décrit une large courbe, il voit encore dans l'air « une allure reposant en soi¹³⁸ » (Klee). Lorsqu'il nous rend voyants du souvenir et de l'avenir dans le même mouvement, le geste cristallin œuvre à une sorte de décloison du temps, un *souvenir du présent* qui n'est pas sans rappeler l'étrange phénomène du *déjà-vu*. Comme le déjà-vu en effet, le geste cristallin semble être « du passé quant à la forme et du présent quant à la matière¹³⁹. »

Déjà-vu

Pour Bergson, qui s'est intéressé de près à ce phénomène, le paradoxe du déjà-vu tient moins à son caractère exceptionnel qu'au fait inverse, à savoir qu'il ne se produise pas « chez tous et à tout instant ». Car le déjà-vu manifeste pour Bergson le fonctionnement même de la mémoire, en tant qu'elle produit les souvenirs de façon concomitante à la perception. A ce titre, le déjà-vu serait le moment de vérité de la conscience du temps, et le philosophe est curieux de savoir pourquoi ce processus lui est occulté.

Dans la perception ordinaire, la conscience ignore la coexistence de la perception et du souvenir. En effet, la conscience ne s'intéresse qu'aux perceptions actuelles qui seront utiles à l'action, elle

présent se dédouble en images-perceptions et en images-souvenirs : c'est donc en passant dans le passé que l'image-souvenir donne son possible au réel, et ce rétro-éclairage instantané a le caractère d'un *avoir-toujours-été-possible*. Il n'est qu'à voir un geste dansé pour s'en convaincre. Le geste que l'on voit venir ne descend pas d'un ciel des possibles où il serait tenu en réserve comme un « fantôme attendant son heure ». S'il se présente comme fantôme, c'est en émergeant au contraire d'un passé proche ou lointain, gagnant sa consistance actuelle de toutes les images-souvenirs qui l'ont précédé dans le mouvement. Ainsi, ce n'est qu'en se réalisant maintenant que le geste montre son possible, rétroactivement. Bergson résume ainsi ce processus : « Le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé une fois qu'il s'est produit. » Henri Bergson [1938], *La pensée et le mouvant*, Paris : Quadrige-Puf, 1987, p.110.

¹³⁷ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.109.

¹³⁸ Paul Klee, *ueber di moderne Kunst* (Conférence d'Iéna), 1924, in Jürg Spiller édité : *Paul Klee, Das Bildnerische denken*, Bâle-Stuttgart, B. Scwabe, 1956. Expression traduite et citée par Jean-François Lyotard in *Discours, figure, op.cit.*, p.410.

¹³⁹ Henri Bergson, « Le souvenir du présent ou la fausse reconnaissance », in *L'énergie spirituelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 137. La psychiatrie range le déjà-vu parmi les phénomènes de troubles de la mémoire ou *paramnésies*, et le définit comme une « fausse reconnaissance », ou un biais de recollection mnésique. Les causes neurologiques ou psychologiques de ce phénomène sont aujourd'hui encore mal définies. Pour une synthèse des approches cliniques du phénomène de déjà-vu, voir Alan S. Brown, « A Review of the *Déjà Vu Experience* », *Psychological Bulletin*, vol. 129, 2003, p. 394-413. Et l'article de Marc Gozlan, « "*Déjà vu*" : quand le présent est un souvenir », *Le Monde*, 13 septembre 2012.

les détache du « travail de fond » par lequel se forme continument le souvenir du présent. Mais comme celui-ci n'est d'aucune utilité à la vie pratique, la conscience s'en détourne « obstinément ». Or, lorsqu'il survient, le phénomène de déjà vu éclaire soudainement la coalescence de l'image-perception et de l'image-souvenir, qui se mettent alors à miroiter sous le regard de la conscience. Dans le déjà-vu, le moment présent se présente sous ses deux aspects concomitants : à la fois comme l'actualité de ma perception immédiate, mais aussi comme son souvenir qui, au lieu de rester virtuel, s'actualise sous mes yeux. Le déjà-vu se présente donc comme un court-circuit entre l'image-perception et l'image-souvenir. L'actuel et le virtuel sont « contactés » dans une conscience qui a pour habitude d'oblitérer le virtuel. C'est pourquoi le *flash* est saisissant. Le moment vécu se présente comme puissance de sa propre actualisation et comme actualisation de sa propre puissance. Dans ce bouclage se produit un effet d'implosion statique du temps, qui paraît à la fois complètement déterminé et totalement virtuel. Chaque moment perçu semble déterminé par le-même-moment-à-l'état-de-souvenir. Cela génère un état d'envoûtement étrange où le cours du temps ne *pass*e plus au passé, mais semble remonter sur lui-même. *C'est déjà arrivé*, et en même temps, *je le vois venir*. Les choses semblent arriver dans leur propre présage, tout en prenant l'allure d'une réminiscence. Pourtant le déjà-vu ne revient pas du passé et n'annonce pas davantage l'avenir. Le déjà-vu ne fait qu'ouvrir une brèche sur la superposition de l'actuel et du virtuel. C'est un souvenir du présent, au sens où, soudainement, il donne *la forme du passé à la matière du présent*.



fig. 6 : *La Ronde/ Quatuor*, Yasmine Hugonnet, 2016. Photo : Anne-Laure Lechat

Cas de figure. La Ronde, Yasmine Hugonnet

« *Une danse qui donne la forme du passé à la matière du présent* » : cette formule bergsonienne pourrait donner son sous-titre à *La Ronde*, une pièce chorégraphique créée par Yasmine Hugonnet en 2016¹⁴⁰. C'est avec l'étude de cette œuvre que je voudrais conclure ce premier chapitre, en montrant par quels moyens – par quelles intrigues – la dimension cristalline du geste dansé y est offerte au regard. Il faut préciser que mon expérience de spectateur se double ici d'une expérience de collaborateur artistique, Yasmine Hugonnet m'ayant invité comme « regard extérieur » sur la création de cette pièce. Comme *Le récital des postures*, *La Ronde* secrète le paradoxe fécond d'une matrice figurale puisée aux images de sensation les plus radicales. Avec cette pièce d'une précision horlogère, Yasmine Hugonnet propose une expérience intensive de la durée, dans laquelle les allures rythmiques de la perception et de la mémoire se poursuivent en canons, et trouvent leur unisson dans le rythme primordial du souffle. Voici ce que j'écrivais lors de la création, dans un texte destiné aux feuilles de salle des théâtres :

C'est une ronde à quatre corps, sur un cercle d'un mètre carré. Ce sont quatre corps liés par des gestes réciproques et revenants. C'est une ronde où tournent les faces, les dos, les mouvements, comme une frise de temps à la surface d'un vase. La ronde, c'est l'espace que prend le temps pour changer un corps en un autre corps. Chaque corps déroule dans le corps suivant la danse d'un corps commun autour d'un trou de mémoires.

Comme son titre l'indique, *La Ronde* fait tourner quatre danseuses (trois femmes et un homme) sur un cercle étroit, dont le diamètre varie au cours de la performance entre 2 mètres et 30 centimètres. Pendant la plus grande partie du spectacle, les danseuses évoluent donc sur un manège exigu, dans un mouvement giratoire lent et précis. Ce carrousel est une matrice de symétries, de réciprocités, d'inversions et de rotations où se reconnaît le principe archaïque de la

¹⁴⁰ Conception, chorégraphie : Yasmine Hugonnet. Danse : Jeanne Colin, Audrey Gaisan Doncel, Yasmine Hugonnet, Killian Madeleine. Lumières : Dominique Dardant. Costumes : Tania D'Ambrogio. Regards & Replays : Ruth Childs. Invité : Mathieu Bouvier. Attaché de diffusion : Jérôme Pique. Administration : Virginie Lauwerier. Soutien administration : Marianne Caplan. Production : Arts Mouvementés. Coproductions : Théâtre Sévelin 36 Lausanne, Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. Résidence de création et partenaire : Mains d'Œuvres St-Ouen. Résidence de création : Théâtre Sévelin 36 Lausanne. Accueils Studio : Briqueterie du Val de Marne, Centre National de la Danse Pantin, Centre culturel suisse à Paris, Arsenic – Centre d'Art scénique contemporain. Soutiens : Ville de Lausanne, Canton de Vaud, Bourse de la Société Suisse des Auteurs pour la Création Chorégraphique, Pro Helvetia – Fondation Suisse pour la culture, Fondation Ernst Göhner, Fondation Nestlé pour l'Art, La Loterie Romande.

swastika. La danse y suit l'involution d'une spirale ; elle étroit ce qu'elle éloigne, elle éloigne ce qu'elle retient. Ensemble, les bras descendent comme des chignoles, sont repoussés en corolles, déploient des rosaces : ce ne sont qu'éclotions et contractions, comme des pétales filmés en accélération. Parfois, les rythmes de ces déploiements sont tellement ralentis que diastoles et systoles ne montrent plus leurs pulsations : il faut donc couler sa perception dans une allure très lente pour pouvoir formuler les images de cette ronde. Car, à l'instar d'un tour de potier qui tournerait au ralenti, *La Ronde* de Yasmine Hugonnet est un véritable appareil de morphogenèse : elle suscite l'apparition de figures *toujours déjà là* dans les *tournures* que prennent les corps. Ces tournures sont d'une simplicité biblique : marcher, se suivre, se saluer, s'allier, s'attacher ou se quitter. Mais en tournant sur elles-mêmes, ces *allures* prennent *figure*. Des fresques d'allusions émergent des *effets de suite* que leur impose le mouvement giratoire. Comme aux flancs d'un vase antique ou d'un praxinoscope, on voit paraître des atlantes, des cariatides, des farandoles, des révérences. Les ressemblances rôdent autour des mouvements, selon cette puissance implexe que Paul Valéry appelle une « secrète présence d'éventuels¹⁴¹ ».

Au tout début, avant même que les danseuses ne fassent le premier pas, le mouvement de la ronde est déjà lancé dans la posture. Les pieds solidement plantés au sol, les danseuses commencent en effet par *émuler* la ronde avant de la danser. A la manière de *L'Homme qui marche*¹⁴², cette sculpture de Rodin qui a les deux pieds arrimés au sol, mais dont les torsions du buste et le décalage des axes condensent tous les moments du pas, la ronde tourne déjà dans les *starting blocks*. Et c'est même à contrepied que commence la danse, puisque le premier pas n'est pas lancé vers l'avant mais levé vers l'arrière, dans un recul de tout le corps. Comme si l'élan se prenait au passé, dans un appui du dos, sur l'air épais qui le soutient. Comme si le premier pas devait être souvenu plutôt qu'à venir, appelé plutôt qu'élancé. Par la suite, cette réminiscence sera le principe rythmique de la pièce, et à chaque tour de la ronde on vérifiera que le moment d'après rôdait déjà dans le moment d'avant. Ainsi, le temps de *La Ronde* est le paradoxe d'une imminence et d'un retard, à chaque instant. Une course est lancée dans un pas *stoppé net*. Un mouvement expire loin après l'arrivée du geste. Un élan pris dans un corps passe par le corps

¹⁴¹ Cette expression de Paul Valéry définit le concept d'*implexe*, que la philosophe Edwige Phitoussi résume ainsi : « Matrice événementielle, l'implexe est le moment encore indéterminé et informe dont procèdera toute forme à venir. Au moment où la figure se défait et où l'acte vient à son terme, se dégage le lieu de l'implexe comme articulation rythmique impliquant et expliquant les formes. Contracteur des passés et générateur des futurs, l'implexe est une puissance figurale qui indique une « combinatoire », « une secrète présence d'éventuels, que l'on sent plus ou moins entière, et ses éléments plus ou moins déliés (*staccati*) et distincts » Valéry, in *Cahiers II*, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 318, cité par Edwige Phitoussi, *La figure et le pli, Degas, danse, dessin de Paul Valéry*, L'Harmattan, 2009, p.135

¹⁴² *L'Homme qui marche*, Auguste Rodin, 1900, Musée Rodin, Paris.

suisant, où il change de foulée, suspend une apnée, donne à voir un « fossile fugace ¹⁴³ » du passé. Le temps de la ronde est débrayable : selon qu'elles vont à l'unisson ou en canon, les figures tournent plus vite ou plus lentement que le passage des corps dans la suite des gestes. Parfois même, il me semble les voir à rebours, comme au cinéma ces roues de véhicules qui tournent à l'envers. Ainsi, *La Ronde* donne à voir des vitesses différentielles entre gestes actuels et mouvements virtuels, comme si les gestes pouvaient se prolonger au-delà de leurs arrivées spatiales, dans une respiration qui les continuerait encore, *in absentia*. Bien qu'ils soient aboutis, les mouvements semblent s'exfolier encore dans une sorte de traîne virtuelle, comme si le passé immédiat insistait encore dans le présent.

Ces images virtuelles sont délibérément recherchées par la chorégraphe, qui s'applique, en répétition, à travailler les moyens de cette recherche. Ces moyens relèvent de ce que j'appelle des intrigues sensori-motrices ou des « appâts pour le sentir ». Les quatre chapitres suivants de cette étude seront consacrés à enquêter dans la fabrique de ces intrigues. Avant d'y entrer de plein pied, les quelques exemples qui vont suivre donneront un avant-goût de leurs secrets.

Ainsi, pour exfolier le mouvement au-delà du geste, Yasmine Hugonnet et les danseuses ont recours à des intrigues respiratoires ou pondérales. Celles-ci consistent à travailler des accordages ou des décalages rythmiques entre les transferts de poids et les amplitudes respiratoires. Par exemple, si un geste effectué sur une longue expiration arrive à son extrémité avant que le souffle ne soit totalement expiré, le mouvement paraît conserver une marge de progression, et le spectateur aura la sensation de le voir se prolonger encore. De la même façon, si le transfert de poids n'est pas complètement livré à l'arrivée d'un pas, le mouvement semble conserver un peu d'avenir : le geste prend une allure un peu indéterminée, comme en lisière de sa propre fin¹⁴⁴. Voici comment Yasmine Hugonnet décrit l'exercice de ces accordages entre le souffle et le poids :

« Tu laisses germer un geste au début de l'expiration et tu ne l'achèves qu'à la fin de l'expiration. Tu ne bouges pas sur l'inspiration. Les lisières entre débuts et fins des mouvements moteurs et respiratoires sont à la fois imprécises et savoureuses. Il y a en particulier une étonnante sensation de dilatation du temps à la fin de l'expiration. J'ai remarqué qu'avec l'approfondissement de cette pratique, je pouvais rester de plus en plus longtemps dans cette lisière, au seuil de l'apnée. Odile

¹⁴³ Avec cette expression, Georges Didi-Huberman exprime le caractère fantomatique du geste : « c'est un *mouvement revenant* qui fait danser le présent, un mouvement présent moulé dans l'immémorial. Bref, c'est un *fossile fugace*. » Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002, p.339.

¹⁴⁴ On pourrait encore ajouter une intrigue dans le regard : si les danseuses focalisent leur regard sur leur geste, le contrôle visuel en détermine les contours et la finition. Si elles ont au contraire un regard périphérique, elles ouvrent leur attention à un champ visuel dans lequel le geste n'a plus valeur de forme, mais de force. Même si la spectatrice n'en est pas consciente, elle *devine* cette attitude quant au regard, et elle induit dans sa propre perception les mêmes indices de contour d'objet ou de valeur tonique.

Rouquet me disait l'autre jour qu'à la fin de l'expiration, les alvéoles des poumons se dilatent et s'éloignent les unes des autres ! C'est une belle image anatomique pour la sensation générale que j'éprouve à ce moment-là, celle d'une expansion du mouvement au-delà de sa terminaison corporelle. En dansant, on sent très nettement comment l'énergie d'un mouvement peut s'étendre bien au-delà des contours du corps. Tu n'as pas le même retour de sensation de l'espace si tu te coupes à la lisière de la peau ou si tu t'étends au-delà. Tu ne répartis pas ton poids de la même manière. Ou bien tu le concentres ici, dans l'enveloppe, ou bien tu laisses un peu de poids partir au-delà de cette limite, et tu peux même trouver dans l'air épais un soutien pour ce poids étendu. Selon que tu choisis telle ou telle attention aux dimensions d'enveloppe de ton énergie, tu changes ton poids, la densité de ton geste, tu n'as pas le même soutien de l'espace. C'est très concret, et parfaitement visible dans ton geste, dans ton équilibre¹⁴⁵. »

C'est sur cette insufflation profonde du poids que Yasmine Hugonnet bâtit le rythme étrange de *La Ronde*. La partition chorégraphique semble intégrer une horlogerie fine, et pourtant, elle ne repose sur aucun compte périodique. Yasmine Hugonnet ne travaille le rythme qu'à partir de sa matrice fondamentale, *le souffle*. « Constant mais irrégulier, le souffle est un mouvement tantôt visible, tantôt invisible », dit-elle. Ce mouvement pneumatique circule entre les danseuses et accorde entre elles le déploiement des transferts de poids. La proximité physique dans la ronde permet que circule entre les danseuses toutes les vibrations de l'effort, les palpitations musculaires, en une sorte d'empathie thoracique qui synchronise les souffles. C'est dans cette concorde respiratoire qu'est trouvée l'entente rythmique entre les danseuses. Loin de toute cadence mesurée, cet accordage rythmique est travaillé au prix d'une patiente imprégnation des sensations : les danseuses s'accordent en effet sur des images de sensations duratives qu'elles adoptent ensemble au cours de la recherche chorégraphique. Yasmine Hugonnet nomme ces images affines du temps des « valeurs » : « Certaines valeurs temporelles sont prises sur l'expérience partagée d'une suspension, d'autres sur des respirations. Quand on danse *La Ronde*, j'ai l'impression qu'on vit ensemble des compressions et des décompressions du temps, sur plusieurs plans rythmiques ». Par exemple, pour travailler cette « traîne du mouvement » que j'évoquais tout à l'heure, et pour que les danseuses puissent s'accorder sur l'instant de sa dissipation, la chorégraphe a conçu avec elles la valeur "pierre".

« Les longs intervalles de suspension que nous partageons entre deux phrases ont une valeur temporelle que j'ai nommée « pierre ». On s'est accordés ensemble, tacitement, sur l'amplitude de cette valeur temporelle. Je pourrais dire qu'elle correspond au temps suffisant pour oublier l'endroit où on est, dans l'espace, dans la partition, dans le groupe. La valeur « pierre » s'achève au moment où la résonance du mouvement précédent s'estompe et où tu peux commencer à t'évader ailleurs. Alors le mouvement suivant arrive de lui-même. »

¹⁴⁵ Mathieu Bouvier, *Connaissance par les gouffres, entretien avec Yasmine Hugonnet*, revue Watt n°1, janvier 2017, p.76-79

Ici l'intrigue a une double consistance sensori-motrice et poétique. Pour que l'attention aux « longs intervalles de suspension » ne soit pas seulement un effort psychologique, mais pour qu'elle imprègne les rythmes corporels, Yasmine Hugonnet choisit de l'indiquer par une image paradoxale, celle de la pierre. A première vue, l'image de la pierre induit l'idée de permanence et de résistance, plutôt que celle de dissipation. Or, c'est ce paradoxe qui fait l'enjeu figural d'un tel choix : la pierre n'étant pas une illustration évidente pour l'image de sensation recherchée, elle devra justement s'en incarner. Ce seront alors, peut-être, les figures de la déposition, de l'érosion et de l'oubli qui pourront se charger, avec plus d'épaisseur encore, des sensations de dissipation. Pour qu'elle puisse s'incarner dans l'expérience du mouvement, une image de sensation sera d'autant plus féconde qu'elle sera *intrigante*. C'est ainsi qu'en faisant de la figure de la pierre un appât pour le sentir, l'intrigue perceptive s'étoffe ici d'une dimension résolument figurale, et les danseuses s'en font les voyantes, dans leur mouvement même.

A les regarder danser, les spectatrices ne percevront sans doute aucune de ces intrigues perceptives, ou du moins ne les percevront-elles pas en conscience. Sauf à être elles-mêmes aguerries à ce genre de conduites, elles ne sauront pas qu'elles en ressentent les effets, sous le seuil de leur perception vigile. Or, c'est bien ce *hiatus* entre résonance inconsciente et perception vigile qui favorise *l'excès de vision* figurale. Ce sont les intrigues perceptives cultivées par les danseuses qui soutiennent l'émergence des *allures figurales* de la danse : leurs semblances, leurs affects de vitalité, leurs images virtuelles, et leurs façons de cristalliser le temps.



Après avoir exploré les ressorts perceptifs des allures figurales du geste dansé, il nous faut maintenant comprendre comment s'en exercent, chez les danseurs et les danseuses, les intrigues perceptives. Les quatre chapitres suivants, déclinés par types d'intrigues – intrigues du milieu, de l'articulation, du désir, et de la voyance – nous feront prendre pied dans le studio de danse, et l'enquête y portera sur le *travail* de la figure dans la *fabrique* du geste dansé.

Mais avant d'aborder cette suite d'intrigues, il nous paraît utile de faire le point sur la notion même de *geste dansé*, que nous avons beaucoup employé jusqu'ici, et qui mérite d'être explicitée au regard du travail de la sensation qui s'y exerce.

Note sur le geste dansé

Mouvement/ action/ geste

Dans les milieux chorégraphiques, les termes de mouvement, de geste, ou d'action se présentent souvent comme des signifiants superposés. La versatilité de ces termes tient à la nature même de ce qu'ils désignent, à savoir le *changement*. C'est pourquoi il serait vain de vouloir en fixer des définitions stables. Mais si l'on veut en singulariser les usages, ou simplement créer du jeu entre ces termes, on peut néanmoins souligner quelques *différences*.

Commençons par le mouvement. Si l'on voulait réduire cette notion à une définition stricte, on dirait du mouvement qu'il est un « déplacement, intentionnel ou subi, de tout ou partie d'un objet ou d'un corps ». Ainsi, dans le langage courant, on dit d'une chose (un astre, une rivière, le vent, les feuilles dans le vent, une machine, une balle, une algue dans l'eau) qu'elle est *en mouvement*, mais on ne dit pas qu'elle *fait un geste*. Même si l'on peut dire d'un être vivant qu'il est *en mouvement*, il est le seul à avoir le privilège de pouvoir *faire un geste*. Le geste implique un mouvement, mais le mouvement n'implique pas forcément un geste. C'est pourquoi Isabelle Launay propose de penser le geste comme « un mouvement auquel s'ajoute toujours quelque chose, un sens, une fonction, une connotation, un état psychologique, une intention¹. » L'intention permet déjà de caractériser le geste par rapport au mouvement.

Mais l'action aussi est intentionnelle. Si l'on voulait réduire l'action à une définition stricte, on pourrait dire qu'elle est un ensemble d'actes moteurs enchaînés les uns aux autres de façon intentionnelle, en vue d'accomplir une transformation de l'état actuel des choses. Soit, mais cette définition correspond également, en tous points, à celle de geste. Faut-il alors chercher la différence entre action et geste dans leurs finalités : une finalité extrinsèque et pratique pour l'action, une finalité intrinsèque et expressive pour le geste ? Ce partage est trop réducteur, car il existe nombre de gestes à finalité extrinsèque, comme les gestes de communication, et des actions à finalité intrinsèque, comme le sont par exemple les entraînements musculaires. Du point de vue poétique qui est le nôtre ici, la différence entre action et geste se situe plutôt dans une dimension *éthique* du geste. En grec ancien, le mot *êthos* signifie « mœurs » ou « coutume », mais dans la rhétorique grecque, il indique l'argument moral en tant que celui-ci est appuyé sur la présentation du caractère même de l'orateur. Par extension, l'*êthos* de l'orateur, c'est l'image

¹ Launay, Isabelle. « La danse entre geste et mouvement ». *La Danse, art du XXème siècle ?* Dir. Jean-Yves Pidoux. Lausanne : Éditions Payot, 1990. p.275

morale qu'il présente dans son expressivité même. Si le *logos* est le *dit* d'un discours, son *êthos* en est le *dire*, en tant qu'expression sensible ou « image de caractère² ». Yves Citton en déduit une définition éthique du geste comme l'acte qui « se montre à autrui³ ». Ajoutons qu'à nos yeux, un geste prend également une valeur esthétique quand il se montre à soi-même. Prenons un exemple simple. Si je saisis une bouteille de vin pour la ranger, je fais une action pratique finalisée. Mes mouvements obéissent à une loi d'économie et restent relativement transparents à ma conscience. Ma main se porte spontanément vers la bouteille, mon action est efficace sans que j'aie besoin de m'y intéresser. Je peux même le faire en pensant à autre chose. Lorsque je saisis cette même bouteille, mais pour vous l'offrir, tout change : je ne fais plus une action, je fais un *geste*. De même si je prends la bouteille pour la faire tourner entre mes doigts, pour en apprécier la forme, la couleur ou l'étiquette, je ne fais plus une action, je fais un geste. Ces gestes prennent une dimension tantôt éthique, tantôt esthétique, au sens où ils font montre d'une intention. Je leur prête une attention consciente, orientée vers autrui ou vers moi-même, et je fais d'eux une « image de caractère » de mon intentionnalité. Pour faire de tels gestes, il *faut que je m'y mette*. Dans une belle épiphanie, le philosophe Jean-François Billeter décrit comment une action ordinaire peut prendre soudainement la valeur d'un geste :

« Un beau jour, en servant du vin, j'ai senti que tout concourait soudain à la réussite de mon geste : l'aplomb, l'équilibre, la respiration, la coordination du regard et du mouvement du bras, une juste pesée de la masse du liquide et de son déplacement dans la carafe, etc. Tout cela se faisait subitement avec un parfait ensemble et venait d'en bas [i.e du corps⁴] ».

Une telle « réussite » de son geste fait du philosophe cet être singulier dont parlait Valéry, cet animal « qui se regarde vivre », qui donne une valeur « à des perceptions inutiles » et « une forme remarquable » à son action⁵. Le plaisir qu'éprouve le philosophe à la réussite de son geste se laisse saisir par une formule chiasmatisée : « la sensation du mouvement coïncide exactement avec le mouvement de la sensation ». C'est avec cette belle formule que la chercheuse Aurore

² Voir Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker, « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *Contextes* [Online], 13 | 2013. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5685>

³ Pour Yves Citton, est geste « tout ce qui, de nos mouvements corporels, affectifs et relationnels, se montre à autrui. » Citton Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 17.

⁴ Jean-François Billeter, *Un paradigme*, Paris : Allia, 2012, p.17.

⁵ Paul Valéry, *Philosophie de la danse* [1936], in Œuvres, Tome 2, La pochothèque/Le livre de poche, 2016, p.925. Voir supra : I.1.1 *Idées, un exercice de la puissance propre*.

Després qualifie la logique *aïsthétique* du geste dansé, en tant qu'il met la sensation au travail dans le corps⁶.

De façon générale, on pourrait définir le geste *réussi* comme une victoire sur l'habitude. Lorsque la sensation du mouvement coïncide avec le mouvement de la sensation, c'est que le geste est sorti des ornières du réflexe ou des conduites habituelles, qui passent sous silence la sensation au profit de l'action pratique. L'habitude est anesthésiante, tandis que le geste inédit se fait sentir, raison pour laquelle Aurore Després propose de le nommer *aïsthétique*. Ainsi, lorsqu'il est éveillé à son auto-affection, le geste a un pouvoir de dilatation sur la corporéité : il l'ouvre à l'espace, aux milieux, au jeu dynamique des éléments. Si le philosophe verse le vin avec élégance, c'est parce qu'il fait corps avec la bouteille, le vin et le verre. Sa corporéité se lie à la forme de la bouteille, aux transferts de poids du liquide, à la chute du vin et à son vortex dans le verre. Réussir un geste n'est pas seulement une affaire de coordinations biomécaniques, la beauté du geste s'emporte sur une « mélodie des choses⁷ », et sur leurs physionomies affectives. En un mot, sur un milieu. La beauté du geste est la plus juste réponse aux offres d'un milieu. C'est également dans ces termes que Michel Bernard décrit les mouvements réussis du skieur alpin :

« Le skieur qui effectue le déclenchement nécessaire en vue de l'exécution d'un christiana, ne se représente pas et n'éprouve pas d'une façon distincte et séparée la flexion-extension assurant son allègement, le pivotement des skis permis par le planté du bâton, le déplacement du poids du corps par le changement de carres, ou encore l'inclinaison en avant de son buste. Mais, par contre, il perçoit la pente (ses aspérités et variations : bosses, creux, plaques de glace, neige poudreuse...) et son horizon (obstacles matériels, rochers arbres, humains...) selon une « physionomie » affective telle que son corps, les intégrant à son espace ou champ propre, adopte, dans un acte indivis et spontané ces différentes postures et accomplit ces mouvements aussi nécessaires les uns que les autres⁸. »

Si le beau geste du philosophe se soutient du milieu affectif du dîner, et celui du skieur des physionomies de la piste, celui du danseur ne se soutient que des spatialités *extimes* qu'ouvrent son geste, et du travail de la sensation qu'il y engage. C'est de cela dont il fait un *milieu*. Comme

⁶ Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse), dirigée par Mr Michel Bernard, Professeur émérite de l'université Paris VIII., 1998, p.6. En ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02544811>. Le chorégraphe américain Alwin Nikolais soutient la même idée avec son concept central de *Motion*, que Laurence Louppe résume ainsi : *motion* « porte sur le mouvement en tant que traversée de sa propre expérience », il indique le moment où la danse réunit dans le même mouvement le geste conscient et la conscience du geste. « Si je prends deux heures pour lever ma main jusqu'à ma tête, dit Nikolais, ce sera sans doute d'un ennui mortel, mais ce sera de la danse ». Alwin Nikolais, *Nik, a Documentary* in *Dance Perspective* N°48, hiver 71, p19, cité par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op.cit.*, p.107.

⁷ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses* [1898], Allia, Paris, 2008.

⁸ Michel Bernard, *Le corps*, Paris : Seuil, Points essais, 1995, p.51.

le dit Alice Godfroy, les mouvements abstraits du danseur (par opposition aux mouvements concrets de l'action pratique) « ne partent plus de la situation, mais la créent – doublant le monde d'une réserve imaginaire » :

« Détaché de la sphère ordinaire du mouvement et désolidarisé de l'hameçon des finalités, le danseur se trouve tout concentré sur le déploiement de ses gestes [...] la conscience du mouvement, immanente au mouvement lui-même, est chez lui fort aiguë, si fortement pourrait-on dire que cette conscience du mouvement, qui en constitue le fond, devient le portant de figures qui excéderont son geste⁹. »

La conscience du mouvement, en son fond, porte les figures qui excéderont le geste. Avec cette proposition, Alice Godfroy offre déjà un aperçu de ce qu'est le travail de la figure dans la fabrique du geste dansé, et nous invite au seuil de cet atelier.

⁹ Alice Godfroy, *Mouvements concrets / abstraits*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

II. Les intrigues du milieu. *Déclosions du corps dansant*

« Ce qui constate la vie, c'est la sensation¹. »

« Le vivant ne doit pas être compris comme un être substantiel qui se rapporte après coup au milieu, ni d'ailleurs comme une production de ce milieu. Il est contemporain de ce rapport et ne fait finalement qu'un avec lui. Le milieu et le vivant naissent ensemble de leur relation vitale². »

« Je ferais un vers de pur néant.
Il ne sera question ni de moi ni d'autres gens,
ni d'amour ni de jeunesse,
ni de rien d'autre,
sinon qu'il fut composé en dormant
sur un cheval³. »

¹ François Delsarte, cité par Alain Porte in *François Delsarte, une anthologie*. Paris : ipmc, La Villette, 1992, p.11.

² Renaud Barbaras, *La perception, essai sur le sensible*, Paris : Vrin, 2009, p.87.

³ « *Vers de dreit nien* ou *Vers de pur néant* », Guillaume IX d'Aquitaine, XI^e siècle.

II.0. Introduction. Pour une heuristique du geste dansé

Dans les studios de danse, que ce soit en atelier ou en répétition, la préparation corporelle implique souvent des usages plus ou moins libres de ce qu'il est convenu d'appeler les pratiques « somatiques ». Sous ce terme générique, proposé par Thomas Hanna⁴ dans les années 70, sont rassemblées une grande variété de *pédagogies du mouvement et de la perception* dont les développements ont accompagné, tout au long du XX^e siècle, l'essor de la danse moderne et contemporaine. Citons, entre autres, les méthodes *Alexander*, *Feldenkrais* ou *Pilates*, *l'Eutonie*, le *Rolfing*, la *gymnastique holistique*, le *Body-Mind Centering*. Le terme de *somatique* proposé par Hanna implique l'unité du mental et du corporel et donne à ces diverses pratiques un enjeu commun, celui de faire l'expérience du corps « de l'intérieur⁵ » suivant un processus de prise de conscience du corps par le mouvement et le sentir. Dans son introduction à l'ouvrage *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle* Isabelle Ginot propose de distinguer « les somatiques » en trois grandes catégories :

« Certaines [de ces pratiques] travaillent à partir d'une cartographie des tissus et de leurs caractéristiques biologiques – fascias, muscles, peau, os, viscères – et pensent le changement du geste et de la posture primordialement à partir des changements conduits dans ces tissus ; d'autres [...] s'appuient avant tout sur la construction des coordinations, soit la façon dont chacun de nous a appris (et peut réapprendre) à composer ses gestes dans l'espace et le temps jusqu'à ce que ce répertoire de nouvelles habitudes gestuelles compose la texture même de sa vie, et garde la plasticité nécessaire pour des changements ultérieurs. D'autres encore privilégient le travail sur la perception... Elles se pratiquent en séances collectives ou individuelles, passent très souvent par un travail sur le toucher (un des nombreux tabous concernant le corps en Occident), se définissent soit comme « éducatives » soit comme « thérapeutiques », ou encore les deux à la fois⁶... »

Que ce soit en séance individuelle ou collective, le travail somatique commence souvent par un temps de détente au sol, afin d'abaisser le tonus musculaire et de soulager le système nerveux central de la gestion des efforts de résistance à la gravité. L'enseignant.e guide le travail par la parole et/ou le toucher, sans « démontrer » le mouvement « afin que chacun puisse explorer les consignes sans devoir obéir à un modèle ». Aux logiques d'imitation ou de conformation, sont préférées des modalités plus ouvertes, telle que l'empathie, la « contagion kinesthésique » ou

⁴ Thomas Hanna, « What is Somatics? », in Don H. Johnson (sous la dir.), *Bone, Breath & Gesture*, North Atlantic Books, Berkeley, Californie, 1995, p. 341-352.

⁵ « *Soma: The body experienced from within* » est une définition lapidaire proposée par Hanna in *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, Volume VI, No. 3, Autumn/Winter 1987-88.

⁶ Ginot Isabelle, « Introduction : Penser avec Feldenkrais », in *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, sous la dir. d'Isabelle Ginot, Paris, L'Entretemps, 2014, p. 10-11.

l'induction. L'enjeu est de conduire l'élève à une prise de conscience authentique de son mouvement, de sa posture, de son poids, du jeu de ses articulations, et des éventuelles tensions qui entravent sa mobilité, de sorte qu'il parvienne peu à peu à « reformuler ses représentations sensorielles et, particulièrement, ses expériences kinesthésiques⁷ ». Plus le geste est senti, mieux il est compris. C'est pourquoi, dans la plupart des pratiques somatiques, les efforts de changements ne portent pas sur le corps fonctionnel, mais sur ses représentations. Comme le précise Isabelle Ginot, « les indications perceptives et conceptuelles » données par l'enseignant, « viennent guider l'attention et induire de nouvelles représentations quant aux actions engagées (...) agissant ainsi sur l'image du corps pour atteindre progressivement l'organisation du schéma corporel⁸. » En tant que formes d'une « éducation somatique⁹ », les pratiques somatiques ont donc pour enjeu l'« invention du geste¹⁰ », ou la recherche d'une liberté créatrice dans l'expression corporelle. Dans leur grande diversité de moyens, leur programme commun répond à la définition *aïsthétique* du geste proposée par Aurore Despres : *travailler la sensation du mouvement dans le mouvement de la sensation*.

Dans son approche empirique, ce savoir-sentir¹¹ implique un processus émancipateur que nous proposons d'appeler une *déclousion du corps dansant*. Prise au sens de l'ouverture d'un enclos et du dépassement de toute clôture¹², cette déclousion s'applique à plusieurs dimensions du corps dansant, depuis ses lointains intérieurs jusqu'à son milieu environnant. C'est donc du dedans vers le dehors, et en trois temps, que ce chapitre propose au corps dansant un mouvement de déclousion.

⁷ *id.*

⁸ Isabelle Ginot, « Que faisons-nous et à quoi ça sert ? Images du corps et schéma corporel dans la méthode Feldenkrais », dans Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. op.cit.*, p. 53.

⁹ Yvan Joly, « La méthode Feldenkrais d'éducation somatique », in *Bulletin Feldenkrais France*, no. 38, février 2000.

¹⁰ Isabelle Ginot, *art.cit.* p.11.

¹¹ L'expression de « savoir-sentir », dont la paternité revient à Rudolf Laban, est aujourd'hui consacrée dans le milieu chorégraphique. Elle désigne une culture hétérogène du corps, spécifique à l'expérience du danseur, formée à la croisée de savoirs cliniques (anatomie, neurosciences, psychologie...) et d'approches critiques du corps (anthropologie, philosophie, micropolitiques...). A ce sujet, voir Annie Suquet, *L'éveil des modernités – Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre National de la Danse, 2012, p.382. Et aussi Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, édition numérique, Université Paris 8 Saint-Denis, département danse, 1997, p.73. En ligne : <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheurs.php>

¹² Nous empruntons le néologisme à Jean-Luc Nancy, qui le conçoit dans une tout autre perspective, celle de la déconstruction du christianisme. Jean-Luc Nancy, *La Déclousion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris : Galilée, 2005.

Aperçu du chapitre II

On commence par **déclure les sensations** (II.1), dans un travail préparatoire appuyé sur diverses pratiques somatiques. Il s'agit de dénouer les entraves de l'*habitus*, de réaffecter le geste à son sentir, en adoptant pour cela une attitude médiale dans le mouvement, une « voie moyenne » qui permet d'être à son geste à la fois comme agent et comme patient, dans un chiasme d'agir et de sentir. Cette voie moyenne est la voie royale vers la déclosion de l'imaginaire radical, c'est-à-dire un imaginaire enraciné dans la sensation (M. Bernard). En travaillant avec divers outils de visualisation et d'incorporation (*Idéokineses*, *Body-Mind Centering*...), les danseurs étoffent leur image du corps de puissances figurales, c'est-à-dire de *formes sensibles rapportées à la sensation*, selon la belle formule de Gilles Deleuze¹³.

Le second moment de déclosion concerne la force d'invention qui motive un geste neuf. Dans une perspective figurale, la danseuse ne commande pas le geste, elle l'appelle, elle suscite son imaginaire radical au moyen de leviers heuristiques que l'on nomme « **appâts pour les sentirs** » (II.2). Ces appâts sont des ruses qui permettent de débrayer la volition (Feldenkrais) et d'émuler dans la sensorimotricité des simulations perceptives, des agirs fantômes (B. Doganis) ou des corps *étrangés* (L. Touzé). Ces intrigues perceptives trouvent leur force heuristique dans la poétique même de leurs propositions : ce sont des consignes paradoxales ou contre-intuitives basées sur des « énoncés stupéfiants » (A. Godfroy, D. Hay, L. Touzé).

Le troisième moment de la déclosion concerne l'espace dans lequel une **danse du milieu** (II.3) pourra se déployer, selon le chiasme de l'ému et du mouvant, du visible et du voyant. L'espace est le corps étendu de la danse, et c'est aussi à lui que revient la déclosion du geste. Pour entrer dans une « voyance partagée » avec l'espace environnant, Loïc Touzé propose une pratique appelée *le champ visuel*. Elle permet de déployer une spatialité émergente au mouvement même de la danse (E. Straus), une voyance qui embrasse le point de vue anonyme du lieu, et le dote d'une sensibilité partenaire. Cet être de la sensation spatiale est proche d'une résonance acoustique inférée au champ visuel.

¹³ « Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. » Deleuze, Gilles. *Logique de la Sensation*. Paris : La Différence, 1981, p.28.

II.1 Déclare les sensations

« J'ai vu bien des étudiants s'appliquer à étirer leurs muscles de toutes leurs forces dans l'effort d'améliorer leurs danses. Mais je n'ai pas encore vu d'étudiants essayer d'étirer leurs sensations¹. »

Avec cette remarque en forme de boutade, Steve Paxton donne la clé du travail des somatiques : il s'agit en effet de se rendre capable de « sentir pour agir », et de cultiver pour cela un « raffinement sensoriel² », comme le dit aussi Sylvie Fortin. Pour *étirer les sensations* du mouvement, ou pour en raffiner l'expérience, il faut commencer par les sentir, ce qui demande de les soutirer à l'insensible. Nombre de mouvements dans le corps, parce qu'ils sont involontaires ou inconscients, sont en effet maintenus sous certains seuils d'esthésie, hors de portée de la sensibilité ordinaire. L'enjeu du travail somatique consiste donc à porter au sentir ces mouvements qui lui sont dérobés, de façon à les réaffecter à l'expérience du geste. Quels sont ces mouvements qui manquent au sentir ?

Il s'agit d'une part de tous les mouvements qui ne procèdent pas d'un déplacement neuromoteur, mais qui relèvent de l'animation basale de l'organisme. Le philosophe Jean Clam emploie le terme de « mouvementements³ » pour qualifier ces ondes primaires infra-motiles qui hantent le corps au niveau de son tonus basal, dans ses remuements viscéraux, dans ses rythmes pneumatiques et vasculaires, et jusque dans ses frémissements moléculaires. Il faut également compter au nombre de ces motilités basales les ondes myogéniques qui palpitent à bas bruit dans les tissus musculaires, ou encore les ondes radiales, qui insufflent lentement le tissu conjonctif des fascias⁴.

¹ Steve Paxton, « Q/A », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981, p. 49.

² Sylvie Fortin, « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation en danse », *Nouvelles de danse*, été 1996, p. 18.

³ Le néologisme de *mouvementement* est emprunté à Jean Clam, à sa théorie de la désirance, in *Orexis*. Sur son versant biologique le mouvementement désigne le mouvement primordial, qui, depuis sa morphogenèse, anime le corps vivant, et persiste dans son activité basale, sous forme d'onde « pulsatoire » et « respiratoire », ou encore myogénique. C'est donc un mouvement « qui ne déplace pas », mais un mouvement « animant ». Sur son versant phénoménologique, le mouvementement désigne l'indistinction du sentir et du se mouvoir, telle que l'a aussi pointé Erwin Straus, dans tout « élan motile » où le corps entre en résonance affective et en désirance première – ou *Orexis*. Jean Clam, *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, Paris : Gansse Arts et Lettres, 2012. p.71-72, et 97-98.

⁴ Le *Fascia research Congress* définit le fascia comme « le composant tissulaire mou du système tissulaire conjonctif qui imprègne le corps humain. Ce tissu conjonctif est omniprésent dans le corps humain. Il forme une matrice continue en trois dimensions offrant un support structurel à tout l'organisme. Les fascias interpénètrent et entourent tous les organes, muscles, os et fibres nerveuses. Ils forment un environnement unique pour le fonctionnement des systèmes de notre organisme. Le champ de cette définition s'étend à tous les tissus conjonctifs fibreux et inclut les aponévroses, les ligaments, les tendons, les réticanula, les capsules articulaires, les membranes vasculaires et

Il s'agit d'autre part de l'ensemble des mouvements automatiques et des fonctions sensorimotrices qui ne requièrent pas de contrôle cortical et qui constituent ce que la clinique appelle le « schéma corporel⁵ ». Le schéma corporel dessine, à l'abri de la conscience, une sorte de topographie interne du corps en mouvement, et il en permet l'ajustement automatique à l'environnement spatial. Si le fonctionnement du schéma corporel est quasi-inconscient, c'est pour épargner à la conscience la supervision de telles tâches fonctionnelles⁶.

Enfin, parmi les mouvements qui manquent à l'appel, il faut encore compter les mouvements « aveuglés » par des causes cliniques, c'est-à-dire les mouvements empêchés par des entraves pathologiques (maladies), neurophysiologiques (apraxies) ou psychosomatiques (tensions musculaires, biais posturaux et perceptifs), ainsi que les mouvements contractés dans des habitudes motrices limitatives.

Ainsi, il y a dans le corps une gamme étendue de mouvements qui n'obéissent pas - ou peu - à la demande corticale. Le seul moyen d'agir sur cette mobilité dérobée, c'est de travailler sur les *biofeedback* circulaires qui relient le corps vivant au corps vécu, et sur les représentations somatiques qui en émergent. Car c'est là que se nouent les relations entre le schéma corporel et son image psychologique, appelée aussi *Image du corps*⁷. L'image du corps désigne tout à la fois l'expérience perceptive du corps vécu, les savoir-faire intuitifs ou acquis que le sujet développe, et les représentations affectives qu'il a de son propre corps, relativement à un contexte culturel donné. L'image du corps est donc une *Gestalt*, ou forme-structure, qui intègre, accommode et exprime des représentations culturelles et psychiques⁸. Cette intégration peut se faire de façon

organiques, les méninges, le périoste et les fibres intra et intermusculaires du myofascia » Source : <https://fasciacongress.org/>; traduction Mrs Leoruge et Lagarde, La clinique des fascias. <https://www.la-clinique-des-fascias.com>

⁵ Shaun Gallagher et Dan Zahavi proposent de définir le schéma corporel comme le « système des capacités sensorimotrices qui ne requiert pas nécessairement de contrôle perceptif pour son fonctionnement. » Shaun Gallagher et Dan Zahavi, *Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, New York : Routledge, 2008, p. 146

⁶ Ainsi, le relatif silence du schéma corporel est pour la perception comme « l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle, dit Maurice Merleau-Ponty, le fond de sommeil ou la réserve de puissance vague sur lesquels se détachent le geste et son but, la zone de non-être devant laquelle peuvent apparaître des êtres précis, des figures et des points. » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris : Tel Gallimard, 2006, p. 117.

⁷ C'est le psychiatre autrichien Paul Schilder qui a augmenté la notion de schéma postural de caractéristiques neuropsychologiques et sociales pour forger en 1935 le concept d'*image du corps*. Bien que ce terme soit encore pour Schilder un synonyme du schéma corporel, il rend davantage justice à la dimension libidinale, inconsciente et symbolique du corps éprouvé. Shaun Gallagher et Dan Zahavi définissent l'image du corps comme un « système d'expériences, d'attitudes et de croyances où l'objet de ces états intentionnels est le corps propre. » Shaun Gallagher et Dan Zahavi, *Phenomenological Mind. op.cit.*, p. 146

⁸ En parlant à son tour d'*image inconsciente* du corps, la psychanalyste Françoise Dolto en approfondit la dimension métapsychologique. Elle structure en effet l'image inconsciente du corps sur trois composantes indissociables : l'image biologique de base, l'image fonctionnelle du schéma corporel et l'image érogène (« *image des zones érogènes*

consciente dans l'élaboration de diverses « techniques de soi » (conduites sportives, cosmétiques, sexuelles, artistiques, etc.), mais aussi de façon inconsciente dans les comportements involontaires ou la symptomatologie. D'un point de vue expressif, l'image du corps enregistre aussi le *style psychomoteur* qu'adopte l'individu au cours de son développement, sous les formes de schèmes posturaux et gestuels habituels.

Afin que le sujet puisse retrouver prise sur certaines mobilités dérobées (ou refoulées), la plupart des pratiques somatiques s'emploient à créer des relations idéatives entre le vécu de l'image du corps et l'inconnu du schéma corporel. Carla Bottiglieri, dont les recherches sur les somatiques nous orientent dans notre démarche, donne pour enjeu à ces pratiques de « tirer l'insensible de son terrier ». Cette métaphore cynégétique induit l'usage de techniques de capture, et appelle à son tour l'expression d'« appâts pour les sentirs » que nous empruntons au philosophe Alfred North Whitehead. Cette expression prend ici un sens particulier puisque tirer l'insensible de son terrier demande d'appâter aussi l'imaginaire : ce sont des *images de sensation* qu'il s'agira de soutirer au vécu somatique. On le fera au moyen d'intrigues perceptives qui prendront divers noms : visualisation interne et incorporation idéative, simulation et émulation, débrayages de l'imaginaire sensoriel au moyen d'inductions poétiques...

Ce réveil du sentir commence par la déclosion des forces anesthésiantes de l'habitude.

Réformer les usages de soi

La motricité repose sur un complexe d'habitudes sensorimotrices acquises durant le développement psychomoteur de l'enfance et renforcées tout au long de la vie. Il n'est pas rare que ces habitudes viennent à se contracter autour de certains automatismes, mouvements réitératifs ou biais posturaux. L'individu perd alors en liberté de mouvement et s'expose à certaines pathologies. Les pratiques somatiques ont pour visée de travailler à une réforme des habitudes dans lesquelles les gestes ont pu finir par s'absenter. Cet absentement est l'effet pervers de ce que l'on a coutume d'appeler, depuis Aristote, *la force de l'habitude*, c'est-à-dire un *agir sans conscience* ou sans vouloir. Une fois que nous savons conduire une voiture, nous n'avons plus besoin d'occuper notre conscience avec le jeu des pieds sur les pédales. C'est pourquoi nous

où s'exprime la tension des pulsions »). La configuration évolutive de ces trois images informe le narcissisme du sujet à chaque stade de son évolution, ce qui permet à Dolto de dire que, pour l'enfant et l'adolescent en croissance, « grandir, c'est changer d'images de corps ». Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 23-24.

disons que dans l'habitude le sujet s'absente : elle le remplace dans son acte⁹. Passé un certain seuil de répétition, les habitudes peuvent devenir aliénantes : le sujet se contracte peu à peu sur des comportements dont il n'est plus ni l'auteur, ni l'acteur, mais l'automate. Son geste est alors désaffecté¹⁰. En effet, lors de l'exécution d'un geste habitué, une part infime de l'activité du cortex moteur est requise pour cette réalisation, de sorte que le geste n'éveille plus ni conscience ni ressenti : la force de l'habitude l'a en quelque sorte *anesthésié*. Or, précise Hubert Godard, « lorsqu'on parle d'habitus moteur, on devrait plutôt parler d'habitus perceptif, et s'interroger sur la perception », car, dit-il, « ce qui fait un peu obstruction au geste nouveau, c'est bien quelque chose de l'ordre de la sensibilité réitérative¹¹ ». Action et perception étant intimement

⁹ Dans sa *Philosophie de la volonté*, Paul Ricoeur a une vision plus généreuse de l'habitude, et se refuse à la réduire à l'automatisme. Il voit au contraire dans l'habitude « une capacité de résoudre selon un schéma disponible un certain type de problèmes ». Pour autant que cette capacité conserve une « spontanéité vivante », un « esprit d'à-propos », l'habitude reste un « schéma souple ». Ce n'est qu'avec l'âge, et si le clavier n'est plus enrichi de nouvelles aptitudes, que l'habitude se « durcit » : « un processus d'ossification envahit alors nos schémas d'action ; la forme perd l'indétermination de son contenu ; l'habitude tourne à la stéréotypie. » Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, Paris : Aubier, 1949, p.267-283.

¹⁰ On trouve un exemple extrême de cette aliénation dans une narration fameuse de Paul Valéry, « La dame à la voilette ». Le peintre Degas raconte à Paul Valéry une observation faite dans le tramway parisien : « une femme étant venue s'asseoir non loin de lui, il remarqua le soin qu'elle prenait d'être bien assise et bien arrangée. Elle passa les mains sur sa robe, la dépliça, se disposa et s'enfonça pour mieux épouser la courbure de sa banquette ; elle tira sur ses gants au plus près de ses mains, les boutonna avec soin, se passa la langue sur les lèvres qu'elle se mordilla un peu, se remua dans son vêtement, pour se sentir tout à l'aise, et fraîche dans le linge tiède. Enfin elle tendit sa voilette, après s'être pincé légèrement le bout du nez, remit une boucle en bonne place d'un doigt presté, et non sans avoir vérifié d'un coup d'œil le contenu de son sac, parut conclure cette série d'opérations en prenant la mine d'une personne qui a terminé son ouvrage, ou qui, ayant fait tout ce qu'on peut faire d'humain avant d'entreprendre, a l'esprit en repos et s'en remet à Dieu. Le tramway allait et branlait. La dame, définitivement installée, demeura bien cinquante secondes dans cette perfection de tout son être. Mais au bout de ce temps qui dut lui paraître éternel, Degas, qui mimait à merveille ce que je décris à grand-peine, la voit insatisfaite : elle se redresse, fait jouer son col, fronce un peu les narines, essaie une moue ; puis reprend ses rectifications d'attitude et d'ajustement, la robe, les gants le nez, la voilette... » [Valéry Paul, « Mimique » in *Degas, Danse, Dessin, Oeuvres Tome 2, op.cit.*, p.545-546] Dans une belle analyse de ce texte, Edwige Phitoussi propose le terme de *désaffectation* pour définir ce programme gestuel qui semble s'exécuter de lui-même, ces mimiques immotivées qui s'emparent du sujet et l'absentent : « Dans le double sens du terme, la femme à la voilette est désaffectée. Selon une première modalité, celle-ci se trouve sans affect initial : il y a geste, mais ce dernier n'est nullement motivé. [...] La désaffectation vécue par la femme à la voilette se traduit en effet par l'accomplissement d'un geste ordinaire dont elle n'est pas elle-même l'auteur. » Désaffectés d'avoir perdu tout affect initial, ces gestes sont ceux d'un rôle sans personnage, la récitation automatique des gammes de la contenance féminine, en un *gestus* sans passions, et sur une scène sociale vide. En effet, la femme à la voilette ne montre même pas ses gestes, elle n'y met aucun *ethos*, elle n'y cherche aucune représentation : « pas d'échange de regard, de communication, pas la moindre séduction, Elle bouge, se résume en une séquence gestuelle qui ne s'adresse à personne. Elle demeure dans ses gestes uniquement, sans être là à elle-même et encore moins avec les autres. » Sans adresse, les gestes de la dame à la voilette habillent la vacance de l'être - ou bien couvrent son angoisse d'une sorte de *bruit gestuel*. Edwige Phitoussi, *La figure et le pli. Degas, danse, dessin de Paul Valéry*, Paris : L'Harmattan, 2009, p 184-185.

¹¹ Hubert Godard in P. Abdou El Aniou, « Extrait d'une interview de Hubert Godard », *Notes funambules*, Université Paris 8, Octobre 1995, p. 6.

associées, une habitude motrice est en effet subordonnée à une habitude perceptive, et les deux sont sujettes aux mêmes risques de contraction.

C'est pourquoi le travail de « raffinement sensoriel¹² » est de première importance dans les somatiques : il s'agit de remettre une conscience dans l'automatique et des sensations fraîches dans le mouvement. En d'autres termes, il s'agit de *réaffecter* le geste : lui redonner le souffle vital de son auto-affection, ou son *thumos*. Avec ce terme grec qui signifie le « souffle de vie », ou l'âme comme principe vital, siège des passions et de l'humeur, Guillemette Bolens indique tout ce qui « relève d'un rapport vécu à la sensation présente » :

« le *thumos* renvoie à toutes sensations intéroceptives et proprioceptives dont le sujet prend conscience. En d'autres termes, le *thumos* est un rapport du je à ses sensations, ou plus exactement un rapport des sensations à un je au datif. Le *thumos* est une relation du je à ce qui le constitue sensoriellement¹³. ».

Réaffecter son geste, c'est donc le rendre à ses impressions (*thumos*), pour mieux l'adresser à son expression (*êthos*). Pour ce faire, les approches somatiques impliquent deux attitudes importantes, qui reviendront souvent dans les intrigues perceptives que nous décrirons ensuite : d'une part, l'inhibition de l'action et la retenue du geste *entraîné*, et d'autre part une attitude médiale (ou « voie moyenne ») vis-à-vis du sentir et de l'agir.

On ne change pas les habitudes au forceps : il ne sert à rien de vouloir remplacer une mauvaise posture par une bonne en agissant directement sur la structure mécanique du mouvement. Vouloir infléchir une direction musculo-squelettique façonnée par l'usage en appuyant dans le sens contraire ne fera que consolider une forme d'injonction paradoxale dans le corps. Il faut donc commencer par infléchir *l'usage* du mouvement, et plus généralement l'usage de soi. *L'usage de soi*¹⁴ est le titre d'un ouvrage important dans la culture des *somatiques* ; son auteur, Matthias Alexander, y raconte le processus de recouvrement de sa propre sensori-motricité, et la genèse de la méthode qui portera ensuite son nom. Alors qu'il était un jeune comédien, il connut des problèmes respiratoires et des périodes d'aphonie. Après une errance médicale, il finit par observer finement ses « usages » et découvrit que lorsqu'il récitait, il envoyait sa tête en arrière et vers le bas, ce qui avait pour effet de comprimer sa colonne vertébrale, de limiter sa respiration et d'irriter son larynx. Alors qu'il tentait de corriger cette orientation posturale au moyen d'un

¹² Sylvie Fortin, « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation en danse », *Nouvelles de danse* n°28, été 1996, p. 18.

¹³ Guillemette Bolens, *La logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000, p 219 et 50.

¹⁴ Frederick Matthias Alexander, *L'usage de soi* (1932), traduction Eliane Lefebvre, deuxième édition, Contredanse, Bruxelles, 2010.

miroir, ses essais infructueux finirent par le convaincre qu'il n'obtiendrait une meilleure disposition de son appareil phonatoire qu'en revisitant, *des pieds à la tête*, les usages qu'il faisait, ou ne faisait pas, de ses sensations dans le mouvement. Pour pouvoir réformer l' « appréciation sensorielle » de ses mouvements, Alexander comprend alors qu'il doit inhiber le système réflexe de la réaction, et suspendre ses conduites routinières. Seule *l'inhibition de l'action réflexe* lui permettra d'imposer au système nerveux central un nouvel acte perceptif dans la commande motrice. Il s'impose donc de retenir son mouvement au bord du geste, de façon à éviter tout *emportement* automatique. La suspension du mouvement permet en effet que l'action soit déployée en pensée avant d'être exécutée¹⁵, de sorte que, grâce à ce *hiatus*, le cortex moteur puisse explorer de nouveaux frayages, et le cortex somato-sensoriel concevoir de nouvelles sensations¹⁶.

Qu'ils soient familiers ou non de la méthode Alexander, nombre de danseurs intègrent intuitivement la *suspension de l'action* comme un moyen éprouvé pour défaire les réflexes conditionnés et réinventer de nouveaux usages d'eux-mêmes.

À la voie moyenne¹⁷

Pour infléchir l'usage de soi, les somatiques invitent à adopter une attitude plus fondamentale encore au regard du mouvement et de la sensation. Il s'agit d'une attitude médiale dans laquelle s'entrelacent les intentionnalités du sentant et du senti, de l'agissant et de l'agi. Quand Guillemette Bolens parle du *thumos* conscientisé comme « un rapport du je à ses sensations », elle précise qu'il s'agit plutôt d'« un rapport des sensations à un je au datif ». En faisant référence

¹⁵ « Si une quelconque habitude, aussi invétérée que celle d'aller droit au but, doit être changée et pas simplement transférée, il est essentiel que l'élève fasse l'expérience, en premier lieu, dans de simples activités : 1. *De recevoir un stimulus pour atteindre un certain but, et de refuser d'y réagir*, inhibant, pour cela, les habitudes insatisfaisantes d'usage associées avec sa réaction habituelle; 2. *De transmettre les directions pour le nouvel usage plus satisfaisant* dans leur propre séquence, premièrement, secondairement, etc., « toutes ensemble et l'une après l'autre ». » F.M. Alexander, *L'usage de soi, op.cit.*, p.78.

¹⁶ La méthode Feldenkrais, dont nous suivrons plus loin un exercice, propose également des indications de *retenue* du mouvement en-deçà de l'action, afin d'en éclairer l'arrière-plan perceptif. Chez Feldenkrais, c'est plutôt le ralentissement et la réduction de l'ambitus qui permettent de dilater à l'extrême une suite de coordinations ordinairement masquées par l'automatisme, de façon à pouvoir « fréquenter » le senti du mouvement.

¹⁷ Ce chapitre doit beaucoup à la lecture de la thèse de doctorat d'Emma Bigé, et à son élaboration conceptuelle d'un toucher « à la voie moyenne ». Emma/ Romain Bigé, « Chapitre 5./ Toucher », *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, thèse de doctorat sous la direction de Renaud Barbaras, ENS - PSL, école doctorale n°540 Transdisciplinaire lettres/sciences, 2017, pp.204-234

au cas grammatical du datif, Guillemette Bolens fait apparaître un chiasme d'attribution entre sensations et sujet : ce n'est pas seulement le sujet qui *a* des sensations, mais ce sont aussi les sensations qui *donnent* le sujet à lui-même, comme son propre complément d'objet indirect.

Cette réversibilité actancielle est cruciale dans le travail des somatiques, car pour pouvoir rapporter la sensation du mouvement au mouvement de la sensation, il faut commencer par défaire tout rapport antagoniste entre l'actif et le passif, et emprunter plutôt une voie médiale. Si vous souffrez d'une contracture musculaire, différentes techniques de soins s'offrent à vous : vous tenterez de relâcher la tension au moyen du massage, de l'étirement, ou de l'acupression. Ces techniques peuvent vous soulager, mais si votre contracture est liée à un biais postural, comme c'est souvent le cas, votre soulagement sera provisoire. Si rien n'est fait quant à la cause, le symptôme reviendra. C'est pourquoi, plutôt que de tenter de changer la forme de la contracture, la philosophe Elizabeth A. Behnke, qui consacre son œuvre à une approche empirique de la phénoménologie du corps¹⁸, vous suggère de vous accorder à elle :

« J'entre dans la contracture ou dans sa forme, je la sens de l'intérieur aussi clairement qu'il m'est possible, et je commence à me l'approprier comme quelque chose que je fais moi-même — comme si je contractais moi-même mes muscles précisément à cet endroit, comme si je me tenais moi-même exactement dans cette forme. Ce qui est crucial c'est que même si, dans les faits, je ne peux pas volontairement changer la forme de ce que je ressens, je peux toujours me faire croire que je la maintiens volontairement, exactement telle qu'elle est¹⁹. »

Pour définir cette attitude vis-à-vis de la douleur, et plus largement de la sensation, Elizabeth A. Behnke choisit le terme de « *matching* ». On peut traduire ce terme, comme le proposent Carla Bottiglieri et Emma Bigé, par *accordage*, *appariement*, ou encore *acquiescement envers l'automatique*²⁰. Il s'agit en effet de se mettre d'accord avec la douleur. Une contracture est généralement vécue comme une force extrinsèque au sujet, une *imago* hostile que le sujet tend à vouloir « combattre ». Or, pour éviter toute crispation autour d'un rapport belliqueux à soi-même, Behnke propose au sujet de s'impliquer dans sa contracture, comme seul responsable de sa gêne. Le *matching* consiste donc à retrouver une relation intégrative à l'incident somatique, dans laquelle le sujet et la douleur s'accordent comme agents et patients l'un de l'autre. Comme son nom l'indique bien en anglais, le *matching* est un accordage des polarités de l'actif et du passif

¹⁸ [https://philpapers.org/s/Elizabeth A. Behnke](https://philpapers.org/s/Elizabeth_A._Behnke)

¹⁹ Elizabeth A. Behnke, « Matching », repris dans Don Hanlon Johnson (éd.), *Bone, Breath and Gesture. Practices of Embodiment*, Berkeley (CA), North Atlantic Books, 1995. p.320

²⁰ Elizabeth A. Behnke, « Matching », *op.cit.* Cité par Emma/Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.174. Carla Bottiglieri, *Les trames du fond : fabriques et usages des imaginaires somatiques*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

au sein du vécu somatique. Pour accentuer le déplacement de ces polarités, je peux même aller jusqu'à *prétendre* que c'est moi qui agis la contracture : « je pourrais toujours me faire croire que je la maintiens volontairement », dit Behnke. En d'autres termes, ajoute Carla Bottiglieri, « je convertis le ressenti ou l'affection en une intention²¹. »

Ce régime attentionnel médial est une façon d'améliorer l'usage de soi, en passant par un procès d'individuation qui n'est actif ni passif, mais qui permet au sujet d'être « à la fois l'agent et le lieu²² » de l'acte, comme le dit Giorgio Agamben. Sous ces termes, le philosophe décrit le mode verbal de la diathèse moyenne, que l'on trouve dans certaines langues indo-européennes anciennes, comme le sanskrit, le grec, ou l'islandais²³. Selon Emile Benveniste, un verbe à la diathèse moyenne est un verbe qui « indique un procès dont le sujet est le siège (...). Le sujet est centre en même temps qu'acteur du procès ; il accomplit quelque chose qui s'accomplit en lui²⁴. » Par exemple, des verbes tels que naître, (*Gignomai*), ou jouer (*fruor*) sont des verbes à la diathèse moyenne, car il s'agit d'événements qui arrivent au sujet en même temps que ceux-ci l'accomplissent. Le sujet est l'agent autant que le patient de son acte, *il s'obtient de ce qui le cause*, comme le dit aussi Isabelle Stengers²⁵. Dans son livre *L'usage des corps*, Giorgio Agamben note que le verbe grec *chrestai*, qui signifie « user » ou « faire usage » appartient à la diathèse moyenne, car, dit-il, « tout usage est d'abord usage de soi : pour entrer en relation d'usage avec quelque chose, je dois en être affecté, me constituer moi-même comme celui qui en fait usage. Homme et monde sont, dans l'usage, en rapport d'immanence absolue et réciproque ; dans le fait d'user de quelque chose, c'est de l'être de l'"usant" lui-même qu'il en va d'abord²⁶. »

²¹ « Le *matching*, c'est une manière d'ouvrir sa présence attentionnelle (cette intraduisible *awareness*) à toute sensation proprioceptive, peut-être celle qui émerge plus clairement au premier plan – sous forme de différence ou de dissymétrie, de sentiment d'une raideur ou d'une tension particulière. En l'accueillant d'un intérêt tranquille, et sans vouloir la modifier. Au fur et à mesure que la perception s'éclaircit, et si des modifications spontanées ne sont pas intervenues entretemps (une raideur qui s'adoucit, ou une torsion qui se dévisse, etc.), le principe du *matching* invite à approfondir le ressenti, à venir l'habiter et se l'approprier comme quelque chose dont on serait soi-même agent ou cause efficiente. » Carla Bottiglieri, *Les trames du fond : fabriques et usages des imaginaires somatiques*, *op.cit.*

²² Giorgio Agamben, *L'usage des corps, Homo Sacer, IV, 2*. Paris : L'ordre philosophique, Seuil, 2015, p.57.

²³ La diathèse, en linguistique, est un trait grammatical qui décrit comment s'organisent les rôles sémantiques dévolus aux actants, par rapport au procès exprimé par le verbe, en particulier les rôles d'agent et de patient. Source : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Diathèse>.

²⁴ Émile Benveniste, « Actif et moyen dans le verbe » (1950), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, tome 1. p.172

²⁵ Isabelle Stengers, *Civiliser la modernité, Whitehead et les ruminations du sens commun*, Dijon : Drama, Les Presses du réel, 2017, p.66

²⁶ Agamben, *L'usage des corps, op.cit.*, p.60. Et aussi : « D'un côté, le sujet qui accomplit l'action, par le fait même de l'accomplir, n'agit pas transitivement sur un objet, mais s'implique et s'affecte d'abord lui-même dans le procès ; de

Cette façon d' « effectuer en s'affectant » décrit parfaitement le procès sensible du *matching*, en tant qu'accordage de l'automatique et du volontaire. C'est pourquoi la philosophe Emma Bigé propose d'étendre le mode verbal de la diathèse moyenne à l'usage même du mouvement dans la danse. Sous le concept de « voie moyenne », elle situe la justesse du mouvant à la croisée de l'agir et de l'agi. Elle en donne pour emblème cette figure qui est au cœur du travail du danseur japonais Ushio Amagatsu : le corps du danseur comme marionnettiste & marionnette :

« Le corps droit, bien assuré sur ses jambes, lever un avant-bras et le maintenir à l'horizontale. De l'épaule au coude, le bras est relâché. Une légère tension au-delà du coude. Main ouverte, doigts allongés, sauf le pouce et l'index dont les extrémités se touchent en formant un rond. De ces doigts, tombe à l'aplomb un fil imaginaire au bout duquel une miniature de moi-même est suspendue. Comme si j'actionnais une marionnette, comme si je me manipulais moi-même. Inversement, à la verticale de mon corps (réel), en surplomb, sur l'axe qui le traverse, un moi géant me tient suspendu à son fil. Trois corps sont ainsi en présence : moi miniature, moi grandeur nature, moi géant, ainsi que deux verticales virtuelles. La conscience du moi réel, du moi intermédiaire, m'actionne moi-même en même temps qu'elle est actionnée par moi²⁷. »

Dans cette « voie moyenne », le geste d'Amagatsu n'est que l'inflexion locale d'un mouvement qui passe à travers lui. Le danseur en est la cause autant que l'effet. Il le dirige autant qu'il est dominé par lui. Si les gestes du danseur japonais sont à ce point aériens, c'est justement parce qu'ils sont *suspendus* à des fils qu'ils tirent eux-mêmes. Dans cette indétermination de l'agir et de l'agi, la voie moyenne permet aussi un certain détachement, par lequel le danseur peut voir l'action en même temps qu'il est pris dans l'activité. Grand marionnettiste, il peut surplomber son activité, et petit marionnettiste, s'y laisser affecter.

Chiasmes

Vivre son geste à la voie moyenne est une attitude consciente qui s'enracine dans le chiasme perceptif que la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty a mis au jour. Ce chiasme bien connu indique la réversibilité du sentant et du senti au sein du moment perceptif. Lorsque mes deux mains se touchent, il m'apparaît que je ne peux plus découper dans l'unité de ma chair une polarité entre la main touchante et la main touchée²⁸. Or, dit Merleau-Ponty, si le

l'autre, précisément pour cette raison, le procès suppose une topologie singulière, où le sujet ne domine pas l'action, mais est lui-même le lieu où elle se produit. » p.58.

²⁷ Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Arles : Actes Sud, 2000, p. 29-30, cité par Emma/Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.164.

²⁸ La pureté conceptuelle de ce chiasme touchant-touché est à relativiser : avec de simples accents attentionnels, je peux élever une main au rang d'*agente* du contact, et descendre l'autre au rang de *patiente* de la sensation. Il me

chiasme du touché-touchant est vrai du contact avec moi-même, il est tout aussi vrai du contact avec le monde. La description du chiasme perceptif « bouleverse aussi notre idée de la chose et du monde », écrit Merleau-Ponty, au point qu'« elle aboutit à une réhabilitation ontologique du sensible. Car désormais on peut dire à la lettre que l'espace lui-même se sait à travers mon corps. Si la distinction du sujet et de l'objet est brouillée dans mon corps [...], elle l'est aussi dans la chose²⁹. »

Le chiasme du sentant et du senti se rapporte en effet à toutes les dimensions du sensible : depuis le foyer intime de la sensation jusqu'aux échanges mondains, « le sentir est comme jeté ou déporté vers cela même qu'il sent ». Comme le dit Renaud Barbaras, « la sensibilité ne fait paraître le monde que parce qu'elle est déjà de son côté, si bien que, selon une relation qui n'est paradoxale qu'en apparence, elle appartient déjà à cela qu'elle constitue pourtant³⁰. » Il y a donc en effet une « généralité du Sensible en soi » un *sentir anonyme* où s'appartiennent mutuellement le corps propre et le monde, dans une décloison réciproque que Merleau-Ponty appelle la *Chair du Monde*.

« Mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui [...], ils sont dans un rapport de transgression et d'enjambement.³¹ »

Le danseur russe Vaslav Nijinski pratiquait cette décloison de la Chair lorsque, pour se préparer à la danse, et en particulier aux bonds aériens qui ont fait sa légende, il prétendait « travailler son sol ». Dans son ouvrage *Le testament d'Icare*, le musicien Igor Markevitch rapporte comment Nijinski, avant de danser, « s'entraînait avec de petits sauts sur place « jusqu'à ce que le sol soit élastique ». Quand le sol est élastique, disait-il, les muscles sont en ordre³². » Plutôt que de

suffit d'activer en conscience une certaine hapticité dans le tact, de sorte que là où je me le donne à ressentir, mon toucher engage l'infime impression d'une *prise* d'un côté (mon cortex moteur envoie des impulsions liminales aux muscles exécuteurs de la main et des doigts) et d'une *empreinte* de l'autre (je reçois les impressions des capteurs de pression et de chaleur). Mais si je suis capable d'accentuer tel ou tel pôle de ce chiasme sensoriel, je ne puis y démêler complètement le nouage du sentant et du senti. Il en va de même pour le contact avec le monde. L'acte de conscience qui m'assure que « je touche le mur » peut se renverser dans la proposition inverse : « le mur me touche ». Il suffit de le faire pour s'en convaincre. Lorsque vous appuyez votre main sur le mur, l'effort et la direction même de votre geste induisent le schéma actanciel : « je touche le mur ». Mais tandis que vous restez appuyé au mur, vous pouvez commencer à sentir que la poussée du contact peut changer de sens, et revenir à vous depuis la résistance même que le mur oppose à votre pression. Dans le rapport de forces qu'entretiennent votre main et le mur, vous pouvez maintenant ressentir la pression tantôt dans votre main, tantôt *dans le mur*. Plutôt que de situer l'auto-affection de votre effort dans votre corps propre, vous pouvez faire de celui-ci l'objet même d'un retour d'effort « au datif ».

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris : Gallimard, 1960, p. 210-211.

³⁰ Renaud Barbaras, *La vie lacunaire*, Paris : Vrin, 2011, p.14.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op.cit.*, p.302.

³² Markevitch Igor, *Le testament d'Icare*, Paris : Grasset, 1984, p.51.

travailler sa musculature, le danseur s'accordait avec le sol dans une sorte de *matching*, comptant sur un plancher assoupli et tonifié pour renvoyer à ses jambes l'énergie du bond. Les danseurs en général connaissent cette décloison du sentir par laquelle ils s'ouvrent à l'enveloppement réciproque du sujet et du monde, dans un même *a priori*³³.

Pour les danseurs, la *corporéité* est le nom de ce chiasme généralisé, qui recroise non seulement les fibres de la sensorialité entre elles (l'actif et le passif, les sens les uns sur les autres...), mais qui les recroise aussi avec les fibres du bois, et plus largement avec la Chair du monde. C'est à Michel Bernard que l'on doit l'introduction de ce terme de *corporéité* dans le lexique de la danse : il définit le corps à partir de l'épreuve de la sensation et de l'expression, suivant une généralisation des structures chiasmiques de la perception. Michel Bernard a consacré plusieurs textes à une problématisation du concept de sensation, relativement au travail que la danse porte sur elle³⁴. Il y prolonge les analyses de Merleau-Ponty sur le chiasme perceptif, en vue de montrer que toute sensation contient en elle-même un simulacre par lequel elle se dédouble en virtualité, dévoilant ainsi sa dimension imaginaire. Dans un premier moment de son analyse, Bernard déplie la structure chiasmique de la perception pour y distinguer trois types de chiasmes impliqués dans la sensation, un chiasme intrasensoriel selon lequel chaque sensation est à la fois active et passive, un chiasme intersensoriel, qui fait entrer en résonance chaque organe sensoriel avec les autres, et un chiasme parasensoriel, qui accomplit l'acte de sentir selon des modalités analogues à l'acte de dire, à savoir comme mécanisme de projection de simulacres. Ce fonctionnement chiasmique s'impose à tous les sens, et les tisse dans une corporéité que Michel Bernard conçoit en dernière analyse comme fictionnante et expressive.

Examinons de plus près ces chiasmes :

1. *Le chiasme intrasensoriel*. Chaque sensation est à la fois active et passive, de sorte que cette bivalence inscrit dans le corps l'effigie affective d'une altérité : « chaque sensation fait surgir une sorte de reflet virtuel, d'ombre portée, un simulacre d'elle-même porteur d'une certaine jouissance, [...] elle produit « en creux » au sein de notre corporéité la présence gratifiante d'un double fictif et anonyme³⁵. » Lorsque ma main touche une matière qui lui renvoie une sensation,

³³ « L' *a priori* qualifie à la fois le sujet et l'objet, et spécifie leur réciprocity », Mikel Dufrenne, *La Phénoménologie de l'expérience esthétique* [1953], Paris : PUF, 2011, p.546.

³⁴ Michel Bernard, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception » (1998), « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels » (1993), « Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et son exploitation chorégraphique » (1998), textes réunis dans Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, 2001.

³⁵ Michel Bernard, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire » in *De la création chorégraphique*, *op.cit.*, p.90-91.

une peau qui lui renvoie un frisson, « elle produit et dessine simultanément l'esquisse en filigrane d'une autre main imaginaire qui est, elle, « ressentie », imposée affectivement et non plus seulement cognitive [...]. En somme, le chiasme intrasensoriel nous dévoile que toute sensation est mue et travaillée par un processus de dédoublement virtuel et qualitatif³⁶. »

2. *Le chiasme intersensoriel.* Ce chiasme est celui de de la synesthésie, c'est-à-dire du recroisement des différentes modalités sensorielles les unes sur les autres. Ce sont les fameuses *Correspondances entre les sens* que chante Baudelaire (« *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ») ou « Rimbaud avec *Voyelles* (« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles / Je dirai quelque jour vos naissances latentes »). Pour Paul Claudel, « l'œil écoute », pour Nietzsche, « le danseur porte ses oreilles dans ses orteils », et l'on pourrait multiplier les exemples. En faisant retentir les uns sur les autres les simulacres de chaque système sensoriel, le chiasme intersensoriel produit une sorte de « métafiction » dans la perception. Ainsi, écrit Michel Bernard, « dire « l'oeil écoute » signifie que [...] l'oreille impose à l'œil la nouvelle fiction étrange d'un visible qui est paradoxalement à ouïr³⁷. »

3. *Le chiasme parasensoriel.* Ce troisième chiasme déborde le jeu sensoriel pour entrelacer le sentir au dire. Plus méconnu, ce chiasme est celui « de l'articulation étroite et même de l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation ou, si l'on préfère, entre le percevoir et le dire au sens générique³⁸ ». Ce chiasme s'appuie sur la réflexivité primaire « des mouvements de la phonation et de l'ouïe », déjà repérée par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*. Dans le chiasme de l'émission vocale et de sa résonance acoustique immédiate, le philosophe pressentait l'annonce de « la réversibilité de la parole et de ce qu'elle signifie », la manifestation primaire d'une idéalité au sein même de la chair. Dans cette correspondance entre la projection vocale et l'impression acoustique se manifeste en effet une pré-esquisse de « parole opérante », qui semble s'énoncer à même le corps, dans l'auto-affection de l'appareil phonatoire. La réflexivité du sentir et du dire s'articulant à la même matrice chiasmatique, il y a lieu de penser – et là se trouve l'innovation conceptuelle de Michel Bernard –, que toute la corporéité expressive est articulée selon un processus de *transvocalisation*, qui lie en profondeur l'expressivité du geste et de la parole. Nous y reviendrons dans le *chapitre III. Les intrigues de l'articulation*, quand nous étudierons les nouages du geste avec la « parole physique » en quoi consiste la danse. Il nous faut

³⁶ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 2002/4 (n° 222), p.523-534.

³⁷ Michel Bernard, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire » in *De la création chorégraphique, op.cit.*, p.93.

³⁸ *Ibid.*, p.91.

d'abord comprendre de quelle façon le chiasme du sentir et du dire implique un processus radical de projection de simulacre, faisant de la sensation la matrice même de l'imaginaire.

En vertu de l'auto-affection inhérente à la sensation, et de l'altérité qu'elle y inscrit, toute sensation est *débrayée* en virtualité. Le concept de débrayage est emprunté par Michel Bernard à la sémiotique, où il désigne les opérations de projection virtuelle d'un énoncé linguistique. Dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*³⁹, A.J. Greimas et J. Courtès distinguent trois types de débrayages :

- Un débrayage *actanciel*, lorsque le « je » qui énonce se débraye dans une autre « je » fictif, un non-moi qui simule la « réalité-en-soi » de l'énoncé.
- Un débrayage *spatial* lorsque le « ici » de l'énonciation est débrayé dans un ailleurs virtuel.
- Et un débrayage *temporel* lorsque le cours actuel et unifié de l'énonciation est débrayé dans des temporalités virtuelles, potentiellement elliptiques.

Pour Bernard, l'acte sensoriel procède des mêmes processus de débrayage que l'acte linguistique, qui crée des « réalités-substituts » aux termes de l'énonciation, et forme dans le langage les êtres de la signification. De la même façon, le reflet virtuel de l'auto-affection porte une puissance d'altérité telle que la sensation semble émaner d'un autre être que moi, avoir son être et son monde propre. Par un effet analogue de virtualisation, la sensation débraye son cours duratif sous la tournure d'une énonciation, avec ses rythmes séquentiels, ses propositions, ses coordinations et ses ellipses.

« Ce troisième chiasme dévoile la matrice qui produit toute notre sensorialité et, par là, toute notre corporéité [...], à savoir : un processus radical et permanent de projection spéculaire ou de dédoublement fictif dans un simulacre, un mécanisme de simulation qui n'est autre que celui qui définit notre imaginaire, dont nous savons désormais qu'il n'est pas une fonction extrinsèque et adventice, mais qu'il habite le cœur même du sentir⁴⁰. »

La théorie « fictionnaire » de la sensation développée par Michel Bernard vise donc, en dernière instance, un acte d'énonciation généralisé dans une corporéité simulatrice et expressive. Dans le sujet percevant, qui est d'emblée pour Bernard un sujet parlant (humanisé dans la parole), il y a donc une précession de l'articulation dans le sentir, et de la parole dans la perception.

« Le désir de se projeter dans un analogon virtuel meut simultanément, en les articulant, nos manières de sentir, d'exprimer et de dire : bien loin de s'opposer [...] elles s'alimentent dans la même

³⁹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette-Université, 1979, p.79-82.

⁴⁰ Michel Bernard, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire », *op.cit.*, p.92.

pulsion et mettent en œuvre le même jeu corporel de projection spéculaire ou de dédoublement fictif : celui qui définit notre imaginaire radical⁴¹ ».

Imaginaire radical

Cet imaginaire radical, où Michel Bernard voit le premier « moteur de la danse⁴²», mérite d'être examiné de plus près. Lorsque le philosophe parle d'imaginaire radical, il situe évidemment son approche de l'imaginaire à rebours de l'imagination reproductrice, mais plutôt du côté de l'imagination créatrice, telle qu'elle est promue par un Gaston Bachelard⁴³. Au début de son livre *L'air et les songes - Essai sur l'imagination du mouvement*, Bachelard écrit en effet :

« On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images⁴⁴. »

Un peu plus loin, le philosophe déplore qu'une approche strictement psychologique de l'imagination « ne s'occupe que de la *constitution des images* » et sacrifie son caractère le plus essentiel, à savoir « la *mobilité des images* ». Il y a opposition, écrit le philosophe

« entre la constitution et la mobilité. Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante. L'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante. Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie⁴⁵. »

⁴¹ Michel Bernard, « Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation », *op.cit.*, p.118-119. Au sujet de la précession de l'articulation dans le sentir, voir infra, chapitre III.2.2 *L'épellation du sens*.

⁴² Michel Bernard, « Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *De la création chorégraphique*, op. it., p.95-100.

⁴³ Michel Bernard se réfère quelques fois au concept d'*imagination radicale* proposé par Cornelius Castoriadis dans *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Le Seuil, coll. Esprit, 1975. Pour Castoriadis, l'imagination est irréductible au rôle secondaire que lui assigne la tradition philosophique, lorsqu'elle en fait une fonction de reproduction ou de représentation. Relisant Aristote, Castoriadis affirme au contraire le caractère radical, c'est-à-dire premier, de l'imagination, en tant qu'elle est la matrice des schèmes et des figures qui conditionnent toute représentation. De cette imagination « élémentaire », créatrice de la pensée même, Castoriadis tire des conséquences ontologiques et politiques qui dépassent le cadre conceptuel de notre étude. C'est pourquoi, s'agissant de rapporter le concept d'imaginaire radical à celui d'imagination créatrice, nous préférons le faire sous l'égide de la philosophie de l'imagination dynamique de Gaston Bachelard.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes — Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943, Paris : Librairie José Corti, 1987, p.7.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, *op.cit.*, p.8.

Ces lignes de Gaston Bachelard sont essentielles pour notre approche figurale du geste dansé. Tout le « travail de la figure » dont nous décrivons les manœuvres est en effet basé sur l'exercice d'un imaginaire de la sensation par lequel la danseuse, en déformant dans son geste « les images fournies par la perception », se donne les moyens d'en libérer les figuralités.

C'est donc dans la pulsion simulatrice qui est à l'œuvre au sein du sentir que Michel Bernard situe cette imagination créatrice *radicale*. Le philosophe nous a indiqué de quelle façon, dans le jeu complexe de ses structures chiasmiques, la perception projette sur la sensation des simulacres, c'est-à-dire des images de la sensation, ou encore des « êtres de la sensation » virtuellement réfléchis sur le senti actuel. En cela, le chiasme perceptif s'apparente au modèle cristallin de la perception que, dans le sillage de l'analyse deleuzienne, nous avons évoqué plus tôt, au regard des *allures* de la perception. Rappelons que le cristal est cette structure miroitante dans laquelle chaque facette est à la fois transparente et réfléchissante, de telle sorte qu'on ne voit jamais une facette actuelle sans voir en même temps d'autres facettes virtuelles, par transparence ou reflets. Si l'on compare les perceptions aux facettes du cristal, chaque perception singulière est d'abord dédoublée en sensation actuelle et en image virtuelle ; mais elle est aussitôt diffractée dans le reflet d'une perception précédente, et elle laisse voir en transparence l'imminence d'une perception prochaine. Cette diffraction à l'infini ne permet donc plus de faire un partage objectif entre le réel et l'imaginaire, ni même entre le sujet sentant et le monde sensible, toute perception étant, comme Gilles Deleuze le soutient, un « composé de sensations⁴⁶ ». Dans ce composé de sensations actuelles et virtuelles se croisent des percepts et des affects qui ne sont plus le propre du sujet, mais qui deviennent des « êtres qui valent pour eux-mêmes, et excèdent tout vécu. » Les sensations, affirment en effet Deleuze et Guattari « sont en l'absence de l'homme, parce que l'homme [...] est lui-même un composé de percepts et d'affects⁴⁷. »

Cette idée forte déborde et radicalise l'ontologie de la Chair avancée par Merleau-Ponty : pour Deleuze et Guattari, il y a un être de la sensation qui excède la Chair, ce tissu ontologique « élémental » où l'être et le monde se trament dans la « généralité du sensible en soi⁴⁸ ». La perception implique une telle indétermination du « sensible en soi » qu'aucun « être primordial » ne peut être dégagé de la Chair, ou d'un sentir pur. « La chair, écrivent Deleuze et Guattari, n'est que le thermomètre d'un devenir⁴⁹ », celui d'un devenir-animal ou végétal, d'un *devenir-autre*

⁴⁶ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991, p.181.

⁴⁷ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op.cit.*, p.154-155.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964, p.181.

⁴⁹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op.cit.*, p.169.

capté sur les forces qui traversent le monde et les corps. S'il y a, pour les deux philosophes, un être « élémental », c'est celui de la sensation en tant qu'elle s'exprime partout dans les individuations du vivant, sous les variétés de devenirs hétérogènes, de rapports de force et d'intensités, de signes qui traversent la totalité du monde, organique et inorganique.

« L'être de la sensation n'est pas la chair mais le composé des forces non humaines du cosmos, des devenirs non humains de l'homme, et de la maison ambiguë qui les échange et les ajuste, les fait tourner comme des vents. La chair est seulement le révélateur qui disparaît dans ce qu'il révèle : le composé de sensations⁵⁰ »

Pour Deleuze, c'est à l'artiste que revient la tâche de réaliser ce composé de sensations que secrète la Chair. Autrement dit, le travail de l'art consiste à « arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, [...] arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensation, un pur être de sensation⁵¹ ». Ainsi, l'œuvre d'art excède tout projection subjective de l'artiste, elle est, dit Deleuze, un « être de sensation et rien d'autre : elle existe en soi », et c'est la raison pour laquelle le philosophe définit l'art comme « le travail même de la sensation », au double sens d'un travail sur la sensation mais aussi d'un travail dont l'auteur se confondrait avec la sensation. Pour Deleuze, c'est l'œuvre du peintre anglais Francis Bacon qui incarne au mieux ce travail de la sensation, et qui permet au philosophe de poser une différence essentielle entre la figure figurative et la figure figurale : si la figure figurative est la forme sensible rapportée à l'objet, la figure figurale est « la forme sensible rapportée à la sensation.⁵² » Les défigurations humaines qui hantent les peintures de Bacon débordent en effet toute narration figurative pour faire remonter au visible la sensation de la « viande », puisque c'est ainsi que Bacon parle du corps.

Mais s'il y a un art dont on puisse dire qu'il est fait, essentiellement, de formes sensibles et sentantes, c'est bien l'art chorégraphique. A telle enseigne que l'on pourrait, d'un point de vue figural, définir la danse comme l'art des « formes sensibles rapportées aux mouvements de la sensation ». C'est là l'enjeu esthétique majeur du travail de *raffinement sensoriel* des

⁵⁰ *Ibid.*, p.181.

⁵¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op.cit.*, p.158.

⁵² « Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse. » Deleuze, Gilles. *Logique de la Sensation. op.cit.*, p.10. Et : « Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. » *Ibid.*, p.28.

somatiques : rapporter les formes sensibles du geste au mouvement des sensations, afin qu'il puisse en faire paraître, sous les espèces de semblances ou de figuralités, l'imaginaire radical.

A cette fin, certaines pratiques somatiques s'appuient sur des processus de *visualisation* et d'*incorporation*.

Visualisations et Incorporations

Ces processus ont pour visée de porter la lumière sur des sensations tapies dans le fonds obscur du schéma corporel, éteintes ou interdites, empêchées par quelque refoulement psychique ou entrave physiologique. Il faut donc descendre aux tréfonds du *soma* pour y rallumer le feu de l'imaginaire.

La visualisation intéroceptive est aujourd'hui une ressource commune à de nombreuses pratiques somatiques, mais l'on doit son concept fondateur à la méthode de l'*Idéokinesis*, créée par la pédagogue Mabel Ellsworth Todd (1880-1956) et son élève Lulu Seigward (1895-1974). Comme son nom l'indique, l'*idéokinesis* est une idéation du mouvement qui permet d'éclairer les structures dynamiques de l'effort et d'en préciser les ressentis habituellement évasifs - ou parfois éteints. En proposant des images facilitatrices, l'*idéokinés* permet de rendre « visibles », ou du moins *distincts*, des alignements, des amplitudes, des tensilités, des appuis, des trajets, des forces, etc. Cette « vision » n'est évidemment pas scopique, et il faut plutôt la penser comme une tactilité intéroceptive que l'on chercherait à éprouver sur le mode distal du regard. Cela en fait donc une sorte de *voyance intéroceptive*. Laurence Louppe décrit l'*idéokinesis* comme une « rencontre éminemment poétique entre un état de corps intériorisé et l'Idée au sens presque mallarméen du terme : un devenir-idée du corps, qui ouvre la conscience de ce dernier⁵³ ». On l'a vu précédemment, Mallarmé parlait en effet de la danse comme d'une « incorporation visuelle de l'idée », formule qui décrit aussi bien le processus d'intégration de l'*idéokinesis*.

Pour créer ces images facilitatrices du mouvement, Todd et Seigward travaillent une relation intégrative entre la connaissance exacte de l'anatomie et un imaginaire bio-mécanique. Il s'agit par exemple d'intégrer dans la sensation d'un os, d'un muscle ou d'une articulation, une idéation du couplage biologique entre les formes et les fonctions. Parce que cette idéation porte autant sur des formes que sur des forces, elle demande davantage de *figurabilité* qu'une simple

⁵³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.63.

visualisation anatomique. Ainsi, pour bien faire ressentir à ses élèves les lignes de forces qui parcourent la zone pelvienne en posture érigée, Todd choisit d'associer l'image anatomique du bassin et des fémurs à celle d'un pont en arche, créant ainsi une analogie visuelle *et* tonique entre les forces compressives des fémurs et les contre-efforts d'une clé de voute. Manière de concevoir l'articulation osseuse comme un « diagrammes de forces⁵⁴ ». Pour faire comprendre à ses élèves les rapports du poids et de l'effort dans les structures musculo-squelettique, Todd a recours à des illustrations présentant des ouvrages de génie civil tels que des grues, des ponts, des levis, donnant ainsi à voir de façon explicite les jeux mécaniques du levier, du contrefort, de l'entretoise, etc⁵⁵. Cet imaginaire diagrammatique soutient l'idéation du mouvement, c'est-à-dire que l'élève visualise les mouvements à effectuer, en y intégrant ces images que Todd dit « motivantes ». « L'imagination libère de la puissance », affirme Todd, et Seigward ajoute qu'elle est « la force motrice de tout effort créatif⁵⁶ ». Les deux pédagogues pressentent ainsi ce que les neurosciences mesureront plus tard, à savoir que l'idéation d'un mouvement active dans le cortex moteur une esquisse neuromotrice qui est déjà une impulsion liminaire de mouvement.

L'*idéokines* se pratique elle aussi à la voie moyenne, c'est-à-dire dans une attitude médiale vis-à-vis du mouvement intentionnel. Il n'est pas question d'agir sur les structures du mouvement par volition consciente, mais par induction subliminale. Quand le conditionnement est implanté dans l'imaginaire du geste, le mouvement juste advient de lui-même. Alors « ça bouge », dit Todd, « exactement comme « il neige », « il pleut », ou « il grêle ». Les muscles obéissant instantanément à la pensée, l'action adaptée survient. Le degré de précision et d'aisance sera fonction de la netteté de la réponse imaginée ou de son importance vitale⁵⁷ [...] ».

L'*idéokines* de Todd et Swiegard concerne principalement le corps articulaire et le système neuro-moteur, négligeant les dimensions viscérales, humorales et organismiques qui sont pourtant au cœur des relations psycho-somatiques. C'est pour combler ce manque que l'une de leurs élèves, Bonnie Bainbridge Cohen, se propose dans les années 60 de prolonger l'« exercice

⁵⁴ Thompson, D'Arcy Wentworth, *Forme et croissance* [1917], édition abrégée, trad. Par Dominique Teyssié, préface de Stephen Jay Gould, Paris : Seuil/CNRS, 1994, p.16.

⁵⁵ On trouvera des illustrations dans : Carla Bottiglieri, *Images-moyens. Séance de séminaire. Carla Bottiglieri*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

⁵⁶ « Quand on imagine un mouvement, en ne fournissant aucun effort musculaire pour aider à son exécution, l'action coordonnée des muscles produisant le mouvement imaginé sera programmée dans la zone sous-corticale. » Lulu, Sweigard, « Le mouvement imaginé : un facilitateur idéokinétique », in *Nouvelles de Danse*, n°28, [Dossier : L'intelligence du corps, vol. I], Bruxelles, Contredanse, 1996, p.32

⁵⁷ Mabel Elsworth Todd, *Le corps pensant*, traduit de l'anglais par Elise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles : Contredanse, 2013, p.338-339.

générateur de l'être-corps » de ses aînées avec une méthode qu'elle nomme *Body-Mind Centering*, et qui suscite, depuis sa création autant d'engouements que de critiques. Dans un article intitulé *Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement*⁵⁸, Carla Bottiglieri lève certaines incompréhensions qui entourent le *Body-Mind Centering* en l'éloignant d'abord de la dialectique occidentale que son intitulé indique encore, à savoir l'opposition entre la substance et l'étendue. Elle rapproche au contraire le *Body-Mind Centering* d'une conception plus orientale (bouddhiste) de l'unité ontologique du vivant. *Body* et *Mind* ne sont pas « deux ontologies distinctes », mais plutôt deux modes d'existence d'une même incarnation, le corps vivant et le corps vécu⁵⁹. Quant au centrage, il vise à les rendre transparents l'un à l'autre, au moyen d'un chiasme étroit entre sensation et imaginaire. En associant les inductions d'un toucher haptique à un usage suggestif, voire hypnotique, de la voix, Bainbridge Cohen entend activer un senti des systèmes les plus profonds du corps ; elle porte une sonde dans les viscères, dans les liquides, les systèmes nerveux et endocriniens, jusqu'à la physiologie cellulaire et une certaine mémoire génétique. Avec cette approche, le mouvement n'est donc plus seulement pensé en termes de directions, d'axes et d'articulations, mais bien plus profondément, au niveau de ce que Jean Clam appelle le mouvementement basal de l'animation corporelle⁶⁰. Pour Bainbridge Cohen, cette animation prend les aspects d'une force vitale qui remonte à la morphogénèse et qui se manifeste tout au long de la vie sous les espèces d'une « conscience cellulaire ». Pousser l'imaginaire jusqu'au sentir cellulaire est une idée qui peut laisser perplexe. Dans le doute, on peut toujours mettre une sensation aussi *radicale* sur le compte de la suggestion hypnotique. Mais le doute ne devrait pas barrer l'expérience, et c'est justement *au bénéfique de l'hypnose* qu'on devrait la tenter. Il importe peu, en effet, de savoir si la danseuse croit *vraiment* sentir une expression ou une mémoire de ses cellules. Ce qui importe davantage, ce sont les « appâts pour le sentir », ou les « affordances perceptives » que cette intensification de l'imagination lui offre ; la richesse de détails, de textures et de figuralités dont

⁵⁸ Carla Bottiglieri, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », *Chimères*, 2012/3 (N° 78), p. 113-128. DOI : 10.3917/chime.078.0113.

⁵⁹ Carla Bottiglieri souligne la façon dont Evan Thompson ressaisit et déplace le problème du dualisme occidental *Body-Mind* en en faisant un *Body-body problem* : « Le corps vécu est le corps vivant ; il est une condition dynamique du corps vivant. On pourrait dire que notre corps vécu est une performance de notre corps vivant, quelque chose que notre corps produit (*enacts*) en vivant ». Evan Thompson, *Mind in Life. Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*, Cambridge MA/London, Belknap Harvard, 2007, p. 237. Cite par Carla Bottiglieri, in « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », *art.cit.*

⁶⁰ Jean Clam, *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, Paris : Ganse Arts et Lettres, 2012, pp.71-72, et 97-98.

elle imprègne sa sensation⁶¹. L'enjeu mélioratif d'une telle voyance intéroceptive ne tient à pas sa vérification, mais à sa véridiction, c'est-à-dire à la foi perceptive singulière qu'elle met au service d'un raffinement sensoriel.

Dans son processus d'imagination énaactive, le *Body-Mind Centering* propose trois modalités qu'il faut concevoir comme entrelacées, et non chronologiques : la visualisation, la somatisation, et l'incorporation (*embodiment*).

La visualisation est définie par Bainbridge Cohen comme « le processus par lequel le cerveau imagine certains aspects du corps et, ce faisant, l'informe qu'il (le corps) existe⁶². » La visualisation peut opérer par intégration anatomique (par exemple, visualiser les configurations anatomiques des organes⁶³) ou bien par vision intéroceptive (mobiliser son « attention sensitive » pour inscrire dans le corps des « points de concentration⁶⁴ »). Dans tous les cas, la visualisation est un flux *top-down*, qui descend de « l'imagination corticale », et de sa « position questionnante⁶⁵ », vers le fonds somatique.

La somatisation est la réponse *up-bottom* de l'organisme à la conscience imageante. Bainbridge Cohen décrit la somatisation comme « le processus par lequel les systèmes sensitifs kinesthésiques (le mouvement), proprioceptif (la position) et tactile (le toucher) informent le corps qu'il (le corps) existe⁶⁶. » Il s'agit d'une « imprégnation sensorielle » des affections qui sont renvoyées par l'expérience d'un mouvement, d'un toucher, ou d'une image proprioceptive. Lorsque la sensation est « somatisée », c'est-à-dire ressentie sous une forme intentionnelle, elle suggère à la pensée des figurabilités qui permettent de réfléchir les simulacres de la sensation sur ceux de l'image. Par exemple, la somatisation stomacale ou intestinale renverra à l'image d' « un ballon de baudruche rempli d'eau chaude », comme le suggère Carla Bottiglieri.

Enfin l'incorporation ou « *embodiment* » est pour Bainbridge Cohen la conscience cellulaire elle-même, ou « présence à soi des cellules mêmes ». Cette idée, qui peut paraître insolite au premier abord, implique en effet, selon Bainbridge Cohen, « de renoncer à ses représentations

⁶¹ D'après Didier Debaise, la philosophie spéculative de Whitehead consiste elle aussi à « intensifier jusqu'à son point ultime l'importance d'une expérience. » Didier Debaise, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Dijon : Les presses du réel, 2015, p.67.

⁶² Bonnie Bainbridge Cohen, « Le processus d'incorporation » (*The process of Embodiment*), traduction Madie Boucon, in *De l'une à l'autre*, collectif, éditeur Baptiste Adrien, Bruxelles : Contredanse, 2010, p.64.

⁶³ Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, traduit par Madie Boucon, *Nouvelles de Danse*, Bruxelles : Contredanse, 2002, p.84.

⁶⁴ Bainbridge Cohen, « Le processus d'incorporation », *art.cit.*, p.64.

⁶⁵ Bottiglieri, « Les trames du fond : fabriques et usages des imaginaires somatiques », *art.cit.*

⁶⁶ Bainbridge Cohen, « Le processus d'incorporation », *art.cit.*, p.64.

conscientes ». Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une idée, mais d'une « expérience directe, sans étape intermédiaire, ni traduction. La connaissance est totale, l'entendement est au repos⁶⁷. » L'*embodiment* est le moment où, comme le dit Carla Bottiglieri, « le vivant se connaît⁶⁸. »

Si nous trouvons insolite une telle expérience d'incorporation, c'est peut-être par une habitude acquise de camper sur la rive « conscience » du dualisme, d'où nous contemplons la rive « nature », sans apercevoir que ces régions ne sont qu'empiètements réciproques, ou « généralité du sensible en soi ». Il n'est pas plus insolite de prétendre, comme le fait la phénoménologie, que la couleur bleue du ciel « se pense en moi », ou que « ce n'est donc pas moi qui sens mais la chose qui sent en moi⁶⁹ ». Sentir une « présence à soi des cellules mêmes », c'est une façon de participer à l'auto-information de la matière vivante et sentante, dans un procès d'individuation éclairé par l'imagination radicale. La question de savoir s'il s'agit là d'un sentir véritable ou d'un sentir simulé n'a plus d'importance dès lors que l'on admet que toute sensation est tissée d'imaginaire, de simulacres projectifs et d'êtres virtuels. A ce titre, l'état hypnotique dont profite la conscience imageante mérite d'être considéré, non pas comme un biais, mais comme un moyen⁷⁰.

Pour rendre l'expérience plus saisissable, la danseuse et chercheuse Alice Godfroy propose une petite induction inspirée de l'imaginaire embryologique et phylogénétique du *Body-Mind Centering*. Allongez-vous au sol, fermez les yeux, Alice Godfroy vous invite à reprendre corps à partir de l'amibe.

« Imaginez à présent que le sol devient liquide. Vous êtes une amibe, un animal unicellulaire qui flotte au gré de l'eau. Vous n'avez plus de membre, plus de tête, plus d'articulations, vous êtes une cellule agie par son environnement. Les courants marins vous déplacent. [...] Votre amibe commence par respirer en son centre. En inspirant, de l'eau pénètre par votre nombril et irrigue de place en place votre dedans ; en expirant, vous vous videz comme une outre. À chaque inspiration, l'eau qui vous parcourt fore davantage, au niveau de la naissance de vos quatre membres et de votre tête, des débuts de branches. Laissez-les pousser. Vous êtes à présent une étoile de mer. Vous

⁶⁷ *Ibid.*, p.65.

⁶⁸ Bottiglieri, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », *art.cit.*

⁶⁹ Renaud Barbaras, *La vie lacunaire*, Paris : Vrin, 2011, p.15.

⁷⁰ Il faut signaler, par proximité avec le *Body-Mind Centering*, le travail remarquable qu'accomplit depuis une vingtaine d'années la danseuse Catherine Contour pour promouvoir le développement de « l'outil hypnotique pour la création ». Sous forme de sessions de « transmissions » et de performances publiques, elle diffuse dans le champ chorégraphique, et plus largement dans le champ de l'art, les bénéfices du processus hypnotique, qu'elle considère comme « un instrument d'émancipation » : <https://maisoncontour.org/fr>

vous déplacez au sol à partir de votre centre. Vos cinq branches n'initient aucun mouvement, elles ne font que suivre⁷¹. »

Commentant cette pratique, Emma Bigé y voit une proposition faite aux danseurs de recommencer l'autopoïèse de leur corps-en-mouvement⁷². D'abord les danseurs baignent dans l'idée que c'est le milieu qui donne à l'organisme primitif le mouvement même de son développement, si bien que dès le stade primordial de la motilité ils se sentent moins bougeants que bougés. Mais comparativement à d'autres inductions imaginaires, qui invitent les danseurs à user « autrement » d'un membre ou d'une articulation (comme une patte de lion), la trouvaille profonde de cette pratique est de permettre aux danseurs d'en éprouver la genèse même. Plutôt que de mobiliser les articulations tronc/membres telles qu'elles sont déjà disponibles, et de les animer « à la manière d'une étoile de mer », l'induction d'Alice Godfroy propose de remonter à une nouvelle genèse de ces articulations, de les « re-produire » d'une façon génétique et non plus mimétique, au bénéfice d'un devenir-animal plus consistant⁷³.

Du point de vue de l'ontologie de la sensation que défend Gilles Deleuze, attribuer le sentir à la chair, ou aux cellules qui en sont le « composé de sensations⁷⁴ » n'est pas une « hypothèse barbare, ou mystique ». Le philosophe propose même d'attribuer

« une âme au cœur, aux muscles, aux nerfs, aux cellules, mais une âme contemplative dont tout le rôle est de contracter l'habitude. Il n'y a là nulle hypothèse barbare, ou mystique : l'habitude y manifeste au contraire sa pleine généralité, qui ne concerne pas seulement les habitudes sensori-motrices que nous avons (psychologiquement), mais d'abord les habitudes primaires que nous sommes, les milliers de synthèses passives qui nous composent organiquement⁷⁵ ».

Ces milliers de synthèses passives qui sont l'*habitus* biologique du vivant informent une « sensibilité primaire que nous sommes. Nous sommes de l'eau, de la terre, de la lumière et de l'air contractés, non seulement avant de les reconnaître ou de les représenter, mais avant de les sentir⁷⁶ », dit encore Deleuze. Imprégner d'imaginaire cette *sensibilité primaire que nous sommes*,

⁷¹ Alice Godfroy, *Prendre corps et langue, Etude pour une densité de l'écriture poétique*, Ganse Arts et lettres, 2015, p. 43-44.

⁷² Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.169-170.

⁷³ Signalons à ce propos la démarche de Boris Nordmann, « artiste chercheur en dialogue inter-espèces » qui propose avec ses « fictions corporelles » des hétérogénèses de corporéités animales (cachalot, araignée, chauve-souris, loup...) dont les moyens et les visées éco-somatiques, comparables à celles que nous décrivons ici, nous paraissent fort stimulantes. www.borispordmann.com

⁷⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ? op.cit.*, p.181.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 101. Cité par Carla Bottiglieri, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », *op.cit.*

⁷⁶ Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 99.

ce milieu élémental de la sensation⁷⁷, est une façon de remettre de la mobilité dans les habitudes de vivre que contractent nos fonctions végétatives. Une « mobilité spirituelle » qui est, comme le soulignait Bachelard, le propre de l'image.



Déclension de l'image du corps. Une pratique somatique proposée par Carla Bottiglieri

Pour conclure ce premier moment de déclension des sensations, je voudrais rendre compte d'une expérience somatique qu'il m'a été donné d'expérimenter en première personne sous la conduite de Carla Bottiglieri. De façon idiosyncratique, cette pratique récapitule les aspects les plus importants de la déclension du corps, tels que nous venons de les parcourir. On y retrouvera la prise de conscience par le sentir, le parti-pris de la voie moyenne, les structures chiasmiques de la perception, la voyance intéroceptive et un imaginaire radical poussé jusqu'au point où les images de sensation nomadisent dans le corps. C'est dans le cadre d'un séminaire d'étude du projet de recherche *Le travail de la Figure*, à la Manufacture de Lausanne en juin 2016, que Carla Bottiglieri a proposé cette pratique, en introduction à sa communication⁷⁸. Elle décrit cette expérience comme une « exploration perceptive » ou une « pratique d'embodiment ». J'ajouterais qu'il s'agit aussi d'une véritable expérience de déclension de l'image du corps.

Imaginez que vous faites l'expérience en la lisant. Il vous suffit d'ôter vos chaussures et de vous tenir à peu près droit.e sur votre chaise. Supposons que vous fermez les yeux. Vous allez écouter les suggestions formulées par Carla, tantôt directement citées, en italiques et entre guillemets, tantôt résumées par mes soins. Comme dans toute pratique somatique, il y aura des choses à faire et d'autres à sentir, mais comme le précise Carla, il s'agira surtout de « faire presque rien » et de « sentir beaucoup, *beaucoup trop* ».

⁷⁷ « L'être de la sensation n'est pas la chair, mais le composé des forces non humaines du cosmos, des devenirs non humains de l'homme, et de la maison ambiguë qui les échange et les ajuste, les fait tourner comme des vents. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ? op.cit.*, p.173

⁷⁸ Carla Bottiglieri, *Les trames du fond : fabriques et usages des imaginaires somatiques*, art.cit.

Premier moment : *on fait un corps.*

Assis.e sur votre chaise, les mains posées sur les cuisses, les pieds alignés sur l'écartement des hanches, les paumes des pieds déposées au sol, respirez calmement, prenez conscience de votre posture : vous pouvez la scanner, visiter par exemple les appuis sur les ischions, les pieds, les efforts en présence, les tensions éventuelles... Tentez de trouver le moindre effort pour vous tenir dans cette posture.

Cette première phase de « scanning » ou de « monitoring conscient » est typique d'une séance de travail somatique : à l'invitation du praticien, l'attention se promène dans les sensations corporelles. Cette phase demande toujours un certain temps pour relâcher une attitude souvent trop concentrée, c'est-à-dire soucieuse de bien faire ou de bien sentir, et de pourchasser sa propre distraction. Ces vigilances doivent céder leur *souci* à une certaine indolence. Alors la pensée associative relâchera son emprise sur les flux de la mentalité, et ceux-ci descendront plus volontiers dans les domaines somesthésiques et sensoriels.

Puis, avec quelques questions ouvertes, Carla vous incite à porter votre attention à ce qui demeure ordinairement tacite dans votre proprioception : en position assise, vous sentez-vous portés plutôt en avant, ou en arrière des ischions, ou dans un alignement « neutre » qui vous demanderait moins d'efforts ? Cette question vous incite à évaluer votre balance posturale au moyen de micro-roulements des hanches. Carla attire votre attention sur certains relationnements très discrets qui peuvent s'y faire sentir ; par exemple : « *Si vous ajoutez la perception de vos contacts au sol, est-ce que la sensation de verticalité en est renforcée ?* » Puis elle vous invite à vous mettre à l'écoute de votre respiration, de son amplitude, de ses contraintes éventuelles, et à mettre en rapport ces qualités respiratoires avec vos appuis, ischions, arrière des cuisses, plantes des pieds et des mains. Certaines de ces surfaces de contact sont ensuite intensifiées, et pour cela, virtuellement élargies : « *Imaginez que vous pouvez étaler la peau de vos paumes et de vos plantes de pieds, que vous pouvez la dilater à chaque inspiration.* » Bientôt, ces paumes deviennent respirantes, dans leur couplage avec les surfaces sur lesquelles elles appuient, sur le sol pour les pieds, et sur le haut des cuisses pour les mains. Sous formes de sensations tactiles ou de pressions, une énergie semble être puisée au sol par cette respiration palmaire. « *Et vos mains, pouvez-vous élargir vos paumes de manière à ce qu'elles deviennent des surfaces hypersensibles, des membranes traversées jusqu'aux bras, aux épaules, à la tête ?* » Carla vous invite maintenant à vous figurer votre tête comme une « *plateforme inertielle pour les organes des sens* » l'ouïe, l'odorat, la vue, le goût. Dans cet état de flottaison où se trouve votre tête, Carla vous propose de coupler votre audition à votre proprioception. Pour cela, elle vous invite à porter un peu plus de poids et de tonus sur l'ischion gauche, et à tracer à partir de là une ligne imaginaire jusqu'à l'oreille gauche : « *Est-ce que vous percevez un changement quelconque*

dans votre milieu sonore ? D'un côté seulement ou des deux ? » En effet, il vous semble peut-être que le prisme acoustique n'est plus tout à fait le même, le bruit blanc a changé de couleur. De quelle nature est ce changement acoustique ? Est-ce que la proprioception et l'audition se sont chargées d'une entente mutuelle, dans leur chiasme intersensoriel ? Est-ce que l'audition peut s'appuyer sur les pieds ? Ne faut-il pas, en effet, prendre appui pour pouvoir *tendre* l'oreille ? Mais l'oreille, vous le savez, est aussi cet organe voué à l'équilibre ; le labyrinthe vestibulaire qui est logé dans l'oreille interne participe massivement de la proprioception. Dès lors, En couplant l'oreille à l'ischion, avez-vous l'impression d'être assis sur le son ?

Second moment : *on se dévisage*

« Je vous propose de venir poser le visage dans les paumes de vos mains, et de poser vos coudes sur les cuisses. Prenez le temps pour trouver une position confortable, cherchez le plus de contact possible de vos pieds avec le sol, promenez votre attention sur tous vos appuis. Est-ce que vous pouvez vous sentir « portés », d'étage en étage ? [Un silence] S'il y a la moindre sensation d'écrasement du visage, essayez juste de vous mettre à l'écoute, de rentrer dans la forme de cette sensation, comme si cela relevait d'un geste vous appartenant, dont vous êtes vous-mêmes l'agent. [Un silence] Explorez les sensations de la chair du visage, comme si vous arpentiez un paysage de creux et de reliefs, de températures différentes, de textures... Est-ce que vous y décelez des tensions ? Y a-t-il des lieux en particulier, des zones, qui vous paraissent plus tendus que d'autres, fermés, gelés ?... Ou, au contraire, plus molles, plus tendres ?... Plus fines ou plus épaisses ? »

Carla propose ensuite de coupler, du côté gauche, le contact de votre pied au sol avec le contact de la paume et du visage, et une fois ce couplage établi, de projeter la moitié gauche du visage au sol. Comme si, de votre visage à votre main gauche, et de la plante du pied gauche au sol, les chiasmes successifs du touchant et du touché pouvaient se contracter en un même feuilleté. Puis elle vous invite, par le même chemin de compressions, à faire descendre la moitié droite de votre visage dans la paume de votre main droite, et le tout dans votre pied droit, jusqu'au sol. Le contact de la peau du visage et de la paume des mains se projette, en stéréo, sur le contact de la plante des pieds et du sol. Dans ce chiasme tactile à quatre facettes, tous les lieux de la sensation sont diffractés les uns dans les autres, impossible de savoir où ça touche, où c'est touché. La peau du visage se découvre de nouvelles tendresses avec le sol, qui se rend plus élastique à la paume des mains, tandis que la plante des pieds ressent finement les lieux du visage, reliefs du nez et des arcades, mouillé des lèvres, chaleur des narines. Les simulacres sensoriels peuvent aussi remonter l'échafaudage : *« par vos pieds, en éveillant les sensations d'appui, cherchez des supports – comme des poussées antigravitaires – pour les zones du visage que vous sentez moins vivantes, ou que vous percevez moins distinctement... »*

Puis Carla vous invite à découvrir des espaces restés vides au sein même de ces chiasmes, par exemple « *entre la chair du visage et l'os sur lequel elle s'attache, un intervalle de respiration entre les muscles faciaux et le crâne. Sentez les muscles se détendre, imaginez la chair s'espacer, se détendre, se détacher petit à petit de l'os. Imaginez que l'os devient presque expressif... comme si on pouvait sourire depuis l'os... et que la chair, elle, ne l'empêche pas.* »

La peau s'étant détachée de l'os aussi facilement qu'un papier peint sous l'effet de la vapeur, votre visage gît donc comme un masque mou au creux de vos paumes. Si vous relevez la tête, votre crâne émerge, nu, autrement sensible à la pique de l'air, plus frais. En laissant votre tête se relever d'elle-même, vous êtes « hissés » par l'espace, et vous voilà déjà debout, oubliant la chaise, abandonnant votre visage à vos mains, et vos mains à la pesanteur. Si vous « accélérez l'appel de l'espace », vous voilà déjà un pied devant l'autre, marchant dans le studio.

« *Marchez à votre rythme. S'il vous arrive de rencontrer quelqu'un par votre regard... qu'est-ce qu'il se passe dans vos visages, dans vos têtes ? Arrêtez-vous, de temps en temps, face à face, laissez-vous imprégner par la rencontre. Qu'est-ce qu'il se passe au niveau de votre diaphragme ? Et de votre respiration ? [...] Où êtes-vous, quand vous regardez le visage de l'autre ? Pouvez-vous le laisser venir à vous ? Pouvez-vous continuer à ressentir vos appuis, et l'espacement entre vos demeures « tranquilles », ce qui vous porte⁷⁹, ce à quoi vous êtes adossés et l'espace, le « dehors », l'autre ? »*

Troisième moment : *on parle*

Carla nous invite à revenir nous asseoir en cercle, à nous revêtir de notre habit corporel, et à partager collectivement les vécus de l'expérience. Ces séances de *feedback* collectif sont typiques d'un grand nombre de pratiques somatiques, dans lesquelles ils font partie intégrante de l'expérience. La verbalisation des sensations propres et l'écoute des sensations des autres est une intégration au moins aussi opérante que celle de la visualisation et de la somatisation individuelle. Ainsi, il s'agit de donner de l'être à des impressions somatiques que la perception ordinaire et l'action pratique laissent habituellement en sourdine. On s'exprime.

Elle raconte comment, et à quel moment, une sensation s'est éveillée, a grandi, a nomadisé, s'est évanouie. Il se souvient qu'à un moment, il ne savait plus très bien s'il ne débordait pas un peu des limites de son corps, s'il ne commençait pas à avoir des sensations dans la chaise, dans le tapis, dans l'espace, dans les autres. Elle se rappelle, au cours du dévisagement, avoir branché

⁷⁹ Carla Bottiglieri fait implicitement allusion au concept de demeures nomades du poids proposé par Hubert Godard. Voir infra, chapitre III.2.4 *Le phrasé : demeures du poids et adresses du geste > Demeures nomades : fonction phorique et fonction haptique.*

une intensité sur une forme, et cela a créé une image : « un sourire depuis l'os ». Et quand il a décollé le visage de la tête, le visage a vraiment « chuté » dans la paume des mains, il en a pris les plis. Pour lui, le visage est devenu un ectoplasme qui s'est écrasé au sol, ce n'était pas très agréable. Chez elle, c'est la paume des pieds qui est remontée dans la paume des mains pour s'y visagéifier. Il a mordu ses métatarses, elle a marché sur sa langue, on rit.

Dans la parole, des images étonnantes fusent, qui reconfigurent les imaginaires de la sensation, à partir de sensations *iné-dites*, c'est-à-dire aussi nouvelles au sentir qu'au dire. « Tirer l'insensible de son terrier », c'est à quoi consiste cet imaginaire radical, peu importe que « *s'y love, avec ou sans, des images.* »

II.2 Appâts pour les sentirs

Jusqu'à présent, le travail somatique que nous avons décrit s'employait à éveiller l'imaginaire de la sensation dans un corps au repos, allongé au sol ou assis sur une chaise. Une fois que les sensations sont bien étirées, que l'imaginaire radical est échauffé, il s'agit de se mettre en mouvement, et d'engager le sentir dans le geste. Pour cela, la danseuse empruntera de nouveau la *voie moyenne*, entre l'agir et l'agi, de sorte que son geste soit à la fois surgissant et surprenant. Pour que son geste soit moins commandé par la volonté qu'appelé par le désir, elle lui tendra des pièges, elle aura recours à des « appâts pour les sentirs ». Dans cette section, nous explorerons quelques-unes des ruses expérimentales, chercheuses, non autoritaires, avec lesquelles certains danseurs construisent une *heuristique du mouvement*, un art de son dévoilement.

De concert avec les réformes de l'éducation qui ont émaillé le XX^e siècle, la danse contemporaine a quasiment abandonné le modèle d'apprentissage par imitation¹. La transmission chorégraphique y est rarement appuyée sur la reproduction de formes, elle consiste au contraire à trouver un accord partagé entre les intentions extrinsèques (du chorégraphe, du professeur) et l'expérience intrinsèque du mouvement (chez l'interprète, ou l'apprenant). A cet égard, le chorégraphe ou le pédagogue n'est plus prescripteur, ni même correcteur du mouvement, mais il s'en fait l'incitateur, ou l'appelant. Sauf exception, un mouvement de danse contemporaine n'est plus aujourd'hui conçu à partir d'un modèle extérieur, mais à partir d'une expérience de sa propre genèse, à partir d'une attention à ses processus d'émergence. Cette autopoïèse du mouvement est énaïve, c'est-à-dire que la fabrique du geste demande d'éclairer en conscience les ressorts de la perception engagés dans l'action. Nous avons vu tout à l'heure, dans le temps de l'échauffement sensoriel, par quels moyens de visualisation et d'incorporation la sensation pouvait être portée à la forme sensible. Voyons maintenant, dans l'émergence du

¹ Dans l'apprentissage d'une danse de répertoire, d'un sport, d'un art martial ou encore d'un artisanat, la reproduction mimétique est un mode usité dès lors qu'il s'agit de transmettre une « figure motrice ». L'enseignant montre le geste, le balise d'indications techniques, discrimine les bonnes attitudes des mauvaises. La méthode d'apprentissage mimétique a les inconvénients de ses avantages. Basée sur le contrôle et la comparaison visuelle, elle a l'avantage d'établir un rapport lisible entre le modèle et sa reproduction. Mais c'est au risque d'une sorte de cécité corporelle. L'imitation peut en effet avoir l'inconvénient de ne transmettre que « l'écorce des gestes » [Alice Godfroy, *Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants*, in www.pourunatlasdesfigures.net], une sorte d'enveloppe sans étoffe, dans laquelle le corps de l'élève ne cultive pas le senti du mouvement. Le calque du geste ne suffit pas à en produire une compréhension propre. Pour apprendre un geste neuf, il faut en faire croître le germe *dans le corps propre*.

geste, comment de semblables effets peuvent être pris aux ressorts du débrayage, de l'émulation et de l'induction poétique.

II.2.1 débrayages

En nous inspirant de sa définition mécanique, nous pouvons définir le débrayage comme un « changement de régime », c'est-à-dire comme un saut quantitatif ou qualitatif par lequel une liaison courante est remplacée par une autre². Quand Hubert Godard dit que « chaque gain de motricité doit passer par un débrayage³ », il veut parler d'un changement de régime dans les conduites sensori-motrices, un saut qualitatif dans l'attention au mouvement. Or, bien souvent nous entrons dans le mouvement sans lui prêter beaucoup d'attention. Si on n'opère pas cette *inhibition de l'action réflexe* que recommandait tout à l'heure Matthias Alexander, le cortex visera la forme globale du geste, et prendra le chemin le plus économique pour l'accomplir. Par exemple, lorsqu'on souhaite s'étirer le dos, un exercice commun consiste à se plier vers l'avant en gardant les jambes tendues, et à chercher à toucher le sol avec ses mains. Si j'exécute spontanément ce mouvement, j'aurai tendance à projeter mon buste et mes mains vers le sol, au risque de me faire mal, car j'aurais tiré sur des muscles non préparés. Mais si, au lieu de viser d'abord le contact des mains avec le sol, je cherche plutôt à élever le haut des jambes et du bassin, je vais peu à peu libérer les tensions qui s'opposent à cette flexion vers l'avant, et je descendrai mon buste plus facilement, et plus bas⁴. En portant mon attention sur chacune des inflexions locales d'un mouvement plutôt que sur sa visée ultime, je facilite son amplitude et sa souplesse. Cette évidence-là n'est pourtant pas la plus spontanée ; elle demande à être intégrée par un exercice de la *retenue* (ou inhibition de l'action automatique), et de la *contre-intuition* : pour descendre *plus bas* (les mains), commençons par monter *plus haut* (les fesses), de façon à allonger notre pli. Dans ce cas, comme dans les autres exemples qui vont suivre, il est donc essentiel de couler son attention dans la formation du mouvement plutôt que d'en projeter la forme achevée. Ce

² En mécanique générale, le débrayage est une « opération qui supprime la liaison entre deux arbres précédemment embrayés ». En mécanique automobile, le débrayage désaccouple l'arbre moteur et l'arbre primaire de la boîte de vitesse pour permettre des changements de régime. <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9brayage>.

³ Hubert Godard, dans un entretien filmé réalisé par Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, disponible sur le site *pour un atlas des figures* : <http://pourunatlasdesfigures.net/entretiens/fond--figure-entretien-avec.html>

⁴ Exemple donné par Basile Doganis, in *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris : éd. Les Belles Lettres, 2012, p.71.

débrayage attentionnel est difficile à exercer, tant la « volonté d'agir » est une habitude profondément enracinée par l'éducation psychomotrice.

Il faut « lâcher prise », nous dit-on. Or, Ce n'est pas en *voulant relâcher* que l'on *relâche la volonté*. Pour surmonter cette injonction paradoxale, certains pédagogues avisés s'abstiennent de nommer la cible du travail de relâchement, afin d'éviter toute focalisation intentionnelle qui lui serait contre-effective. Prenons le cas d'une consigne de mouvement dont la finalité serait le déverrouillage d'un biais postural commun, l'antéversion du bassin, avec une lordose lombaire accentuée. Pour débrayer la volonté d'agir, on évitera les consignes trop directives telles que « relâchez votre bassin » ou « basculez votre bassin en rétroversion », car elles peuvent avoir pour effet d'induire une focalisation sur la tension, et de lui opposer un contre-effort. On s'inspirera plutôt d'un Steve Paxton lorsqu'il dit, à *la voie moyenne* : « les omoplates tombent dans le dos, relâchant les intestins dans le bassin⁵ ». Lorsque j'entends une consigne formulée ainsi, j'entends que « mes omoplates » est le groupe-sujet de la phrase, et qu'elles descendent d'elles-mêmes (à la voie active) sans qu'il me soit demandé de les relâcher (voie passive). Je ne suis donc tenu à rien d'autre qu'à observer leur glissement, et à sentir la descente de leur poids dans le dos comme un mouvement qui semble *aller de soi*. En tombant, les omoplates versent mes intestins au creux du bassin, et sans même que je m'en rende compte, une légère rétroversion s'y produit, comme pour recueillir ce poids *en cuillère*. Ce mouvement du bassin se produira sans doute en inconscience et sur une amplitude réduite. Mais, aussi légère soit-elle, cette rétroversion spontanée aura d'autant plus de chances de favoriser une amélioration posturale qu'elle n'aura pas été demandée au titre d'une *correction*. Elle aura été, au contraire, le fruit gouteux d'une sensation, en l'occurrence la cession d'un poids et son recueil *en cuillère*. Avec une telle induction, je n'ai pas à m'*attacher* au but de l'exercice, à imposer un quelconque effort sur mon échafaudage musculaire, je me contente d'y accueillir des sensations pondérales. Les mouvements se font *en moi*, et comme *sans moi*. Ma volonté est donc relâchée.

On a affaire ici à une ruse cruciale pour tout travail d'induction psychologique : il vaut mieux détourner l'attention de l'objectif visé, afin de l'atteindre par incidence. Dans le cas présent, la légère rétroversion du bassin est appelée à la voie moyenne, par le truchement de sensations de glissements et de versements pondéraux. Or, comme nous l'avons vu précédemment, toute sensation est doublée d'une projection de reflets virtuels, d'*êtres de la sensation* exprimés sous

⁵ Conduite retranscrite de la « Small dance », Steve Paxton, « Transcription », *Contact Quarterly*, vol. 11(1), Winter 1986, p. 88. Cité par Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.173 et 467.

les espèces de simulacres. C'est la raison pour laquelle un débrayage sensori-moteur sera induit de façon plus efficace encore par un *appât imaginaire*.

Voyons par exemple comment Loïc Touzé induit un relâchement conjoint des têtes de fémur, des rotules et des chevilles, sans jamais les nommer, mais en faisant pousser un *bosquet vosgien sur les genoux*⁶. Dans une pratique d'échauffement au sol, alors que les corps sont allongés sur le dos, et les genoux relevés en triangles, Loïc Touzé propose cette image : « sentez la neige tomber sur le sommet des genoux. Elle y forme un petit monticule. » Puis, au bout d'un moment, il ajoute que la neige amassée sur les bords de ce monticule glisse doucement sur les pentes des cuisses et des tibias. Libre à chacun d'imaginer alors ces chutes de neiges comme des coulées continues et lentes, ou comme de petites plaques détachées et glissantes. Dans tous les cas, cette image a pour effet d'induire un relâchement tonique des muscles des jambes. Puis Loïc suggère que de jeunes sapins poussent sur ces sommets enneigés (les genoux). Après quoi, le vent se lève un peu, et agite le sommet des sapins, qui restent souples, puisqu'ils sont jeunes. Leurs cimes ploient légèrement dans le vent. Puis le vent grossit et les sapins s'inclinent davantage. Libre à chacun d'imaginer une alternance rythmique de bourrasques et d'accalmies, et de sentir les jeunes sapins souples agités comme des fanions, ou couchés par les coups de vent. Dans tous les cas, ces images induisent des oscillations dans les genoux, lesquelles entraînent, par corrélation, les rotations de trois articulations que Loïc Touzé s'est bien gardé de nommer : les têtes de fémur, les rotules et les chevilles. Loïc suggère simplement aux danseurs d'observer s'ils sentent des roulements ou des changements d'appuis dans les coussins des pieds et dans ceux des fesses. Sans qu'aucune commande motrice ne soit évoquée, le mouvement est émulé par les fictions perceptives de la neige, des sapins et du vent, de sorte que les genoux sont perçus comme mouvementés plutôt que comme mouvants. Cette fiction perceptive est certes un artifice, mais c'est un *artifice du vrai*, tant il révèle l'unité profonde du sentir et du se mouvoir⁷ : la plupart de nos mouvements spontanés sont en effet suscitées au sein même de perceptions qui restent transparentes à la conscience. Les images que proposent Loïc ne font rien de plus qu'ajouter une vue consciente à

⁶ Cette pratique fait partie des exercices que propose Loïc Touzé dans ses stages pédagogiques. J'en ai pris note lors d'un stage à la ferme de Trielle (Thiezac, Cantal), en août 2019.

⁷ Cette unité intrinsèque du sentir (*Empfinden*) et du se mouvoir (*sich bewegen*) est affirmée par Erwin Straus dans son ouvrage *Du Sens des sens*. Erwin Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie, [Vom Sinn der Sinne, Springer Verlag, Berlin, 1935]* trad. Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Million, Grenoble, 1989, 2000. « L'art chorégraphique, dit Straus, n'est possible qu'au titre de modelage spécifique de cette unité générale qui préexiste aux impressions sensorielles et aux mouvements. », p.277. À ce sujet, voir aussi les analyses de Anne Boissière, in *Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin* In : Anne Boissière et Catherine Kintzler (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006.

cette disposition subliminale : elles redonnent de l'être à l'initiation du mouvement dans le sentir. C'est une technique d'*agrès figural* comme il s'en trouve de nombreuses dans les pratiques somatiques.

Un agrès figural : le pinceau de calligraphie

Pour mieux comprendre les ressorts imaginaires du débrayage sensori-moteur, étudions un autre exemple, plus complexe, d'*agrès figural*. Celui-ci est pris à une leçon de la méthode Feldenkrais. Il s'agit d'une leçon prodiguée par François Combeau, qu'il m'a été donné de pratiquer plusieurs fois, en compagnie de Fabienne Compet et de Loïc Touzé, dans des versions augmentées de variations de leur cru⁸. Cette leçon porte sur la mobilité des vertèbres cervicales, et en particulier sur la C 7, appelée aussi vertèbre proéminente. Parce qu'elle se trouve à la jonction de la nuque et des épaules, à la croisée de liaisons nerveuses importantes, cette région vertébrale est souvent sujette à de fortes tensions. Comme dans de nombreuses leçons de la méthode Feldenkrais, vous êtes allongés au sol, et la voix de l'enseignant vous guide dans vos mouvements attentionnels. On vous propose d'abord de prendre conscience de la forme et de la position de vos vertèbres cervicales. Puis d'imaginer des lignes rayonnantes qui partiraient verticalement de chaque vertèbre et qui passeraient par certains points choisis sur le profil de votre visage. Grâce à ces rayons, vous pouvez projeter la courbe de la colonne cervicale sur le profil de votre visage, et (re)prendre conscience des arcs génétiques qui lient chaque vertèbre à certaines régions du visage, issues des mêmes dérivés de feuillet embryonnaires. Puis on vous invite à pivoter très légèrement la tête à droite et à gauche, et à examiner les sensations que vous éprouvez lors de l'initiation de ce mouvement de rotation : le mouvement part-il de la nuque, des épaules, des yeux ? Prêtez également attention aux répercussions de ce mouvement : qu'implique-t-il dans la cage thoracique, sur la respiration ? Observez le mouvement de rotation de votre nuque : ce mouvement est-il fluide, constant, ou bien heurté, saccadé ? Réduisez son amplitude et sa vitesse, essayez de sentir chaque millimètre de votre trajet. Cette réduction est un des traits caractéristiques de la méthode Feldenkrais : c'est en prêtant attention aux échelles millimétriques du mouvement que la conscience perceptive acquiert un témoignage fin des

⁸ Les enregistrements audio des leçons de François Combeau sont accessibles sur la boutique de son site internet : <http://formations-feldenkrais-francois-combeau.fr/>. La présentation que j'en fais ici n'est pas fidèle à la leçon originale de François Combeau, j'y intègre certaines des variantes idiosyncratiques que j'ai pu expérimenter, et je limite ma description aux aspects qui intéressent directement mon propos.

agencements biomécaniques, enrichit le nuancier de l'auto-affection sensitive, et s'offre des gradients de *distinction* (clarté et discrimination) dans le vécu sensori-moteur.

Jusqu'à présent, le guidage attentionnel a porté sur une approche bio-mécanique du mouvement : on vous invitait à porter votre attention sur les mouvements de rotation de votre tête, et sur les sensations que vous y trouviez. C'est alors qu'un premier débrayage attentionnel va faciliter l'adoption d'une *voie moyenne* dans l'expérience. Plutôt que de continuer à chercher à sentir *dans* les roulements mécaniques de vos vertèbres, on vous invite maintenant à porter votre attention sur la « toute petite trace » que laisse sur le sol l'arrière de votre crâne lorsqu'il roule. « Faites en sorte que cette trace soit la plus légère et la plus douce possible », suggère François Combeau, appliquez-vous à ce que son dessin soit beau, « sans à coups, sans incertitude ». Pour faciliter cette vision, Loïc Touzé propose, dans une variation de son cru, d'imaginer que le sol est couvert d'une fine couche de neige fraîche. En roulant, votre tête y laisse une marque, que vous vous plaisez à voir apparaître, juste après le passage de votre tête. En vous intéressant à cette trace délicate, vous sentez que votre tête roule déjà de façon plus fluide et plus légère. François Combeau propose encore une autre façon de débrayer le senti du mouvement : « imaginez que vous roulez votre tête sur un tapis musical ». Ce tapis musical vous permet d'entendre la courbe de votre mouvement : est-il fluide et continu (*legato*), est-il saccadé (*staccato*), heurté (*marcato*), connaît-il des variations de vitesse (*rubato*) ? Plus vous relâcherez le poids de la tête, plus vous obtiendrez du *legato* dans cette note.

Tandis que vous continuez à faire rouler lentement votre tête de gauche à droite, et de droite à gauche, portez maintenant votre attention sur le moment où, arrivée au bas de sa courbe, la tête repart dans l'autre sens. Négociez-vous ce virage en tête d'épingle de façon fluide ? Comment pourriez-vous le prendre sans à-coup ? Encore une fois, plutôt que de concentrer votre attention sur les tenseurs musculaires du mouvement, on vous invite à une série de déplacements attentionnels. Observez d'abord le mouvement de vos yeux (qu'ils soient ouverts ou fermés) : que font vos yeux quand vous arrivez à ce point d'extrémité ? Le rebours de vos yeux devance-t-il celui des vertèbres, ou bien le seconde-t-il ? Faites jouer les deux rapports : tantôt les yeux *tirent* le mouvement de la colonne, tantôt ils se laissent *attirer* par elle. Éprouvez-vous une sensation différente ? Petite douleur dans un cas, petite douceur dans l'autre ?

Prenez une pause. Remplacez votre tête dans l'axe, elle ne bougera plus. Fermez les yeux.

Ce sont maintenant vos globes oculaires qui vont décrire ce roulement latéral de gauche à droite et de droite à gauche. Ces mouvements sont-ils fluides, ou bien heurtés ? Les yeux fermés, pouvez-vous *voir* les trajets de vos globes oculaires ? Imaginez maintenant que vos yeux se transforment et qu'ils se prolongent vers l'avant, pour devenir un pinceau de calligraphie. Ce pinceau à poils longs est gorgé d'encre de chine, et va dessiner la trace (« infiniment légère », dit

François Combeau), de votre mouvement oculaire. Lorsque vous arrivez au bas d'une courbe, à gauche ou à droite, et que vous devez repartir dans l'autre sens, sans doute votre ligne va-t-elle s'épaissir un peu dans ce virage aigu, le temps que les poils se retournent. Comment allez-vous éviter que votre pinceau ne s'écrase dans ce rebours, qu'il n'y laisse une tache ? Pour rendre votre geste calligraphique plus laxé, vous pouvez imaginer que vous l'équipez d'un poignet et d'un coude, placés en amont de vos yeux, peut-être même assez profondément dans le corps, jusque dans la cage thoracique, ou dans la colonne lombaire. Grâce à ces leviers distants, dont les inflexions légères s'impriment à votre pinceau, votre liberté de mouvement est améliorée, et vos tracés forment maintenant de beaux *pleins et déliés*.

Vous commencez à le réaliser sans doute, un *débrayage à trois bandes* est en train de produire ses effets de relâchement sur votre rachis cervical : le tracé calligraphique dont vous suivez les évolutions imaginaires entraîne vos yeux dans des roulements sans effort, et ces mouvements de vos globes oculaires réinsufflent une motilité profonde à votre colonne cervicale.

Comme dans la plupart des leçons de Feldenkrais, le travail consiste à réintégrer dans l'image du corps une disposition au mouvement qui peut avoir été diminuée ou « aveuglée » par une cause mécanique ou psychologique. En l'occurrence, le rachis cervical concentre bien souvent des contractures qui restent ignorées jusqu'au moment où elles provoquent des pathologies dorsales. Il s'agit donc de réinsuffler une motilité et une conscience perceptive dans cette région potentiellement engourdie. Pour cela, on use au début d'appâts attentionnels tels que l'image de la trace dans la neige ou le tapis musical, afin de débrayer le senti du mouvement dans une figuration sensible. Détachée dans l'image, la sensation s'extravertit et s'ouvre à une participation mondaine, par le truchement du sol, des matières, de l'air, des spectres visuels ou sonores du mouvement.

Mais dans cette première phase de l'exercice, ces figurations sensibles (la trace, la neige ou le tapis musical) sont encore vécues dans une conscience de leur finalité, à savoir l'assouplissement de la mobilité de la nuque. Même si nous sommes « enchantés » par l'induction sensorielle de la neige ou de la musique, nous avons toujours conscience qu'il s'agit de travailler sur la musculature striée du rachis cervical. Avec le pinceau de calligraphie, le débrayage va plus loin. La ruse ultime de l'exercice consiste en effet à mobiliser en profondeur la nuque tout en la laissant tranquille, au repos. Tandis que la nuque est encore prégnante (vibrante) des mouvements de rotation qu'on lui a imprimés auparavant, on transfère ce mouvement de rotation sur les yeux et on en réduit l'échelle. Tandis que nous nous intéressons aux pleins et aux déliés de notre pinceau, nous n'avons pas conscience de l'effet qu'ont ces mouvements dans notre nuque : ils activent les nombreux couplages neuromusculaires qui relient les muscles extrinsèques des globes oculaires au rachis cervical, suivant les lignes de projection radiales évoquées au tout début de la leçon. Or,

il est avéré que l'activité neuromotrice de la vergence oculaire est profondément liée aux faisceaux neuromoteurs de la nuque et de la musculature axiale du tronc, ces couplages servant à assurer les mouvements réflexes de rotation du tronc et de la nuque qui accompagnent la poursuite visuelle⁹. C'est donc en jouant avec l'extrémité la plus fine de ce couplage entre colonne cervicale et appareil oculaire, au niveau de la poursuite visuelle elle-même, que l'on va induire, sans plus y toucher, un *mouvementement* profond dans la colonne cervicale. En étant stimulée dans son mouvement par le tracé calligraphique, la poursuite visuelle imaginaire va exciter ces faisceaux neuromoteurs et ébranler la motilité du rachis cervical. L'intrigue perceptive consiste ici à travailler une mobilisation corporelle très profonde puisqu'inconsciente : tandis que vous jouez au calligraphe, vous réinsufflez de la motilité dans une tenségrité¹⁰ profonde, sans même le savoir.

Ces exemples montrent à quel point les débrayages attentionnels provoqués par l'imaginaire sont capables d'offrir des simulations perceptives pour médier l'agentivité du mouvement. Ils montrent aussi, plus radicalement, qu'un mouvement qui ne saurait être *demandé* à la volonté peut être *émulé* grâce à un imaginaire sensoriel exercé. Avec le débrayage, l'émulation est en effet l'autre ressort fondamental d'une gestation figurale du mouvement.

II.2.2. Émulation, simulation. Fantômes de faits et corps *étrangés*

Dans sa définition neurologique, le concept d'émulation recouvre en partie celui de « simulation incarnée ». S'il nous paraît utile de les distinguer, malgré leur étroite association dans la genèse du mouvement, c'est que, d'un point de vue psychologique, ces deux concepts n'ont pas tout à fait la même résonance affective. La simulation incarnée relève des dispositions du système miroir propre au cortex pré-moteur : elle permet de créer, à la simple vision ou projection mentale d'une action motrice, un « fantôme moteur » de l'action perçue (dès lors que son modèle interne appartient déjà au répertoire moteur de l'observateur). Mais ces fantômes moteurs ne sont pas seulement des simulations « photographiées » sur la perception actuelle ou

⁹ David L. Felten, Anil N. Shetty, *Atlas de neurosciences humaines de Netter*, Issy-les-Moulineaux : éd. Elsevier Masson, 2011, p.354.

¹⁰ Tenségrité : néologisme forgé par l'architecte américain Richard Buckminster Fuller, la tenségrité désigne un système architectonique réticulaire, déformable mais stabilisé par les contraintes réciproques qu'exercent ses structures et ses articulations. La biologie contemporaine adopte peu à peu ce modèle de construction pour décrire l'organisation microscopique et macroscopique du corps. Voir : <http://www.approche-tissulaire.fr/le-blog/archive-blog-osteopathie/274-tensegrite.html?showall=>

sur l'image mentale d'un mouvement. Si ces simulations sont dites *incarnées*, c'est parce que, comme l'explique le neurophysiologiste Alain Berthoz, elles permettent « au cerveau d'*émuler* intérieurement un corps fantôme doté de toutes les propriétés dynamiques du corps physique, pour anticiper les conséquences de la commande motrice avant même que celle-ci soit produite¹¹ .» Par ailleurs, le terme d'émulation est également synonyme de galvanisation, d'excitation. Dès lors, si on le rapporte à sa dimension psychologique, le concept d'émulation induit non seulement une simulation incarnée du mouvement, mais aussi une sorte d'« enthousiasme » de la sensori-motricité, comme si l'incarnation d'une simulation appelait aussi une poussée désirante. C'est donc sur ce hiatus entre disposition neurophysiologique et investissement libidinal que nous distinguons, pour mieux les appareiller, les deux termes de simulation et d'émulation.

Dans son ouvrage *Pensées du corps*¹², Basile Doganis analyse l'importance de cette faculté d'émulation dans la culture des arts martiaux japonais. Pour cela, l'auteur établit une différence fondamentale entre imagination et émulation. Si elle s'en tient à produire une image mentale, l'imagination reste une « simple représentation visuelle et virtuelle [...] sans constitution d'un référent tangible ». L'émulation consiste plutôt en un *acte imaginaire* fondé sur la « visualisation incarnée, enracinée dans le corps, d'un processus kinesthésique ou proprioceptif, donc de nature plutôt tactile ». La différence est de taille, car si l'imagination restreinte ne produit qu'une image mentale, l'émulation produit quant à elle « un véritable « double » fantôme de l'objet émulé pour susciter tel ou tel effet¹³ .»

Pour illustrer cette idée, Doganis rapporte un enseignement fameux du maître aikidô Tsuda Itsuo. Si vous vous trouvez prisonnier de l'étreinte d'un agresseur, Itsuo vous recommande de ne pas lui opposer de résistance. L'adversaire ayant sur vous l'avantage de son emprise, toute opposition de votre part ne fera que renforcer son étreinte. Plutôt que de vous débattre inutilement, choisissez au contraire de débrayer le rapport de forces qui vous est imposé : « Dans l'aikidô, je dis : [...] oubliez l'adversaire qui vous étreint par derrière. Ramassez le beau coquillage

¹¹ Alain Berthoz, *La Décision*, Paris : Odile Jacob, 2003, p. 309.

¹² Un ouvrage où se rencontrent deux continents de la pensée du corps : d'un côté, la philosophie de Bergson, la phénoménologie de Merleau-Ponty, les recherches en sciences cognitives de Francisco Varela ou Alain Berthoz, et de l'autre le taoïsme et les arts gestuels japonais tels que l'aikido, le jujitsu, la danse et le théâtre Nô. Basile Doganis, « Les limites mouvantes du corps », in *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2012.

¹³ Basile Doganis, « Les limites mouvantes du corps », in *Pensées du corps, op.cit.*, p. 68-69.

qui est devant vous¹⁴. » A en croire le maître, il suffirait donc de vous baisser vers un coquillage imaginaire pour que, fondant comme le sable entre les doigts, vous vous libériez de l'étreinte de votre agresseur et que, le privant des appuis qu'il prenait sur vous, il soit projeté en avant, par-dessus vos épaules. Cela semble plus facile à écrire qu'à faire. Et pour cause, la réussite de cette manœuvre suppose bien davantage qu'un simple effort d'imagination. En effet, si vous tentez d'*imiter* l'action de ramasser un coquillage, cette bonne intention risque fort d'achopper contre l'étreinte de votre adversaire. Davantage qu'une prévisualisation mentale de cette action, il vous faut en susciter une *émulation*, c'est-à-dire créer un véritable thème sensori-moteur de « ramasser-le-beau-coquillage ». C'est seulement dans ce régime supérieur de l'*idéokines* que vous aurez une chance de débrayer le rapport de forces que vous impose votre assaillant. Or, pour Tsuda Ittsuo, l'émulation d'un tel mouvement doit s'incarner dans le *bassin* (« koshi ») :

« Tant que celui-ci n'est pas souple, mobile et vivant, la visualisation s'évapore. Si l'imaginaire peut se former très rapidement, la visualisation se fait, ou ne se fait pas, selon l'état du terrain, pour pénétrer dans le fond et porter le fruit¹⁵. »

Le bassin doit donc être profondément vitalisé et préparé pour « porter le fruit » de l'émulation imaginaire. Comment ce terrain se travaille-t-il ? Par l'incorporation de simulations perceptives. Pour donner à votre bassin l'insolente liberté de glisser comme une savonnette entre les doigts de votre adversaire, pourquoi ne pas émuler le corps fantôme préparé tout à l'heure avec l'exercice de Steve Paxton ? Suscitez ce petit mouvement de cuillère avec lequel votre bassin aime recueillir le poids de vos intestins comme un fruit dans une coupelle. Peut-être faut-il aussi tremper vos genoux à une tendresse émolliente, et deviner la texture du coquillage, à la fois nacrée et rugueuse, qui saurait éveiller un appétit tactile de vos doigts. C'est ainsi que vous échapperez à la tenaille musculaire : par un affaissement doux, par un mouvement appétissant vers le coquillage¹⁶. Autant de simulations qui demandent à être incarnées dans la sensation pour pouvoir susciter dans votre corporéité une si puissante *mimésis*. Cette *mimésis* est à ce point innervée que Doganis préfère en parler comme d'« une étrange *genesis*, genèse ou hétérogenèse, accueil de l'altérité et déploiement de cette altérité latente en soi¹⁷. »

¹⁴ Ittsuo Tsuda, *La Science du particulier*, Paris : Le courrier du livre, 1976, p.74. Cité par Basile Doganis, in *Pensées du corps*, *op.cit.*, p. 68.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ On ne compte pas, dans les arts martiaux, les prescriptions de cet ordre, qui encouragent à ne pas opposer de résistance à la force, mais à la surprendre au contraire avec une inattendue douceur, ou légèreté : « parer un coup en faisant tourner le poignet comme pour retourner une carte, [...] faire du corps à corps de la mêlée une union d'amitié dont l'idée même d'agression est bannie » [*Ibid.*, p.185]. Autant de gestes ou d'affects fantômes qu'il est possible d'émuler dans la corporéité pour tromper l'adversaire en *dénaturant* la situation.

¹⁷ Doganis, *Pensées du corps*, *op.cit.*, p. 71.

Si nous sommes capables d'insérer des « fantômes de faits » dans notre sensori-motricité, c'est parce que nous sommes doués d'un instinct que le philosophe Henri Bergson appelle un « instinct virtuel¹⁸ ». Dans certaines situations d'inconscience, comme le rêve, ou dans des situations de stress élevé, les réactions de sauvegarde de l'instinct ne nous laissent pas le loisir de faire la différence entre perceptions actuelles et perceptions virtuelles. L'instinct déclenche alors certaines réactions motrices ou organiques en l'absence des *stimuli* qui leur correspondent. Basile Doganis prend pour exemple de ces « fantômes de faits » le sursaut violent qui nous saisit lorsque, endormis, nous rêvons que nous chutons. De la même façon, dans certains rêves érotiques, les partenaires ou les situations sont émulsés avec une telle prégnance que les organes sexuels réagissent, sans stimulation physiologique, parfois même jusqu'à l'orgasme. Mais cet instinct virtuel n'est pas cantonné à des états d'inconscience ou de stress, il peut être recruté dans la formation volontaire de « fantômes de faits », comme nous venons de le voir dans l'aikido. Doganis cite encore le cas du *shadow boxing*, dans lequel un boxeur solitaire entraîne ses coups et ses parades devant un adversaire imaginaire émulé. Au premier coup d'œil, un bon entraîneur de boxe saura distinguer, « en fonction de la réactivité du corps à sa propre projection mentale, si l'adversaire imaginaire est réellement émulé, ou seulement représenté confusément¹⁹. »

Ces quelques exemples de simulation et d'émulation se cantonnent pour le moment à des introjections de mouvements ou de corporités humaines. Pour émuler le geste de ramasser le coquillage, l'aikidoka n'a pas besoin de l'inventer. Le boxeur émule ses « fantômes de coups et d'esquives » devant un autre boxeur, virtuel certes, mais semblable à lui-même. Qu'en est-il de ces simulations lorsqu'elles ne sont plus spéculaires, c'est-à-dire lorsqu'elles cherchent à émuler un geste inédit ou une corporité radicalement autre ?

Corps étrangés

Vos bras flottent comme des algues dans le ruisseau, vos jambes sont des pattes de héron, vos mains sont plumées, vous prenez racine et vos rameaux bourgeonnent, etc.

Les studios de danse résonnent de métaphores zoologiques, botaniques ou atmosphériques, d'analogies aux mouvements et aux comportements animaux, de figures dynamiques empruntés

¹⁸ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Puf, Paris, 1959, p.114, cité par Doganis, *Pensées du corps, op.cit.*, p.69-70.

¹⁹ Doganis, *Pensées du corps, op.cit.*, p.70

aux autres « manières d'être vivant », comme le dirait le philosophe Baptiste Morizot²⁰. A la recherche de « l'acte pur des métamorphoses », le travail chorégraphique convoque souvent le devenir-autre, ou la genèse en soi de corps *étrangés*. Avec cette orthographe spéciale, qui évoque un participe substantivé, nous voulons confondre l'étrange et l'étranger dans une même chair. Or, pour que de tels corps *étrangés* adviennent aux corps propres, les métaphores et les comparaisons ne suffisent pas. Le devenir-autre n'est pas un « faire-comme », c'est plutôt un « éprouver-dans », qui appelle à cet égard les ressorts d'une émulation plus figurale que figurative. Si par exemple, on vous suggère de *devenir-arbre*, vous aurez sans doute tendance à camper vos pieds dans le sol pour vous enraciner, et à développer les bras comme une ramure. Vous faites cela très joliment, mais vous vous en tenez à une figuration schématique de l'arbre. La prochaine fois, tentez d'inhiber l'acte réflexe de l'imitation, et prenez le temps de songer *autrement* à l'arbre, de vous le figurer non plus selon un schéma formel, mais selon d'autres figurabilités : par exemple, selon son rythme de croissance, selon le poids de sa ramure en été puis à l'automne, selon ses hôtes et ses parasites, selon l'approche timide ou invasive de ses voisins, sous le drame de l'incendie, etc. Entrez alors dans le mouvement en songeant que « des insectes courent sur votre peau » ou que « du feu commence à brûler en vous²¹ », comme le propose Basile Doganis. Avec les réponses que vous saurez trouver à ces inductions, vous ne ressemblerez sans doute plus à un arbre de façon homologique, mais peut-être commencerez-vous à éprouver un devenir-arbre capable d'éveiller en vous, comme chez ceux qui vous regardent, une émulation figurale.

Dans sa pièce *Love*, Loïc Touzé développe deux séquences intitulées « les lions », deux séquences figuratives au premier abord, mais qui secrètent un étonnant pouvoir de leurre figural²². Les danseurs-lions de *Love* ne produisent aucune imitation du « roi de la savane » à partir des traits communs auxquels l'imagier culturel l'identifie : pas de coup de gueule à la *Metro Goldwyn Mayer*, pas de coup de griffe ou de rugissement, aucun des signes d'action typiques du grand fauve. A force d'observations documentaires, les interprètes ont analysé les éléments de motricité, de

²⁰ Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant, Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles : Actes Sud, Mondes sauvages, 2020.

²¹ Doganis, *Pensées du corps, op.cit.*, p71

²² Il faut noter, même si cela n'a guère d'incidence sur l'analyse qui va suivre, que la première fois, cette séquence est interprétée par les danseurs habillés tels qu'ils le sont dans toute la pièce (shorts et t-shirts bleus), et que, quelques séquences plus loin, ils viennent refaire les lions, avec le même « matériel chorégraphique », mais intégralement nus. En revenant nus, les danseurs semblent, par soustraction du vêtement social, dépouiller leur première interprétation et s'approcher davantage de l'« état de nature ». A cette fausse évidence se surimpose un leurre : les corps qui reviennent dénudés n'ont plus la virginité de leur action, et sont comme « vêtus » de l'image-souvenir que nous avons conservé de leur première scène féline, habillée. Les techniques de corps qui sont les leurs pour figurer les lions les précèdent, si bien qu'il n'y a plus rien de primitif ou de sauvage à leur nudité.

tonicité et de comportement du corps félin qu'ils pouvaient adapter à leur physiologie humaine, sans la ridiculiser. Les lions ainsi figurés sont en meute, au repos, ou dans une sorte d'état digestif. Ils vaquent à quelques déplacements ou étirements, ils s'évitent ou au contraire se flairent, s'accroupissent, se couchent, baillent. L'*éthos* félin qui émane de leurs corporéités et de leurs comportements est incroyablement manifeste. Il n'est pourtant formé que de quelques traits saillants, choisis à l'économie, mais investis dans toute leur épaisseur somatique. Voici comment Loïc Touzé détaille les intégrations qui permettent aux danseurs d'émuler en eux une telle corporéité féline :

« La scène des lions suppose un profond travail de l'imaginaire, qui s'enclenche ainsi : les mains deviennent des pattes à l'instant où elles touchent le sol [les phalanges sont repliées, les appuis portent sur le poignet, et tout déplacement s'embraye à partir d'un soulevé-glissé des mains-pattes]. La bouche se relâche et devient une gueule, les oreilles dominent les autres sens, les yeux perdent de la vision, la peau est aux aguets, elle prend en charge toute l'attention à la proximité des autres corps. On a travaillé à relâcher l'estomac, la mâchoire, à laisser tomber la gueule, à y ouvrir un trou qui traverse tout le système digestif jusqu'à l'anus. Ce qui domine dans cette corporéité de fauve, ce sont des choses comme la protection du ventre, une respiration légèrement saccadée, les yeux qui faiblissent²³. »

Ce travail d'intégration rend justice à la rigueur du concept de devenir-animal tel qu'il a été élaboré par Gilles Deleuze et Felix Guattari²⁴. Cette rigueur mérite d'être soulignée car le concept de devenir-animal est trop souvent galvaudé dans le champ chorégraphique ; bien souvent, il ne fait qu'ajouter une certaine prétention à des imitations somme toute assez convenues. Dans les studios ou sur les plateaux de danse, le devenir-animal est en effet souvent confondu avec un fantasme de transe dans laquelle on aurait le loisir de *se prendre pour* un animal. Or, le devenir-animal selon Deleuze et Guattari est loin de toute imitation comme de toute assimilation, il n'offre ni métamorphose ni psychose à peu de frais, il n'est pas « à s'y tromper ». Lorsqu'il y a un devenir-animal à l'œuvre chez un artiste, comme par exemple chez Kafka, c'est le devenir lui-même qui se fait réel, sans que l'artiste ait besoin de (se) faire croire « que soit réel l'animal qu'il devient » :

« Les devenir-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir-animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui

²³ Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, entretien in *Danse/Cinéma*, Stéphane Bouquet (dir.), Paris/Pantin : Capricci/Centre national de la danse, 2012, p.18.

²⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975. Et *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.

devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu²⁵.»

Loin de toute forme d'assimilation transie, le devenir-animal est au contraire un travail « d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice », qui se joue à un niveau « moléculaire ». Un « devenir-intense », ou encore un « devenir-imperceptible²⁶ » : « la musique de Mozart est traversée d'un devenir-cheval ou de devenirs-oiseaux. Mais aucun musicien ne s'amuse à « faire » le cheval ou l'oiseau²⁷. » Le devenir-animal est en effet une opération désobjectivante (« dés-oedipianisante », disent aussi Deleuze et Guattari), une ligne de fuite ou de déterritorialisation pour aller chercher, loin des programmes majeurs de l'humanité (le corps, l'ordre social, la famille, le mariage, etc.), une rencontre avec quelque *éthos* mineur de l'animal. Il n'y a donc pas de devenir-animal au sens de l'appropriation d'une quelconque essence animale subjectivée, mais bien plutôt un « devenir-anomal²⁸ », comme le dit Anne Sauvagnargues, qui insiste sur la dimension d'irrégularité de ce devenir-autre (*anômalos* en grec « désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation²⁹ »). Si bien que le devenir-rat expérimenté par Kafka dans sa nouvelle *Joséphine la cantatrice* ne passe pas par l'image anthropocentrée d'un devenir-parasitaire ou furtif, mais par le devenir-cantate du couinement ordinaire et quasi-imperceptible de ce rongeur³⁰. L'essentiel du devenir-animal est dans ces "anomalies" par lesquelles des puissances nouvelles sont arrachées aux programmes de l'identité :

« Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient³¹ ».

A l'instar du peintre Francis Bacon qui ne fait pas face à une toile blanche mais qui doit plutôt vider la toile de tous les clichés qui s'y précipitent déjà, le devenir-animal suppose de désencombrer le corps du « trop-perçu », ou « trop-à-percevoir³². » Il faut le vider de ses habitudes humaines, trop humaines, pour y accueillir un devenir anomal qui sera *pur événement*

²⁵ Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p.291.

²⁶ *Ibid.*, p.342.

²⁷ *Ibid.*, p.373.

²⁸ Anne Sauvagnargues « Deleuze. De l'animal à l'art », in Paola Marrati, Anne Sauvagnargues, François Zourabichvili (dir.), *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 120-226.

²⁹ Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 298.

³⁰ Franz Kafka, *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* [1924], trad. O. Mannoni, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2019.

³¹ Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 298.

³² *Ibid.*, p.342.

et milieu : devenir-lion sans rugir, mais en s'injectant une hormone de savane, une haleine de viande crue, le dard du soleil sous la peau, etc.

Ainsi le devenir-lion des danseurs de *Love* passe-t-il par une sorte d' « éthologie des affects³³ » : ils doivent ré-informer leurs corporéités humaines avec des thèmes étrangers, manières félines de sentir et de se mouvoir, manières *toutes autres* d'être vivant. La respiration est plus courte, haletante, elle imprime une pulsation saccadée dans tout le tronc, jusque dans le ventre. L'axe digestif oriente cette corporéité : c'est la bouche qui est à la proue du corps, et l'anus qui le termine. La bouche humaine doit donc se faire gueule, rester entrouverte, et se prolonger dans une même continuité de sentir jusqu'à l'anus³⁴. La peau a une sensorialité thermique et acoustique, elle entend à distance l'approche d'autres corps. Parce que la gueule est alignée sur la colonne vertébrale, les yeux sont bas, latéralisés, et le regard ne s'oriente pas sans la nuque. Avec ce regard bas, qui perd de vue les visages, on perçoit l'expression des congénères d'abord à travers leurs mouvements, et sans rencontrer leurs faces (rares sont les mammifères qui ont une tête facialisée). Le devenir-anomal est particulièrement manifeste dans l'émulation de la locomotion féline, qui est non seulement quadrupède, mais également homolatérale. Or, pour le danseur « à quatre pattes », cette coordination motrice est contre-intuitive car la locomotion humaine est controlatérale. La marche féline s'initie à partir de la jambe postérieure, suivie de la jambe antérieure, qui s'élance depuis la main (et non depuis l'épaule). Autant d'initiations motrices nouvelles, qu'il faut ralentir, observer, réordonner et intégrer en tant que nouveaux thèmes moteurs.

Pour devenir-lion, on ne quitte pas son corps de danseur professionnel, on ne cherche pas à se faire croire à soi-même qu'on est un lion, on se fait un corps de lion par une singulière technique d'hétérogénése : on se fait un corps *étrangé*. Être un lion, c'est l'affaire du lion, et de lui seul. L'affaire du danseur est toute autre, elle est de faire le lion « pour de vrai », ce qui demande un authentique travail de faussaire. C'est un faux lion, mais le devenir est réel, car le travail est vrai. Le danseur apprend à descendre la conscience dans la langue, à se faire une peau acoustique, à s'injecter une *stimmung* de félin. Ce travail de *faussaire somatique* exige « une grande précision, dans une large gamme de nuances, entre investissement et désinvestissement, entre

³³ Anne Sauvagnargues « Deleuze. De l'animal à l'art », *op.cit.*, p. 120-226.

³⁴ « Les animaux [et les nourrissons] se meuvent dans le sens de leur axe digestif. Leur corps s'étend de la bouche à l'anus, soit de l'entrée à la sortie, d'un début à une fin. L'orientation spatiale du corps humain est différente. La bouche est toujours une arrivée (pour la nutrition) mais plus un début (dans le déplacement), l'anus une issue, mais plus une fin. L'homme en posture érigée, les pieds au sol, et la tête en haut, ne bouge pas dans la direction de son axe digestif. » Erwin Straus, « La posture érigée » [1952], traduction française par Anne Lenglet et Christine Roquet, in *Quant à la danse*, n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, p.24, p.39-40.

imaginaire sincère et artifice joué³⁵. » Loïc Touzé insiste sur l'importance de ce travail pour l'interprète : « *LOVE* fonctionne sur une dialectique « pour de vrai/pour de faux ». Ce battement-là, c'est le travail de l'interprète. Évidemment, tout est faux, mais l'imaginaire doit être résolument vrai³⁶. »

II.2.3 Inductions. Énoncés stupéfiants

Le débrayage et l'émulation participent donc de ce que l'on a appelé au début de ce chapitre une heuristique du mouvement : une façon d'appeler le geste plutôt que de le commander, un emploi plus ou moins *rusé* des figurabilités sensorielles pour obtenir des changements de régime dans la foi perceptive. Mais pour que la ruse fonctionne, elle doit se faire oublier. Une induction psychologique est toujours plus efficace quand ses visées ne sont pas affichées et que sa manœuvre est discrète. Or, tous les « appâts pour le sentir » que nous avons détaillé jusqu'ici prennent leur pouvoir heuristique dans le langage, puisqu'ils passent par l'énoncé de consignes verbales. Leur force de suggestion commence donc avec l'usage de la parole. D'où l'importance, dans la perspective d'une approche figurale, de travailler une poétique de l'induction dans la guidance : comment faire un geste de parole pour émuler un geste dans le corps ?

Il importe en premier lieu que la guidance ne soit pas autoritaire. A cet égard, Carla Bottiglieri propose de panacher les modes verbaux (impératif, indicatif, conditionnel...), afin de faire varier les situations d'agentivité. Chaque mode verbal a ses avantages et ses inconvénients, et il appartient à l'enseignant de comprendre à quels moments se servir de l'un ou de l'autre. Les impératifs sont prescripteurs : « sentez, imaginez, marchez, déplacez... », et poussent spontanément à l'agir, au risque que les schémas habituels soient automatiquement recrutés.

³⁵ Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, entretien, in *Danse/cinéma*, *op.cit.*, p.18.

³⁶ *id.* A la création de *Love*, le critique de danse Gérard Mayen a bien perçu, à l'échelle de l'œuvre entière, les effets de ce brouillage entre l'artifice et l'incarné. D'un côté, la force métonymique du fard et du rouge à lèvres, « toute l'excitation de ces traits qu'on souligne juste, et qui dès lors s'enflamment », et de l'autre des corps plongés dans l'« état second » du devenir-animal. Il a vu dans cette indétermination du semblant et du senti un étrange « encodé, dans la perception du statut de l'humain. Ce n'est pas de l'animalité. Ce n'est pas de la folie. C'est un déphasage. C'est l'ère du doute et du sursis. » Nous entendons dans cette belle formulation la synthèse de tout le travail de simulation perceptive, quand il devient assez habile pour encoder dans ses figures autant de sentis authentiques que de sensations faussaires. Indiscernables, les signaux du vrai-semblable et du faire-semblant nimbent l'image des corps d'une double pellicule figurale ou s'encodent les unes dans les autres les images de lions et les images qui imaginent les images des lions, si bien qu'au bout de ce ruban de Moebius, on ne sait plus si l'on participe à une devenir-félin des hommes ou à un devenir-homme des félins. Gérard Mayen, *exacerbation de la présence faite art, dans Love, de Loïc Touzé*, mouvement.net, janvier 2003.

Avec les indicatifs présents à la voix pronominale passive tels que « *les omoplates tombent dans le dos, relâchant les intestins dans le bassin* », l'action demandée s'impose davantage comme un état de fait que l'apprenti accueille, plutôt que comme un effort qu'il doit fournir. Les pédagogues du sentir usent volontiers, et abusent parfois, d'une certaine politesse, en enrobant d'atténuateurs leurs propositions : « peut-être pouvez-vous imaginer que... ; je vous invite à ressentir... ; quand vous le souhaiterez, vous pourrez..., etc. » La conduite doit être suggérée, afin que le sujet se sente libre de penser qu'il est à l'initiative de ce qu'il expérimente. Outre l'obligeance respectueuse qu'il induit, ce mode suggestif relève aussi d'une forme rhétorique largement utilisée dans les techniques hypnotiques. Elle tend en effet à amadouer les résistances du sujet et à lui conserver son sentiment de libre-arbitre tandis qu'il reçoit des suggestions.

Mais ces précautions oratoires ne suffisent pas. Il faut encore que les mots de l'enseignant émulent un geste dans le corps de l'apprenti. Comme le rappelle la danseuse et chercheuse Alice Godfroy, dans un article intitulé *Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants* :

« Nous savons que, pour être comprise, toute parole doit être réarticulée somatiquement, à savoir que tout énoncé entendu m'aura obligée à émuler en moi les gestes du sens qui ont commandé sa naissance. Nous ne communiquons pas de cerveau à cerveau, mais de corps articulant (gestes & paroles) à corps réarticulant (gestes & paroles³⁷). »

Et pour que la parole de l'enseignant induise un *embrayage d'action et de perception* dans le corps de l'apprenant, cette parole doit se faire elle-même geste maïeutique, parole vive « capable d'atteindre le corps de l'autre, capable d'altérer en l'autre ce fond tonique d'où partira le geste propre³⁸ ». Pour pouvoir émuler un geste dans le corps, la parole doit donc devenir *poétique* au sens le plus complet du terme, c'est-à-dire à la fois comme puissance productrice (*poïesis*) et comme offre de vision.

³⁷Alice Godfroy, *Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Il faut signaler les deux ouvrages majeurs qu'Alice Godfroy a consacré à une approche comparative du geste dansant et du geste poétique : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, Paris, Honoré Champion, 2015, et *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris : Gansse Arts et Lettres, 2015. Elle y étudie longuement les savoir-sentir propres aux poètes (Henri Michaux, Paul Celan, André Dubouchet, Bernard Noël) et aux danseurs (en particulier de Contact-Improvisation), lorsque ceux-ci vont puiser aux « lointains intérieurs » d'une « corporité basale ». Remontant à la source des mouvements premiers du corps, avant la déhiscence du sentir et du langage, elle y met en lumière la genèse commune d'un *vouloir dire* et d'un *se mouvoir*, dans un mouvement d'individuation qui consiste à « prendre corps et langue ». Pour éclairer cette profondeur infra-poïétique à la naissance de l'expression, elle a forgé le concept de *densité*, où s'entend, inchoativement, la densité des ressentis internes et le mouvement dansant qui en extrait un *dire*, qu'il soit écrit ou dansé.

³⁸ *Ibid.*

Une douche grave

C'est à Alice Godfroy que nous empruntons le premier *cas de figure* d'une telle parole poïétique. Dans un atelier de *Contact-Improvisation*, alors qu'Alice Godfroy et un groupe d'étudiantes pratiquent, serrées les unes contre les autres, une *Small dance*³⁹ en appuis mutuels, l'enseignante cherche ses mots pour le guidage attentionnel. Au sein du groupe, elle ressent que « le flux est retenu, contenu, peut-être arrêté, à l'un ou l'autre endroit par des corps en tension ». Il lui faut donc induire une détente. Quels mots choisir ? Bien évidemment, une injonction du type « détendez-vous » prend le risque de susciter une commande corticale inverse à l'effet attendu. Alice Godfroy se demande plutôt comment « trouver les mots qui touchent les tissus du corps et agissent pour ainsi dire directement sur eux. ». Alors, prenant quelques secondes d'écoute intéroceptive, elle émule en elle le senti d'un corps tendu qui s'abandonnerait à la détente : elle ressent alors un mouvement intérieur qui lui inspire spontanément cette phrase : « *La gravité nous traverse comme une douche chaude* ».

La formule est heureuse car elle génère aussitôt le relâchement attendu dans la réunion des corps. L'expérience a suscité chez Alice Godfroy une réflexion sur la puissance heuristique que peut avoir un énoncé poétique dans le guidage attentionnel : comment trouver les « mots-hameçons du senti qui puissent être lancés dans d'autres corps, mots-prothèses du geste qui aient pouvoir d'action chez ceux qui les reçoivent » ?

D'abord en formulant un énoncé à la voie passive, comme nous l'avons déjà observé dans d'autres consignes, et en taisant l'attendu de la proposition, à savoir le poids. Une formule telle que « *relâchez votre poids* » aurait eu pour effet probable de renvoyer chacune des danseuses à sa propre pesanteur, et à ses garanties individuelles contre la chute : « *ok, mais si je lâche mon poids, on s'écroule toutes* ». Pour éviter cet écueil, la formule d'Alice renverse l'agentivité, en faisant de la gravité le sujet de la phrase. La gravité est une force extrinsèque et universelle, qui n'est du ressort de personne ; elle traverse les corps comme la lumière traverse l'air. L'habileté de l'énoncé consiste donc à impersonnaliser le rapport de la danseuse à son propre poids, pour l'élargir à un rapport plus écologique à la gravité. Ainsi, les étudiantes sont moins soucieuses de la façon dont elles pèsent les unes sur les autres (lourdement, avec réticence, réserve, etc) ; il leur est proposé au contraire de sentir comment une force extrinsèque glisse sur elles et en elles,

³⁹ La *Small dance* est une pratique inventée par Steve Paxton pour servir de préparation à la danse de *Contact-Improvisation*. C'est une partition très simple qui consiste à se tenir debout, à l'écoute des micro-mouvements de la posture érigée. « La petite danse, dit le danseur Joerg Hassmann, c'est se tenir debout avec un minimum d'effort musculaire tout en se faisant le témoin des réflexes mis en œuvre par le corps pour s'empêcher de tomber. » Joerg Hassmann, « Explorations within the small dance », *Contact Quaterly* vol. 34(1), Winter/Spring 2009. Voir infra, chapitre III.2.4 *Le phrasé : demeures du poids et adresses du geste : dialogues avec la gravité*.

comme le ferait une douche chaude. La douche chaude renvoie évidemment à une chute inéluctable, mais cette chute est légère et son glissement est celui d'une caresse.

Le choix et l'usage des métaphores est un facteur crucial de l'induction. Pour que la parole du pédagogue ne soit pas seulement « parlée mais parlante⁴⁰ », elle doit elle-même opérer un geste dans le langage. Porter le geste verbal dans le vécu corporel est précisément le geste de la métaphore (*μεταφορά, metaphorá*, au sens propre, transport) et plus généralement celui de la *figure*, au sens tropologique du terme.

« le pédagogue-qui-parle se confronte à des intraduisibles – un corps à dire mutique et des sentirs internes non thématiques. Ce qu'il découvre : il découvre qu'il est aculé aux figures, c'est-à-dire qu'il se rend bien compte qu'il ne peut parler du corps vécu (de ses sentirs) que par le biais de métaphores. Que par le truchement, plus généralement, d'énoncés tropologiques spéciaux qui marqueront un tour, une tournure, un tourner (*trepein*) particulier, un geste d'actuation du sens qui ne peut se recevoir qu'en agissant à son tour l'inflexion interne qu'il contient⁴¹. »

Dans la métaphore proposée par Alice Godfroy, le geste d'actuation du sens est appuyé sur la comparaison : ceci est / fait comme cela, et le trope de déplacement est celui d'une analogie entre le lâcher du poids et les sensualités d'une douche chaude (chute d'eau et caresses). La métaphore choisie par Alice Godfroy a eu, dans le cas cité, une réelle efficacité sur le *consentement au poids* du groupe d'étudiantes car, sans doute, la surprise et le ravissement de l'image ont joué. Comme toute figure de style, une métaphore a un pouvoir de saisissement relatif à son originalité, mais ce pouvoir a certaines limites. D'une part, il s'érode avec la répétition. Une métaphore attendue perd tout pouvoir de saisissement. D'autre part, l'efficacité symbolique d'une métaphore ne se joue pas seulement au niveau paradigmatique, mais tout autant sur le niveau syntagmatique. Pour avoir une vraie force d'émulation, les inductions poétiques doivent jouer non seulement d'images saisissantes mais aussi de ruses cognitives : jouer de l'équivoque, de l'ambiguïté, du paradoxe.

Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches

Les pédagogues du mouvement ont fréquemment recours aux formules chiasmiques, afin d'inciter les danseurs à adopter une attitude médiale, ou « voie moyenne », dans leurs gestes. Les consignes chiasmiques combinent volontiers un geste à la voix active et un autre geste, ou le même, à la voix passive, de façon à entrelacer dans l'expérience le mouvant et le mû. Ainsi, il n'est

⁴⁰ Alice Godfroy, « Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants », *art.cit.*

⁴¹ *Ibid.*

guère d'atelier de danse contemporaine qui ne commence par cette modulation du pas dans la marche : « *à chaque pas, sentez comment vos pieds enfoncent votre poids dans le sol / à chaque pas, sentez comment le sol vous repousse.* » L'expérience sensible est radicalement différente, et l'allure de la marche s'en ressent immédiatement. Pour un même mouvement, comme celui d'allonger les deux mains vers l'avant, l'expérience tonique et affective sera toute différente si l'on vous propose, à la voie active, de « *pousser un ballon dans l'eau* », et si l'on vous suggère, à la voie passive, que « *vos mains sont soulevées par le vent* ». Les passibilités au mouvement offertes par de telles consignes s'étoffent encore lorsqu'il est fait usage d'équivoques ou de paradoxes : « *je m'approche de ce dont je m'éloigne / je m'éloigne de ce dont je m'approche* », « *expirez en inspirant / inspirez en expirant*⁴² ». Dans ses échauffements, Loïc Touzé a coutume d'élargir ce chiasme respiratoire à une sorte de conspiration avec le milieu : « *Quand j'inspire, le monde expire et quand j'expire, le monde inspire* », créant ainsi une alliance pneumatique et presque immunitaire avec le monde.

Comment répondre à des consignes telles que : « *sautez vers le bas* » ou « *laissez-vous chuter vers le ciel* » ? Lorsqu'elles sont aporétiques, c'est-à-dire lorsqu'elles sont manifestement impossibles à réaliser (voire à comprendre), les consignes paradoxales appellent des réponses obliques aux termes mêmes du problème qu'elles posent. En 2007, Loïc Touzé propose à la danseuse Ondine Cloez une partition chorégraphique qui se résume à « un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches⁴³ ». Face à une telle proposition, la danseuse a le choix de se livrer à des déflagrations anatomiques ou bien de suivre la force de débrayage de l'énoncé lui-même, et de chercher des thèmes de désordre au-delà de son impossibilité. C'est en suivant ces deux voies qu'Ondine Cloez crée une danse que l'auteur décrit comme « une ruade maîtrisée » :

« La danse d'Ondine est physique et cérébrale dans une même saisie, et c'est cette circulation rapide et immédiate qui domine l'expérience. Elle conduit ce qui dans son corps est indomptable. C'est une ruade maîtrisée. L'écriture, saccadée et trouée de sa danse, nous entraîne dans un mouvement qui ne se développe pas. Elle nous propose de la suivre dans ses creux, ses arrêts, ses attaques. Le sol

⁴² Comme le propose Ghérasim Luca dans son « Quart d'heure de culture métaphysique », ce poème dont la lecture enregistrée par l'auteur s'invite dans tant d'ateliers de danse. Parmi les nombreux usages performatifs ou pédagogiques que ce poème de Ghérasim Luca inspire aux danseurs, citons la performance de Oscar Gómez Mata et Esperanza López : <http://www.alakran.ch/quart-dheure-de-culture-metaphysique/>. Ghérasim Luca, « Quart d'heure de culture métaphysique », *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2009, p. 97.

⁴³ Loïc Touzé : <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/un-saut-desordonne-fou-marlene>

est plus frappé que glissé, le corps autant projeté que retenu. Il y a quelque chose d'automnal dans ce saut, une aridité lumineuse⁴⁴. »

Pour la création de sa pièce 9 (2007)⁴⁵, Loïc Touzé a proposé à chacune des neuf interprètes d'écrire des partitions chorégraphiques adressées à l'une ou l'autre de leurs collègues. Ces partitions devaient être écrites sous forme de consignes pour le mouvement, dans des registres aussi libres que, par exemple :

« Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Soudainement inquiétant, consciemment avec application, dessine des lignes courtes, désordonnées. Un geste incongru, qui dure. Soudainement, claquer pour chasser un geste obsolète. Le temps est sec. Claque dans l'espace. Se balade. Une poursuite s'engage. L'écoute mène à la fin⁴⁶. »

En tant que partitions chorégraphiques, ces consignes devaient être lues plusieurs fois par l'interprète qui en était la récipiendaire, puis être dansées « avec ce qui [était] retenu de cette lecture ». Les énoncés de la consigne, « avec les images et les rythmes qu'ils contiennent », avaient vocation à être « transformées en gestes, mouvements, actions et figures pour faire un segment, un bloc⁴⁷. » La force émulative de tels énoncés est dans le pouvoir « stupéfiant » de leurs équivoques. Quel est le sujet de la phrase « se pose faiblement 3 secondes », et quel geste induit sa répétition ? Est-ce que 3 secondes faibles se renforcent, à être reformulées 9 fois ? Un geste incongru peut-il *durer* sans redevenir congruent à quelque chose, au moins à lui-même ? Les hypothèses de réalisation de ce type d'énoncés sont infinies. Certaines offrent de possibles *applications* de la parole au geste : « claquer pour chasser un geste obsolète » pourra consister à interrompre un mouvement sans conviction par un claquement de doigts qui semble le déjuger. Mais on pourra aussi se laisser surprendre par des réactions moins éduquées, plus intuitives, ouvrant au registre figural : le claquement dont il est question n'est pas nécessairement visible ou audible comme tel, il peut aussi appartenir au temps sec, à l'espace, à une fulgurance de la pensée. Lorsqu'une consigne se présente sous forme d'*intrigue*, elle oblige à inventer une solution *différente*.

⁴⁴ Loïc Touzé : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/un-saut-desordonne-avec-les-epaules-a-la-meme-hauteur-que-les-hanches>

⁴⁵ <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/9>

⁴⁶ Loïc Touzé, entretien, in "Partition", *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, Lausanne, Dijon : Collection Nouvelles Scènes/La Manufacture, Les Presses du Réel, 2019, p.321.

⁴⁷ *Id.*

Un cavalier endormi sur un cheval au galop

La force d'une consigne paradoxale tient au fait que la réponse apportée doit surmonter la contradiction mêmes des termes. Un dernier exemple illustre bien les ressources figurales que l'on peut trouver dans le dépassement même de la consigne. Il s'agit d'un jeu que Loïc Touzé propose fréquemment dans ses stages, et qui a valeur d'emblème pour notre approche figurale du geste dansé. Il s'intitule *Cavalier endormi sur un cheval au galop*, et commence de façon tout à fait figurative, par une incorporation des trois allures du cheval, le pas, le trot et le galop. Avec les deux poings fermés en pronation, nous tenons la bride du cheval, ni trop tendue, ni trop lâchée. Pour tourner, nous écartons latéralement la bride dans la direction souhaitée, et notre cheval nous suit. Nous incarnons donc deux corps solidaires, l'un portant l'autre : le cheval dans la partie inférieure du corps, jambes puissantes et rapides, et le cavalier dans la partie supérieure, dos droit, épaules lâchées. L'inconvénient de notre bipédie nous obligera à traiter successivement les pattes antérieures et postérieures. Nous commençons par le pas : allure marchée, symétrique à quatre temps égaux séparés. Puis le trot : allure sautée, symétrique à deux temps égaux, bipèdes diagonaux, légère projection bondissante. Enfin, le galop : allure sautée, asymétrique, à trois temps suivis d'une projection. On sautille, on trotte, on caracole comme on peut, on invente des allures de centaures, et Loïc conduit nos chevauchées dans un joyeux manège. Puis il donne une indication de jeu : le cavalier succombe à l'épuisement ou à l'ivresse, il s'endort, mais sa fidèle monture continue d'avancer. Le bas du corps reste donc tonique et dirigé, tandis que le buste, les bras et la nuque sont lâchés. Nous faisons des traversées individuelles, au pas, au trot, au galop, afin de partager nos différentes stratégies kinesthésiques pour incarner cette double corporéité. Si cette image bifide favorise le travail de la dissociation tonique dans le corps, elle en fait *de facto* une métaphore de la danse : cavalier endormi sur cheval au galop, ou *les solidarités oniriques de l'âme et de l'animal (lequel rêve l'autre ?)*.

Puis Loïc donne une nouvelle indication de jeu : le cavalier endormi va chuter, et le cheval continuera librement sa course. Nos premières tentatives sont d'un mimétisme burlesque et grossier : nous chutons lourdement au sol et nous relevons aussitôt dans une cavalcade sauvage. Alors Loïc demande à voir l'intégralité de l'action, comme dans un plan large de cinéma : il veut voir *en même temps* le cavalier au sol et le cheval s'éloignant dans la plaine ! Nous comprenons que l'option figurative n'y suffira pas et que l'enjeu se trouve ailleurs, dans une dimension du geste plus inédite que nos douloureuses imitations. Comme nous ne pouvons pas montrer deux corps séparés en même temps, il nous faut comprendre comment donner à voir une figure intermédiaire et relationnelle : le choc, l'abandon, la fuite, la diminution inéluctable du cheval à l'horizon, la nuit qui tombe, le retour à la sauvagerie, l'angoisse, un regret... autant de figures irréductibles à une solution figurative. Mais si nous tentons de les condenser, de les déplacer, de

les convertir sous d'autres régimes expressifs, peut-être pouvons découvrir leurs *figurabilités*, par suggestion et induction plutôt que par imitation. Commencent alors des ébauches de danses *voyantes*.

53 milliards de cellules, toutes perçues en train de percevoir simultanément

Dans un autre registre, la danseuse américaine Deborah Hay développe aussi de puissants outils heuristiques au moyen d'un travail très élaboré de la consigne : « [...] je pourrais presque résumer mon travail à la quête d'un langage capable de communiquer sans effort, de manière aussi simple, facile et rapide que possible, des consignes pour se mettre en mouvement⁴⁸ ».

Les consignes de Deborah Hay trouvent leur force heuristique dans le paradoxe, à quoi la danseuse résume toute sa « méthode pédagogique ». « Mon corps se sent léger en présence du paradoxe⁴⁹ » écrit-elle : « deux choses qui semblent opposées, mais qui, quand on les joue l'une contre l'autre, créent un champ d'énergie qui excite [le] corps tout entier⁵⁰ ». Il peut s'agir de consignes aussi simples que « se tourner sans se tourner, sauter sans sauter, tournoyer sans tournoyer. Autrement dit, imposer des exigences impossibles aux participants, pour qu'ils soient dans l'incapacité de les saisir complètement et qu'ils soient vraiment obligés de jouer, de jouer à quelque chose d'impossible⁵¹ ». Mais Deborah Hay porte l'art du paradoxe bien plus loin, jusqu'à donner à la consigne, dite aussi « chorégraphie parlée », une véritable fonction maïeutique. Elle exerce d'abord celle-ci pour elle-même, en basant sa préparation quotidienne sur des énoncés tels que : « *Et si l'alignement est partout ?* », « *Où je suis est ce dont j'ai besoin, cellulièrement⁵²* », ou bien encore « *Je transforme le corps tridimensionnel en un incommensurable ensemble de 53 milliards de cellules, toutes perçues en train de percevoir simultanément* ». Ces énoncés sont, de l'aveu de Deborah Hay, des « postulats indispensables, régulièrement renouvelés, sans lesquels je ne pourrais même pas me mettre en mouvement⁵³. » Ces consignes n'appellent aucune réponse adéquate mais bien plutôt la « reconduction permanente de la question », comme le

⁴⁸ Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, trad. de l'anglais (américain) par Laurent Pichaud, et Lucie Perineau, Lausanne, Dijon : coll. Nouvelles Scènes / Manufacture, Les presses du réel, 2017, p. 146.

⁴⁹ Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op.cit.*, p.106

⁵⁰ Entretien télévisé, Deborah Hay et Meg Mc Hutchison, 1993, in Hay Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op.cit.*, p.153.

⁵¹ *Ibid.*, p.152.

⁵² Consignes citées par Susan Leigh Foster, *Préface*, in Hay Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op.cit.*, p.14

⁵³ Deborah Hay, Introduction, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op.cit.*, p.22.

remarquent Laurent Pichaud et Lucie Perineau, traducteurs de Deborah Hay. « Question : Comment faire un exercice dont on ne comprend pas la consigne ? Réponse : En le faisant⁵⁴. »

Entre 1980 et 1996, Deborah Hay propose chaque année à des danseurs amateurs un long atelier de quatre ou cinq mois, intitulé *Playing awake*. Ces workshops se prolongent ensuite en pratiques de transmissions dans le cadre du *Solo Performance Commissioning Project*, puis dans d'autres expériences processuelles, menées à la lisière des institutions⁵⁵. Chacun de ces workshops annuels est fondé sur une consigne initiale, qui en est l'inépuisable matrice. Ainsi, par exemple, le workshop de 1989 fut-il envisagé, dans son ensemble, comme une réponse à la consigne : « *J'imagine que toutes les cellules de mon corps invitent simultanément à être vues comme non fixes au sein de mon corps fabuleusement unique et tridimensionnel. J'imagine que toutes les cellules de mon corps considèrent cette tridimensionnalité comme un tour de passe-passe.* » En 1992, la consigne fut : « *J'imagine que toutes les cellules de mon corps ont la capacité de percevoir l'Euréka et le nada (le rien), simultanément.* » En 1995 et 96 : « *Et si là où je suis est ce dont j'ai besoin ? Où que je sois est ce dont j'ai besoin. Partout où je vais est ce dont j'ai besoin.* » Chaque jour, les danseurs participants à ces ateliers expérimentent individuellement ou collectivement ces consignes pendant des périodes de quarante minutes à trois heures. Ils sont livrés à leur propre compréhension de la consigne, sans que Deborah Hay n'ajoute aucune information directive. Ils sont simplement encouragés à explorer, en mouvement, les possibilités de relationnements sensibles que la consigne leur offre. De temps à autre, Deborah Hay formule des encouragements non moins intrigants que la consigne : « *Il n'est pas important de savoir si c'est vrai ou si c'est faux. Observez simplement les informations renvoyées par votre corps pendant que vous jouez* », ou « *le corps tout entier est le professeur*⁵⁶ ».

On reconnaît dans ces énoncés les propriétés heuristiques des *koan*, ces paraboles absurdes ou aporétiques que les maîtres zen (de la tradition bouddhiste *Chan*) prodiguent à leurs élèves pour les surprendre et les encourager à débrayer leurs logiques cognitives : « Quel est le son d'une seule main qui applaudit⁵⁷ ? », demande Hakuin Ekaku (1686 – 1763). Ou encore ce fameux *haiku* de Takahama Kyoshi (1874–1959) :

⁵⁴ Laurent Pichaud, Lucie Perineau, « Note des traducteurs », in Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, op. cit., p. 5.

⁵⁵ Pour une approche biographique et analytique de ces processus, voir Myrto Katsiki et Laurent Pichaud, « Lire Deborah Hay », dans *Mon corps, ce bouddhiste*, op.cit. pp.157-169.

⁵⁶ Cité par Susan Leigh Foster in « Préface », Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, op.cit, p.15.

⁵⁷ *Koan* de Hakuin Zenji, cité par J.D. Salinger en exergue des *Nine stories (1953)*, Paris : Pocket, 1996, p.23.

Le serpent s'esquive,
mais son regard sur moi
reste dans l'herbe.

Comme les consignes de Deborah Hay, ces paraboles donnent une existence sensible à des phénomènes ordinairement conçus comme idéatifs ou virtuels. Elles ont des propriétés *stupéfiantes*, au sens que ce mot donne à l'usage des psychotropes : « [...] un peu comme l'on prendrait une seringue dans une trousse de secours, [je] m'injectais la phrase *mon corps assimile la patience au renouveau*. Ma chimie corporelle s'en trouvait immédiatement modifiée⁵⁸ », témoigne Deborah Hay. La force d'intrigue poétique de telles consignes est capable d'émuler un registre supérieur de l'*ideokinesis*, lorsque l'efficacité symbolique de la métaphore devient un véritable pouvoir d'hallucination somatique. Ainsi, une danseuse « stupéfaite » sait comment consacrer une attention fine aux 53 milliards de cellules qui composent son corps, en même temps qu'à l'unité de celui-ci, et suivant les alignements qu'il trouve partout. Même si l'on peut douter que les 53 milliards de cellules sensibles qui composent le corps humain soient accessibles à l'intéroception, il faut bien reconnaître qu'elles sont douées de cette « sensibilité primaire que nous sommes », comme le disait tout à l'heure Gilles Deleuze. Si nous admettons aussi que nous sommes, dans notre chair, ce « composé de sensations » humaines et non humaines, et que nos gestes sont des formes sensibles rapportées à ces sensations, alors nous pouvons nous autoriser de cette *sensibilité primaire que nous sommes* pour émuler en nous l'hyperbole sensorielle de 53 milliards de cellules semi-autonomes, sentantes et senties.

« L'être de la sensation n'est pas la chair, mais le composé des forces non humaines du cosmos, des devenirs non humains de l'homme, et de la maison ambiguë qui les échange et les ajuste, les fait tourner comme des vents⁵⁹. »



Quant à l'impression vive que le regard du serpent vous a laissé, voyez comme elle persiste là, en bas, dans l'herbe : vous pourriez faire de ce chiasme une ultime expérience de décloison du Moi. Ce qui reste dans l'herbe, ce n'est pas seulement le regard du serpent tel qu'il vous a surpris, c'est aussi l'image qu'il eût de vous à cet instant. C'est vous, vu et voyant, qui êtes là dans l'herbe.

⁵⁸ Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, op.cit, p. 111.

⁵⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991, p.173.

II.3 La danse du milieu

« Tu habites le monde où l'on ne voit que l'ombre de ce qui nous voit¹. »

Rendre l'espace visible

Avant de débiter sa conférence dansée *Je suis lent*², Loïc Touzé s'avance vers le public pour jauger l'acoustique de la salle : « Vous m'entendez ? », demande-t-il. Comme l'audience ne dit ni oui ni non, le danseur recule pour occuper le centre de la scène, et demander, avec une voix plus soutenue : « Et là, vous m'entendez ? » La salle réagit davantage. « Et est-ce que vous me voyez ? ». Incongrue, la question fait insensiblement basculer le régime phatique dans un régime poétique. Se détournant un peu de biais, le danseur imprime à ses bras tendus un petit battement : « Et là ? ». Les rires fusent. « Est-ce que vous arrivez à la fois à entendre ma voix qui parle, à me voir, et à voir tout l'espace qui est autour de moi ? »

On peut sourire de cette fausse candeur, mais l'on peut aussi s'arrêter un instant sur la question, et la prendre au sérieux : en effet, comment faisons-nous la réunion instantanée d'une voix qui parle, du corps qui porte la voix dans l'espace, de l'espace occupé par ce corps, et de l'espace qui l'environne ? En nous proposant, l'air de rien, de faire attention à cette disposition des *occupants*, Loïc Touzé convoque déjà la danse. Sa boutade appelle en sourdine une belle formule de Dominique Dupuy, devenue canonique : « Danser, c'est rendre l'espace visible³ ». Loïc Touzé ajoute à cette formule une conséquence paradoxale : pour rendre l'espace visible, il ne faut pas *le masquer*, en l'occupant de façon trop volontaire ou narcissique. Le danseur doit donc aussi s'employer à *faire place aux regards*. Plus loin dans la conférence, il dira qu'en tant que danseur, il doit *se laisser voir*, non seulement par les spectateurs, mais aussi par tout ce qui le regarde :

"Et je dois aussi pouvoir penser que tout ce que je ne vois pas - en l'occurrence tout ce qui est physiquement derrière moi, tout ce que je ne vois pas en étant face à vous, je devrais savoir que ça me regarde aussi. D'ailleurs je le sens dans mon dos - si je le pense, mon dos s'élargit un peu. Je suis vu par ce que je ne vois pas autant que vu par ce que je vois. Si je pousse un peu cette expérience,

¹ Joë Bousquet, *Le meneur de lune* [1946], Paris : Albin Michel, 2006, p. 31.

² *Je suis lent*, Conférence dansée, créée en 2015, écrite et interprétée par Loïc Touzé, avec la collaboration artistique d'Eric Didry et Anne Lenglet. <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/je-suis-lent>

³ Dominique Dupuy, « La danse du dedans », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand colin 1989, p.110.

je peux me dire que tout ce que je vois regarde tout ce que je ne vois pas. Et que tout ce que je ne vois pas regarde tout ce que je vois. Ce que je dois faire [en tant que danseur], c'est d'animer cette visibilité. C'est mon travail. Je dois animer cette visibilité. Je dois faire en sorte de trouver un geste - que je vais appeler la danse -, un geste qui me permettrait, non pas de me montrer dans l'espace mais de trouver une tonicité, une manière de faire en sorte qu'un geste soit miroitant, un geste qui réfléchirait, rebondirait et ferait en sorte que je ne sois pas en train de me montrer dans le centre mais que chaque chose que je fais permettrait que le monde réfléchisse et circule entre nous⁴."

La façon dont Loïc Touzé évoque ici une réversibilité du monde visible et du corps voyant consonne avec le chiasme perceptif que Merleau-Ponty a décrit dans sa *Phénoménologie de la perception*. Nous commenterons plus loin cette consonance, mais il faut d'abord souligner que Loïc Touzé ne se réfère pas, ou très rarement, à la philosophie pour éclairer son travail. Il connaît la phénoménologie de Merleau-Ponty, mais ses idées de créateur ne sont pas livresques, elles sont prises à l'expérience du geste, et à l'imaginaire de la sensation. Le propos qu'il tient dans cette conférence ne procède donc en rien d'une inspiration phénoménologique. Sa réflexion sur la visibilité s'élabore dans une pensée motrice, et ce dont il parle ici est un exercice de préparation sensorielle qu'il a intitulé *Le champ visuel*.

Le champ visuel

La pratique du champ visuel se développe en trois phases, essentiellement basées sur des conduites attentionnelles dans la marche. Le groupe de danseur.euses est aligné sur un côté du studio, face à l'espace vide.

1. La première phase met au travail un chiasme dans la distance, suivant une marche qui est tantôt d'approche, tantôt d'éloignement.

- Je marche en avant. Comme si je progressais le long d'un zoom avant, je prête attention à la quantité de monde visible qui fuit sur les côtés de mon champ de vision. A mesure que j'avance dans le monde, le monde disparaît sur les côtés.
- Je marche en arrière. Comme si je reculais le long d'un zoom arrière, je prête attention à la quantité de monde visible qui pénètre par les côtés de mon champ de vision, comme si je reculais le long d'un zoom arrière. A mesure que je recule, le monde réapparaît, et s'engouffre dans mes yeux.

⁴ Transcription de Meriel Kenley, in « Je suis lent : pour une liberté de l'hypothèse », *Le journal de la recherche*, La Manufacture - Haute école des arts de la scène, Lausanne, 2021, p.35.

- Je regarde maintenant un point situé sur un plan distant dans l'espace (par exemple, un détail sur le mur du studio qui me fait face, un objet qui s'y trouve apposé). Je regarde ce que je vois, et j'en forme une image perceptive⁵.
- Je m'approche. J'avance vers cette image que je regarde, en prenant conscience de la qualité spécifique de ma marche : une marche qui s'approche.
- Je m'éloigne. Lorsque je suis arrivé au plus près de cette image, je lui tourne le dos et je m'en éloigne, en prêtant attention à la qualité spécifique de ma marche : une marche qui s'éloigne. Je ressens qu'une marche pour *quitter* n'a pas la même allure affective qu'une marche pour *arriver* ou pour *rejoindre*.
- Je m'approche en m'éloignant. Je m'éloigne en me rapprochant. Puis je m'approche de l'image que je vois en face de moi, tout en ayant conscience que je m'éloigne de l'image restée dans mon dos. Ma marche connaît maintenant deux tenseurs contraires : un tenseur d'approche vers une image « à-venir », et un tenseur d'éloignement, celui d'une image « passée ». J'observe à quel moment de mon parcours l'un de ces tenseurs prend le pas sur l'autre, à quel moment le sentiment de l'éloignement cède le pas à celui de l'approche. Cela change-t-il l'allure de ma marche ?
- Je m'approche de ce dont je m'éloigne. Je m'éloigne de ce dont je m'approche. Enfin, j'expérimente un chiasme plus complexe encore : en m'approchant de l'image qui me fait face, je m'éloigne de ce dont je me rapproche. De la même façon, en m'éloignant de l'image dans mon dos, je me rapproche de ce dont je m'éloigne. Comme si je marchais dans un zoom compensé.

2. Dans la seconde phase, j'intègre au chiasme spatial de l'approche et de l'éloignement un nouveau chiasme, plus affectif encore : je suis vu autant que voyant.

- Je suis vu par ce que je vois. Je m'approche de l'image devant moi en pensant que c'est elle qui me regarde approcher. Je peux ressentir un changement dans ma manière d'être à l'espace, et à la marche, maintenant que je ne suis plus seulement un sujet voyant, mais aussi un objet visible, exposé dans un *champ de vision* où l'image elle-même me regarde.

⁵ Dans la conduite orale de cette pratique, Loïc Touzé n'utilise pas le terme d'*image*, mais un simple pronom relatif aux plans visuels qui font face ou dos aux danseurs. Il dit par exemple, comme dans la conférence *Je suis lent* : « Je m'approche de ce que je vois ». Si nous choisissons le terme d'*image* pour nommer les différents plans visuels auxquels se rapporte le danseur dans ses déplacements, c'est non seulement pour faciliter la description, mais aussi pour réaliser empiriquement l'approche conceptuelle que Bergson nous a fourni de ce terme. Voir supra, chapitre 1.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson)*.

- Je suis vu par ce que je ne vois plus. Puis je tourne le dos à l'image et je réalise que je suis toujours vu par cette image que maintenant je ne vois plus. Quels sont les changements dans mon allure, maintenant que je m'éloigne, et que je suis vu de dos par cette image que je ne vois ? (« Si je le pense, mon dos s'élargit un peu », dit Loïc Touzé)
- Je suis vu par ce que je ne vois pas, et je suis vu par ce que je vois. Tandis que je m'éloigne d'une image qui me regarde partir, je m'approche d'une image qui me regarde arriver. (Comme Alice au pays des merveilles, je diminue dans une image tandis que je grandis dans une autre.)
- Ce que je ne vois pas est vu par ce que je vois. Puisque les images qui m'entourent sont voyantes, je réalise que tandis que j'approche de l'image que je vois en face de moi, celle-ci voit également l'image que je ne vois pas, dans mon dos.
- Ce que je vois est vu par ce que je ne vois plus. Puis je repars dans l'autre sens, et maintenant je sais que l'image que je ne vois plus voit l'image que je vois. *Je suis maintenant un corps visible et voyant dans une image visible et voyante.*

3. L'exercice continue, avec une troisième phase, proposée sur un ton plus spéculatif encore : il s'agit de se laisser voir sans faire écran au visible

- Maintenant que je suis un corps visible et voyant dans une image visible et voyante, je songe que partout où je suis, je masque partiellement l'image que je vois (face à moi) au regard de l'image que je ne vois pas (dans mon dos).
- Réciproquement, je masque partiellement l'image de derrière au regard de l'image de devant. Comment alors puis-je évoluer dans l'espace en minimisant l'obstacle que je fais aux rayons croisés de ces deux champs de vision ?
- Comment être dans l'espace sans faire écran au visible, sans « ombrer le visible », dit aussi Loïc Touzé.

Cette question posée aux danseurs les appelle à se mettre en mouvement dans un espace devenu intégralement voyant. Mais comment peuvent-ils y évoluer sans couper les rayons de visibilité qui le traversent ? Les premières tentatives sont forcément clownesques : rentrer le ventre, marcher de profil, courir très vite... En obéissant littéralement à l'énoncé, ces gestes ont pour effet d'exhiber les corps plutôt que de les escamoter. Comme avec les consignes paradoxales que nous avons étudié tout à l'heure, la solution n'est sans doute pas figurative, mais bien plutôt figurale. Loïc Touzé insiste sur l'intrigue de cette consigne : « comment être à l'espace, vu et voyant, en ne faisant pas ombrage au visible ? » Les danseurs comprennent peu à peu que le paradoxe de l'énoncé est un « piège à danser », une intrigue mobilisatrice pour faire une danse. Intuitivement, les évolutions spatiales des danseurs se font obliques, circulaires, serpentines,

façons de *s'esquiver* pour ne pas occuper trop longtemps une même position ou un même axe, et masquer le moins possible le champ visuel. Dès lors, les gestes dansés ne sont plus motivés par l'ordinaire volonté de se montrer, mais par une volonté inédite de s'effacer, de céder la place : ils se font plus légers, diaphanes, dissociés, imperceptibles, évanouis ou au contraire étendus. Il ne s'agit plus de marquer l'espace, mais de s'y rendre passible. Et l'espace s'en ressent. Les danses ne sont plus des thèses corporelles, mais plutôt des hypothèses spatiales. Les corps dansent moins qu'ils ne sont dansés par une sorte d'*espèce intentionnelle* du visible en soi.

Cette pratique du *champ visuel* offre donc aux danseurs un chemin heuristique pour faire une danse qui rende l'espace visible, comme le demandait la formule de Dominique Dupuy. Ce chemin passe par l'instauration d'un véritable espace visible, c'est-à-dire voyant. Puis le danseur s'en fait le miroir, avec assez de délicatesse, pour que son geste, sans trop se montrer, donne à voir l'espace. Devenir-imperceptible.

Rendre l'espace voyant

Nous l'avons dit tout à l'heure, Loïc Touzé ne se réfère pas à la phénoménologie. Pourtant, la pratique du champ visuel offre aux danseurs l'occasion d'éprouver de façon prégnante ce que Merleau-Ponty a appelé la *Chair du Monde*, concept par lequel il prête au monde le mode d'être charnel de la sensibilité et de la réversibilité. L'exercice permet en effet de faire l'épreuve croisée d'un monde visible qui est voyance et d'un corps voyant qui est monde. Dans les marches, quand nous éprouvons les transitions émotionnelles de l'éloignement et de l'approche, nous ne savons plus si nous quittons ou si nous sommes quittés. Quand Loïc suggère que nous sommes vus par ce que ne nous voyons plus, nous commençons à faire miroiter des regards anonymes, depuis tous les points de l'espace (et notre dos s'élargit un peu). Visibles et mobiles, nos corps sont faits de l'étoffe du monde, et nos visions sont prises depuis *le milieu des choses*, « là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti⁶. » Lorsque nous évoluons au milieu d'images qui nous voient sans que nous ne les voyions, et qui finissent même par se voir entre elles, alors nous participons pleinement à une *Chair du Monde* qui n'est plus ni substance, ni esprit, mais *milieu*, « généralité du sensible en soi⁷ ».

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, Folio Essais, 1993, p.20.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964, p.183.

Monde où l'on ne voit que l'ombre de ce qui nous voit.

Pour nommer ces plans ou ces régions de visible qui apparaissent devant nous et qui disparaissent dans notre dos, nous avons choisi d'employer le terme d'*image*. Loin de toute conception iconique, ce choix indique simplement l'image perceptive, et renvoie à la théorie bergsonienne de la perception, pour laquelle, nous l'avons rappelé plus haut, l'image est l'identité immédiate de l'être et de l'apparaître⁸. Ce choix lexical convoque aussi la force voyante de l'image, qui n'est pas « chose seconde », mais « visible à la seconde puissance⁹ », image qui donne à voir. Cette dimension miroitante de l'image s'incarne quand, dans la marche, je suis exposé aux regards de l'espace, réfléchissant un champ de vision général, devenant à mon tour un visible à la seconde puissance. Tout le visible se peuple alors de *simulacres*, au sens que la physique épicurienne donnait à ce mot : une formation sensible entrelacée de rayons de vision et de rayons de visibilité, une double intentionnalité visuelle entre sujet et objet. Lorsque Loïc Touzé et moi-même proposons la pratique du champ visuel dans les ateliers que nous dirigeons ensemble, j'ai coutume de rappeler quelques aspects des théories antiques de l'émission¹⁰. On se souvient que ces théories matérialistes, fondées sur un atomisme généralisé, conçoivent la perception visuelle à la croisée d'un double rayonnement : la lumière rebondit sur les corps et en détache une sorte de rayonnement matériel, faits d'atomes de visible. L'œil ouvert promène sur le monde un rayon de vision, composé d'atomes plus subtils encore, et c'est à la rencontre de ces deux rayonnements, flux de visible et flux de vision, que se forment ce qu'Épicure nomme des simulacres¹¹ : de subtiles membranes atomiques qui se détachent des corps et qui voltigent dans l'air de façon à former pour notre sensibilité une image continue des choses, flottant à mi-chemin entre le sentant et le senti. Pour cette tradition, la perception a son propre mode d'existence, comme *formé* perceptif immanent aux composés mêmes des vivants. Le bouddhisme zen propose avec le concept de non-dualité une conception très approchante de cette « indivision du sentant et du senti » (Merleau-Ponty). L'« éveil primordial » qui marque l'entrée dans la voie du Zen prend là aussi la forme d'un chiasme de voyance et de visible, le *kenshō*. Le mot se décompose en *ken* « voir » et *shō* « nature, ou essence », mais il ne suffit pas de le traduire pas « voir la nature », car ce concept désigne une vision épiphanique qui offre, selon Augustin David, de « voir indistinctement dans sa propre

⁸ Voir supra, chapitre I.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson) > Images du mouvement dans le mouvement des images*

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit, op.cit.*, p. 22

¹⁰ Voir supra chapitre I.2.1 *Allures sensibles > Espèces intentionnelles. Théories de l'émission*. Voir aussi Simon Gérard, *Archéologie de la vision, L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003

¹¹ Lucrèce, *De Rerum Natura*, livre IV – 48, Paris, GF Flammarion 1998, p.245.

nature et dans la vérité de la nature¹² ». Le *kenshō* est une vision intuitive de la beauté qui dissout toute dualité dans une conscience primordiale de la nature. Ainsi, poursuit Augustin David, « ni le « je » qui est face à « cela », ni le « cela qui est face au « je » ne peuvent accéder à la réalité. Une vraie conscience du beau se trouve là où le beau contemple le beau¹³. »

C'est donc au beau milieu de cette contemplation anonyme que se trouve le danseur lorsqu'il se propose de rendre l'espace visible – et voyant.

Spatialités

Mais pour rendre l'espace visible, il ne suffit pas de déclore sa perception visuelle et de l'ouvrir à un milieu voyant, il faut encore que le mouvement impliqué par cette décloison du visible déploie un espace sensible, autrement dit une *spatialité*.

C'est l'une des évidences les mieux partagées dans le monde chorégraphique : l'espace de la danse ne préexiste pas au mouvement, il en émerge. Lorsqu'on parle d'espace chorégraphique, on oppose volontiers l'espace euclidien du géomètre à l'espace émergent du danseur. L'espace du géomètre est somme finie de parties adjacentes, tandis que celui du danseur est sommation infinie d'énergies. Réceptacle quelconque d'un côté, paysage intensif de l'autre. Pour les danseurs, l'espace n'est pas une forme *a priori* de la sensibilité, comme le voulait Kant, c'est au contraire le mouvement qui est la matrice de l'espace sensible. C'est pourquoi lorsque nous parlons communément de perception *de* l'espace, nous évoquons implicitement une perception *en* l'espace, ou une perception spatialisante. Car c'est toujours *en situation* d'agir qu'est perçu l'espace, et selon le corps propre en tant qu'il est « système d'actions possibles » : « mon corps est là où il a quelque chose à faire¹⁴ », dit Merleau-Ponty, et l'espace naît sous l'ébauche de son action, sous ses yeux, sous ses pas, sous ses mains. L'espace est donc un sentiment que la perception apporte à l'action.

¹² Augustin David, *Le chant du monde, métamorphoses du Vrai*. En ligne : <https://galeriestimmung.com/blogs/journal/jai-des-souvenirs-qui-ne-sont-pas-les-miens>

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris : Gallimard, 2006, p.289. « L'espace est un croisement de mobiles, écrit aussi Michel de Certeau [...] Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs. » Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1, Arts de Faire*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1990, (1er éd.10/18, 1980), p.173

En l'occurrence, dans l'exercice du *Champ visuel*, le premier sentiment spatial est celui de la distance, les sentiments de l'approche et de l'éloignement y sont vécus dans le mouvement élémentaire de la marche. Dans les deux premières phases de l'exercice, les marches sont rectilignes, en aller-retours. C'est seulement dans la troisième phase, lorsque les danseurs s'affrontent au problème de ne pas masquer la visibilité de l'espace, que les lignes se brisent et que des spatialités libres émergent du mouvement, qui dès lors devient une *danse*. Ce faisant, l'exercice du *Champ visuel* propose deux expériences radicalement différentes de la spatialité. La première expérience, en allées et venues, aligne le regard projectif sur une perspective linéaire qui fera peu à peu l'objet de chiasmes directionnels (avant/arrière) et intentionnels (sujet voyant/monde visible, sujet visible/monde voyant). La seconde expérience, qui correspond à la troisième phase de l'exercice, déploie une spatialité proprement chorégraphique, au sens où elle émerge du mouvement lui-même, un mouvement qui n'est plus « dirigé » mais qui devient « présentiel », pour le dire dans les termes d'Erwin Straus¹⁵.

De façon incidente, l'exercice du *Champ visuel* offre en effet une remarquable expérience de la spatialité telle que la conçoit le phénoménologue des *Formes du Spatial* : en opérant ce glissement d'un simple mouvement dirigé (la marche en ligne droite) à un mouvement libre et expressif (la danse), le danseur quitte une relation projective et « optique » à l'espace pour déployer une spatialité immersive, que Straus qualifie de tonique ou d'« acoustique ». L'espace visible projectif devient un espace voyant immersif, élargi aux propriétés acoustiques du son : le voir ne va plus en ligne droite mais il enveloppe, il retentit, il résonne. Pour mieux comprendre ce glissement de paradigme entre espace optique et spatialité acoustique, il convient de rassembler rapidement quelques notions de base sur l'espace perspectif et l'espace émergent.

Espace perspectif et espace émergent

Dans les deux premières phases de l'exercice, la marche rectiligne suscite un schème perceptif profondément enraciné dans la conception moderne de l'espace : celui de la *perspective*. Depuis son invention par les scénographes du théâtre grec, au V^e siècle avant JC, mais surtout depuis que la Renaissance en a fait la « forme symbolique » du monde moderne¹⁶, la perspective linéaire à

¹⁵ Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », Jean-François Courtine (études réunies par), *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, tard. Michèle Gennart, Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1992, p. 15-49 ; « *Die Formen des Räumlichen* », *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer, 1960 ; paru pour la première fois dans *Nervenarzt*, 3^e année, Cahier 11, p. 142-178, Berlin, Springer Verlag, 1930.

¹⁶ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris : Minuit, 1976.

point de fuite est devenue le schème ordonnateur qui structure notre perception spatiale. Si cet ordre géométrique a su si bien s'aliéner nos sens, c'est d'abord parce qu'il offre une figuration des lois structurantes de la perception humaine. Ces lois, telles qu'elles sont expliquées par la *Gestaltpsychologie*, indiquent que toute forme est perçue dans la détermination réciproque de ses parties et de son entourage, ce qui revient à dire que la perception est d'emblée *perception de relations*. Ainsi toute forme saillante tend à se distinguer de son entourage dans une spatialisation relative, le plus souvent selon un rapport d'antécédence qui la détache comme figure sur un fond. La perspective linéaire tire le meilleur rendement de cette structuration perceptive, car elle fournit une image typique du schème spatial tel qu'il fonctionne dans le cerveau, en disposant les objets les uns derrière les autres¹⁷. C'est d'ailleurs à ce titre que Rosalind Krauss fait de la perspective un « corrélat visuel de la causalité », et l'assimile à « la tradition littéraire du narrateur omniscient et de l'intrigue conventionnelle¹⁸. » En disposant tous les objets dans un rapport relatif d'approche ou d'éloignement, la perspective distingue le venant et le partant, l'approchant et le fuyant, le grossissant et le diminuant, de sorte qu'elle crée « un équivalent spatial » de la succession temporelle, comme le dit encore Rosalind Krauss. C'est la raison pour laquelle, depuis qu'elle a été inventée par les scénographes athéniens, la perspective reste structurellement liée au théâtre en tant qu'appareil visuel projectif. Comme construction culturelle de l'espace de représentation, la scène théâtrale définit en effet ce que Laurence Louppe appelle des « règles d'intégration homogène » : « chaque chose, chaque corps prend sa place, se conformant aux règles d'une échelle commune, comme des pièces des échecs viennent prendre leur place sur un damier¹⁹. » Depuis la Renaissance, c'est sur un modèle théâtral et

¹⁷ Pour se convaincre de l'enracinement du schème perspectif dans notre perception ordinaire, il suffit d'observer le fameux *cube de Necker*. Ce dessin se présente immédiatement à nous comme un cube fait d'arêtes, et non comme un simple entrecroisement de lignes orthogonales et parallèles. Au premier coup d'œil, deux carrés se détachent l'un de l'autre, l'un prenant le devant, l'autre l'arrière, et les diagonales prennent valeur de lignes fuyantes pour former des faces latérales. Ce n'est qu'au prix d'un débrayage attentionnel volontaire, qui consiste à défocaliser le regard des lignes ou bien à le stabiliser sur le carré interne, qu'il est possible de forcer une mise à plat des lignes, pour apparenter le dessin à un origami plié. Le cube de Necker montre à quel point notre perception la plus spontanée est instruite des lois de la perspective. Imaginons un individu qui aurait vécu toute sa vie dans une forêt, sans avoir jamais vu ni une construction urbaine ni un dessin perspectif : il ne verrait sans doute aucun cube dans ces lignes croisées.

¹⁸ Rosalind Krauss, "Un regard sur le modernisme", *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.23.

¹⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles : Contredanse, 2004, p.181. Depuis la Renaissance, la construction intellectuelle de l'espace comme ordre de représentation va de pair avec l'instauration culturelle du « théâtre » comme allégorie de l'ordre du monde, à l'intérieur d'un cerne spatial, et soumis à une vision panoptique. Jusqu'à l'invention de l'imprimerie, le dispositif central de la sauvegarde de la culture occidentale est la technique des *Arts de la mémoire*, en particulier sous les espèces des *Théâtres de mémoire*, méthodes de spatialisation mentale transmises depuis l'antiquité grecque. Dans leur grande variété, ces *Ars memoriae* ont pour point commun la construction d'un espace imaginaire apparenté à un théâtre « où un spectateur fictif considère depuis un point de vue unique et centralisé l'ensemble des objets culturels, rangés, stockés, dans un espace aligné

scopique que les lois perspectives structurent l'ordre symbolique occidental, dans ses dimensions urbaines, architecturales, politiques, scientifiques et culturelles. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour qu'une nouvelle sensibilité « moderniste » apparaisse dans les arts (peinture, musique, poésie, cinéma), et fasse voler en éclats les lois du perspectivisme narratif et théâtral. Dans cette déflagration du schéma perspectif que provoque le nouveau régime esthétique de l'art, la danse n'est pas en reste : en tant que discipline académique, elle doit solder un passif historique important avec la perspective centrée. L'art chorégraphique est en effet une discipline fondée en France par Louis XIV à des fins de représentation politique ; à ce titre, elle est structurée sur un principe perspectif majeur, celui de l'entrée du sujet souverain sur la scène du monde²⁰. Cet héritage politique est un fardeau dont, au tournant du XX^e siècle, les danseurs « modernes » ont voulu délester l'espace chorégraphique²¹.

Dans les années 1910, sous l'influence de Rudolf Laban, l'art chorégraphique appelle une nouvelle conception de l'espace, affranchie des schémas perspectifs du théâtre et de l'urbanisme de l'ère industrielle. Pour Laban, l'espace ne doit plus être considéré comme un domaine constitué qui précède les pas du danseur, mais comme une « force constituante » de son mouvement, autrement dit comme une propriété émergente de la danse elle-même. C'est pourquoi Laban situe la matrice spatiale dans le corps mouvant, et plus précisément dans ce qu'il

et géométrique » [Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.*, p.182]. Suivant son modèle antique, l'édifice théâtral prend à la renaissance une valeur symbolique et politique de premier plan : il figure le microcosme architectural de la Cité idéale. Tel qu'il est modélisé par Vitruve (*De Architectura*, Livre V, -15 av J.C), théorisé par Alberti (*De Re Aedificatoria*, 1458) et mis en œuvre en 1580 avec le *Teatro Olimpico* de Palladio à Vicence (et les décors en perspective de Scamozzi), le théâtre édifie la structure radiante et circulaire de l'ordre social utopique : l'unité urbaine s'affirme et se montre à tous, depuis le point central de la scène, tandis qu'elle s'élève dans le demi-cercle du *théatron*, qui assure la convergence des attentions et l'unité du corps social.

²⁰ Depuis les ballets d'entrées de la Cour jusqu'au ballet romantique, l'organisation perspective de la danse a pour but de magnifier la figure humaine telle qu'elle est érigée par les Lumières, et de la placer, à l'exemple du Roi, au centre d'un monde fait à son ordre et à sa mesure. C'est pourquoi l'axe central, depuis qu'il est assimilé à la « descente » du Roi vers le *proscenium*, devient une ligne de condensation symbolique : il est l'axe de symétrie qui divise les figures de groupe, il impose aux chorégraphes des structures symétriques, distribuées hiérarchiquement dans la profondeur. Les formes symétriques qu'y déploient les ballets s'alignent sur une position de regard souveraine dans la salle : la « place du roi » au centre de la première galerie. C'est suivant l'axe de ce regard central, et souverain, que le ballet déploie ses allées et venues symétriques, comme le ferait un jardin à la française qui s'anime. L'axiologie perspective est si bien intégrée à la perception occidentale qu'il est aisé, pour tout spectateur se trouvant dans une position désaxée, de reconstituer en « quasi-perception » la symétrie qui structure le déploiement des figures géométriques. À ce sujet, voir : Claudia Palazzolo, « Entrer, d'un pas, dans le flux de ce monde », *Agôn* [En ligne], Dossiers, 2012, n° 5 : *L'entrée en scène, Épuiser l'entrée*, mis à jour le : 28/11/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2420>. Et Mark Franko, « La danse et le politique », *Recherches en danse* [Online], Traductions, Online since 16 June 2017, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647>.

²¹ Au sujet des approches critiques de l'espace de représentation avancées par la danse moderne et contemporaine, voir Julie Perrin, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du Réel, 2012.

appelle sa kinesphère. Avec ce terme technique, Laban désigne la sphère spatiale que les membres peuvent atteindre avant tout déplacement d'appuis²². Loin de vouloir fixer un diagramme géométrique de la mobilité, la kinesphère permet à Laban de rendre visible les turbulences et les forces du corps « par l'aboutissement aigu et percutant des « tensions » qui s'y développent, des directions qui s'y engagent²³ », comme l'écrit Laurence Louppe. Laban divise cette kinesphère en trois zones concentriques : la *kinesphère interne* indique l'enveloppe corporelle. La *kinesphère proche* concerne les contours immédiats du corps, ou les zones de sensorialité proximale (sensations du toucher, de l'air, de la température, etc). La *kinesphère lointaine* est la zone de déploiement maximal des membres périphériques. Chacune de ces kinesphères a des valences affectives singulières, relatives aux individus et à leurs constitutions psychiques. Néanmoins, Laban observe que certaines charges affectives sont fréquemment associées à chacune des dimensions de la kinesphère ou à des façons de se mouvoir entre elles. Par exemple, un mouvement « central », concentré dans la kinesphère interne, donne un sentiment de force. A l'inverse, lorsque le mouvement est « périphérique », c'est-à-dire lorsqu'il voyage dans la kinesphère lointaine, il suscite un sentiment de dispersion ou d'éclatement. Lorsqu'un mouvement « transverse » explore l'espace intermédiaire entre la kinesphère proche et la kinesphère lointaine, il donne un sentiment de « monde personnel ». Ainsi, dès les premières impulsions au mouvement, la kinesphère offre déjà un cristal de valeurs affectives, plus ou moins conscientes, et c'est d'abord en modelant la spatialité propre à l'édifice corporel que le danseur « sculpte » l'espace²⁴.

L'espace est donc le monde affectif qui émerge de mon mouvement ou, comme le dit Laurence Louppe, la « nef réverbérante de mon espace intérieur²⁵ ». Avec cette belle formule, l'historienne de la danse décrit la singulière relation que la danseuse Mary Wigman entretient à l'espace :

« Celui-ci ne fonctionne plus, comme l'espace classique, comme un cadre vide où le plein de l'objet vient inscrire sa figure. C'est au contraire dans une texture épaisse que le danseur vient faire bouger la nef réverbérante de son espace intérieur²⁶. »

²² La kinesphère est « la sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés, sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support ». Laban, Rudolf, *Espace dynamique, textes inédits : choréutique, vision de l'espace dynamique*, trad. Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles : Contredanse, 2003, p.82

²³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.68

²⁴ Laban parle de « carving space » pour nommer ce modelage proximal dans lequel s'initie le mouvement.

²⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.190.

²⁶ *id.*

Mary Wigman, qui fut élève de Laban, dénonce, elle aussi, l'espace euclidien comme « limité et limitant », et cherche pour la danse un espace absolu (« *absolute space* »), qui puisse « effacer les frontières de la corporéité et [donner] au geste coulé l'apparence de l'infini²⁷. » Avec ses *Danses extatiques*, créées à partir de 1917, Wigman affirme une danse « absolue », entièrement livrée à « l'impulsion vitale » ou à « l'élan primitif²⁸ ». La danseuse y célèbre « son union avec l'espace » ; un espace émergent, affecté, qu'elle prend pour vivant, à telle enseigne que lorsqu'une grande diagonale « tranche l'espace », cet axe devient pour elle un thème de séparation²⁹. Wigman dit de l'espace de la danse qu'il est un « plein », comme s'il s'agissait d'un autre type de corporéité, une étendue faite de matières et de forces, dont la danseuse fait son partenaire³⁰.

Espace tonique. Erwin Straus, Mary Wigman.

Nous le disions plus haut, l'espace émergent de la danse trouve une formulation phénoménologique essentielle dans la pensée d'Erwin Straus. Rappelons que Straus pose une unité primordiale du sentir (*Empfinden*) et du « se mouvoir » (*sich bewegen*), et que cette unité est la consistance même du vivant. Intrinsèquement lié à un mouvement, et par conséquent à un devenir, le sentir fournit toujours une orientation : une sensation se forme dans une certaine continuité, dans un *glissement* qui ne connaît ni terme ni pause, mais seulement des variations intensives. Le sentir est donc d'emblée emporté dans le mouvement. A l'inverse du moment « gnosique » de la perception, où sont posés des objectivations, des lieux et des corps³¹, le moment « pathique » du sentir ne connaît que les variations de l'approche et de la distance, dans les épreuves intensives du lointain (*die Ferne*) : mouvements d'accès et d'atteinte, affects de

²⁷ Mary Wigman, *Le langage de la danse*, extrait reproduit dans Christine Macel et Emma Lavigne, *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue de l'exposition, Paris : éditions du Centre Pompidou, 2011, p.127.

²⁸ Mary Wigman, citée par Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris : Chiron, 1996, p.202.

²⁹ Mary Wigman, *Le langage de la danse* (trad. J. Robinson, *Die Sprache des Tanzes*, E.Battenberg Verlag, Munich, 1963), Paris : Chiron, 1990, p.21 et 64.

³⁰ Pour Laurence Louppe, Wigman travaille l'espace « comme on pourrait brasser un autre corps, l'espace-corps, dont elle sent les tensions converger vers elle, un espace-corps qui s'appuie et presse sur son corps, comme si le poids du corps participait aussi du corps de l'espace. » Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op.cit.*, p.190.

³¹ « Les sensations sont des indicateurs de direction, à travers lesquels nous glissons dans le mouvement ; ce qui est senti nous le laissons derrière nous. Ce n'est pas le toucher qui nous donne la qualité tactile mais bien l'acte de toucher. Dans le sentir, nous glissons au-delà, dans le percevoir nous sommes arrêtés. Il faut séparer le toucher de l'acte de toucher de la même manière qu'entendre d'écouter et voir de regarder. » Erwin Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie [Vom Sinn der Sinne, Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie]*, Berlin, Springer Verlag, 1935], traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Millon, 1^{re} édition 1989, 2^e édition 2000, p.431.

départ ou d'éloignement. Les tenseurs de mouvement par lesquels s'éprouve le lointain sont aussi des tenseurs psychologiques de l'altérité : la polarisation du proche et de l'éloigné magnétise en effet le pôle de *l'ici* à une instance de « mienneté », et le pôle du *là* à celle de l'altérité³². L'orientation du mouvement vécu ne peut donc pas être pensée en termes strictement spatiaux ou temporels, mais demande à être conçue dans l'inchoativité du changement, dans les tendances mêlées de l'à-venir et du devenir. En effet, dit Straus, la distance a toujours le caractère du futur³³. Lorsque j'indique un endroit dans l'espace, en le pointant du doigt, ce « là » crée aussitôt une impulsion d'à-venir, et lance, même virtuellement, un aller vers « là-bas ». Mais dès lors que je *prévois* le parcours, j'entre dans le moment gnosique. Je ne me laisse plus glisser dans la transitivité des approches, je projette dans l'espace des repères topologiques et des lignes de trajet. C'est pourquoi Straus articule une différence fondamentale entre la spatialité du sentir et la spatialité de la perception, en les comparant respectivement à celles du paysage et de la géographie : « L'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie³⁴ », écrit-il. En d'autres termes, l'espace du sentir est celui de l'immersion dans la continuité des ici, tandis que l'espace de la perception est celui d'une projection dans la différence des « là » et « là-bas ».

Poursuivant cette comparaison, Strauss établit un *distingo* essentiel entre deux formes de spatialités³⁵, les spatialités optique et acoustique, qu'il rapporte à des tendances perceptives et aux types de mouvement qui leur sont liés. Du côté de la géographie, l'espace optique est celui du *mouvement finalisé* parmi des objets hétérogènes. Du côté du paysage, l'espace acoustique est celui du *mouvement présentiel* dans un espace homogène. Comparons ces deux types de spatialités :

- Dans la « spatialité optique », je fais face à un espace extensif et orienté, projeté au-devant de moi par le sens distal de la vue. Je vais pouvoir le traverser, rallier les points que j'y ai repéré,

³² « Le proche et l'éloigné définissent l'autre, c'est-à-dire l'altérité que je ne possède pas encore, à laquelle je ne suis pas encore arrivé, ou encore l'autre que je n'ai plus, l'autre où je ne suis plus. Le moment temporel de ce qui n'est pas encore ou de ce qui n'est plus appartient essentiellement et inséparablement à la proximité et à l'éloignement. » Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p.454.

³³ « Dans le saut, comme dans tout mouvement vivant, le but se trouve devant nous comme quelque chose situé dans le futur. [...] Le là de la distance est un point non seulement spatialement mais aussi temporellement éloigné. Il s'ouvre donc dans l'expérience sensorielle une nouvelle dimension de temporalité dans la mesure même où cette distance a le caractère du futur. » Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p.457.

³⁴ *Ibid.*, p.378.

³⁵ Il faut noter que Straus distingue en fait trois types de spatialités, et qu'avant les spatialités optique et acoustique, il a défini une première spatialité prise à la réciprocité du re-sentir et à l'approche du lointain, qu'il a appelé « spatialité tactile ». Sans minorer son importance, nous subsumons cette spatialité tactile dans le mouvement présentiel et l'espace acoustique.

contourner ses objets, avec ce mouvement ordinaire que Straus appelle « mouvement dirigé ». Parce qu'il me permet de découper des circonscriptions et d'isoler des objets, l'espace optique porte intrinsèquement la faculté de représentation. Il me situe sur la carte du monde et m'en détache.

- Dans la « spatialité acoustique », je suis pris dans un espace intensif et immersif, déployé à partir de mon mouvement même. Cette spatialité est davantage vécue comme un milieu émergent et enrobant, à l'instar d'un son qui « remplit et traverse l'espace, annule les différences de lieu, homogénéise l'espace³⁶ ». C'est pourquoi Straus nomme « acoustique » cette spatialité : l'espace acoustique est tout entier *ici et maintenant*, sans projection topographique possible. Si, dans l'espace optique, le contour des objets « sépare chose par chose », écrit Straus, le son au contraire, « lie note à note³⁷ ». Par ailleurs, le son a un caractère immédiat et insituable (détaché de son objet émetteur), ce qui en fait le cas exemplaire d'un sentir qui est en même temps présence à soi et présence au monde. La spatialité acoustique m'introduit donc à un mouvement non finalisé et non orienté, que Straus appelle « mouvement présentiel ». Avec la dérive dans le paysage et le rêve, c'est de toute évidence la danse qui offre le cas le plus emblématique du mouvement présentiel : un mouvement libre, sans finalité ni directions, un « vivre participatif et pathique ». Avec la spatialité acoustique et émergente de la danse, « le vivre présentiel se réalise *dans* le mouvement et n'est pas seulement provoqué *par* le mouvement³⁸. » Ce mouvement présentiel propre à la danse, Straus le nomme aussi « mouvement expressif », et lui confère le privilège d'une véritable « incorporation du sens. »

La danse accomplit donc l'unité du sentir et du mouvement vital selon une liaison génétique que Straus compare à « l'unité originelle de la musique et du mouvement³⁹ ». Pour Straus, en effet, « le mouvement suit la musique de façon absolument immédiate⁴⁰ », sans besoin d'aucune espèce d'association secondaire pour les lier. Entre musique et danse, Straus pose donc une « connexion d'essence », et celle-ci forme « une liaison qu'on ne peut supprimer

³⁶ Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *art.cit.*, p.19.

³⁷ Erwin Straus, cité et traduit par Henri Maldiney, « Dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » in *Regard, Parole, Espace*, Paris : Les éditions du Cerf, 2012, p.195. Straus, Erwin, *Du sens des sens, op.cit.*, p.444.

³⁸ Straus, « Les formes du spatial », *art.cit.*, p.41 (nous soulignons).

³⁹ Straus, *Du sens des sens, op.cit.* p.240.

⁴⁰ *Ibid.*, p.376. Et aussi : « Bien avant que le jeune enfant ait appris des pas de danse conventionnels, il danse en rond, sautille aux mouvements d'une polka et est entraîné par la musique d'une marche dans les rangs qui défilent. L'art chorégraphique n'est possible qu'au titre de modelage spécifique de cette unité générale qui préexiste aux impressions sensorielles et aux mouvements.» p.239.

arbitrairement⁴¹ ». Cette connexion d'essence entre la danse et la musique est éminemment discutable, et été discutée par d'autres⁴². Sans revenir sur cette discussion, nous en retiendrons que Straus engage surtout une connexion d'essence entre mouvement expressif et espace acoustique, et que celle-ci concerne d'abord le saisissement pathique de l'*écoute*, en deçà de toute relation empirique entre musique et danse. Cette écoute concerne plus généralement le son comme phénomène vibratoire et immersif. Plus radicalement, cette écoute est celle du *ton*. C'est en effet le ton qui est au cœur même de l'expérience de « l'être-saisi » (*Ergriffen sein*) dans l'écoute. Le ton, du grec *tonos*, qui signifie tension, désigne la résonance pathique de l'écoute, la *teneur vitale* ou l'humeur affective (le *Stimmung*) qu'elle émule dans le corps sentant, et le *retentissement* qu'en guise de réponse elle y trouve⁴³. Le ton désigne donc la réponse tonique et affective que suscite, et qu'oblige parfois, l'écoute. Le ton en effet est une capture, il a « une activité propre, il se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous, dit Straus (...) L'acoustique nous poursuit, nous ne pouvons lui échapper, nous lui sommes livrés⁴⁴. » En dernière

⁴¹ Straus, « Les formes du spatial », *art.cit.*, p.15.

⁴² En posant cette connexion essentielle entre musique et danse, Straus implique non seulement une préséance de la musique sur la danse, mais il semble aussi s'interdire de concevoir une danse sans musique, ce que revendiquent pourtant les artistes chorégraphiques de son temps. A ce titre, Straus passe à côté de la modernité d'artistes tels que Laban et Wigman, qui incarnent pourtant ses propres thèses sur l'espace émergent et le mouvement présentiel, en choisissant de défaire l'assignation musicale de la danse pour mieux entendre la musicalité propre au mouvement. « Baissons la voix et écoutons les battements de notre cœur, le chuchotement et le murmure de notre propre sang, qui est le son de cet espace », écrit Mary Wigman, avec des accents tout à fait strausiens. [Mary Wigman, *Le langage de la danse*, *op.cit.*, p.17.] Pour comprendre pourquoi un penseur du mouvement aussi avisé que Straus a pu passer à côté d'une danse moderne qui semble avoir mieux compris que lui-même la radicalité de ses thèses, nous revoyons à : Katharina Van Dyk in « Sentir, s'extasier, danser » publication en ligne sur *Implications philosophiques* : <http://www.implications-philosophiques.org/sentir-s-extasier-danser-1>. Emma / Romain Bigé, « L'espace tonique (à propos d'un texte d'Erwin Straus) », in *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le contact-Improvisation*, *op.cit.*, pp.219-229. Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Strauss, Walter Benjamin », in *Approche philosophique du geste dansé*, dir. Anne Boissière, Catherine Kintzler, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006, p.103.

⁴³ À ce sujet, voir Anne Boissière, « La tonicité : une approche phénoménologique à partir de la musique », in *Chanter, Narrer, danser, contribution à une philosophie du sentir*, éd. Delatour France, 2016, pp.69-91.

⁴⁴ Erwin Straus, « Les formes du spatial », *art. cit.*, p. 27. Emma Bigé insiste sur le caractère d'imposition du ton : « Cet état d'obligation en lequel nous place l'écoute du ton se rejoue dans l'origine latine des mots ouïr et obéir. Comme le synthétise Pascal Quignard, en effet, « ouïr (*audire*), écouter (*obaudire*), c'est obéir, et l'audition (*audientia*) est une obéissance (*obaudientia*). » [Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 108.]. [...] Le ton désigne ainsi une modalité du *mouvement* et non seulement de la perception : c'est la modalité d'un mouvement qui obéit, qui se laisse saisir, et que Straus veut donc rapprocher des danses « extatiques » où il y va en effet d'un abandon similaire du mouvement individuel au mouvement collectif. L'argument de Straus tient donc en ce parallèle : de même que l'expérience du ton nous emporte, de même la danse extatique nous dissout dans le collectif. » Emma / Romain Bigé, « L'espace tonique (à propos d'un texte d'Erwin Straus) », in *Le partage du mouvement. op.cit.*, p.225-226.

analyse, ce que Straus vise avec le concept de spatialité acoustique, c'est donc le mode de l'*écoute* comme saisissement et retentissement⁴⁵.

En guise d'exemple, citons une danse qui incarne de façon emblématique cette spatialité acoustique : c'est le solo *Drehtanz (Monotony / Whirl Dance)* que Mary Wigman crée en 1926, et qu'elle danse jusqu'en 1942. Dans ses mémoires, Wigman raconte la manière dont cette danse lui est venue comme une « expérience du son » alors que, dans son studio, elle effleurait lentement un gong :

« C'est alors que se produit l'inattendu ! Ce n'est pas le corps de bronze qui se mit à résonner, mais toute la pièce qui vibra[...]. De partout, de toutes les directions, un chuchotement, un bourdonnement ensorcelant me parvenaient. L'air semblait miroiter [...] et ce scintillement dansait, des vagues de douce chaleur se succédaient [...] Les murs tournaient, le plafond tournait, ainsi que le sol. ⁴⁶»

La vibration engendre une indistinction entre son, espace et mouvement, elle envahit le corps de la danseuse « jusqu'à ce que le battement de [son] propre sang [paraisse] déterminer le rythme de cette giration vibrante » qui s'empare également de tout l'espace. Mary Wigman est alors saisie par un mouvement de « rotation implacable » :

« Sous les grands pas et au-dessus des gestes rythmés et giratoires des bras, il y avait le grand cercle de l'espace, jeté comme un arc, se rétrécissant en spirale et se concentrant en un seul point qui [...] devenait et demeurait centre. Fixée en ce point et tournant dans la monotonie de la rotation [...] - plus haut, plus vite, encore plus vite [...] plus bas, plus haut, plus vite, pourchassée, emportée - [...], je me perdais peu à peu, jusqu'à ce que les tours commencent à se détacher de mon corps et que le monde commence à tourner. »

Bientôt la danseuse ne tourne plus sur elle-même, elle *est tournée* par le mouvement giratoire, et son corps devient un « épicycle serein dans le tourbillon de la rotation ». L'espace est ivre sans que la danseuse ne chancelle, et la danse devient véritablement extatique quand Wigman atteint un état qu'elle qualifie d'« auto-hypnose », toute « distinction entre conscient et inconscient » étant brouillée au profit d'une « expression supra-personnelle ». Comme le dit aussi Isabelle Launay, « l'espace de cette corporéité aveugle et ravie n'est plus un espace dessiné par des positions, mais un espace épais, tactile, sonore, tissé par un corps rotatif⁴⁷. » Soudain, « un

⁴⁵ « L'écoute est ici à entendre comme une modalité d'immersion au cœur du sensible, non réductible au seul sens de l'ouïe. Si Strauss choisit de parler d'écoute, c'est en vertu de l'immersion que suggère l'audition, loin de la mise à distance du monde que permet la vue par l'action de battre régulièrement nos paupières. » Katharina Van Dyk, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse [En ligne]*, 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 30 septembre 2016. DOI : 10.4000/danse.607

⁴⁶ Mary Wigman, *Le langage de la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Paris : Chiron, 1990. Toutes les citations, p.40 sq.

⁴⁷ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, Paris : Chiron, 1996, p.199.

spasme traverse le corps, le force à l'immobilité en pleine accélération », ce qui provoque la chute. Alors, dans « le brusque relâchement » du corps, la danseuse se laisse gésir, « avec la seule sensation d'être complètement détachée de son corps⁴⁸. »

Avec une telle extase, Mary Wigman incarne la puissance de ravissement du ton, telle que Straus en a pressenti l'importance pour le mouvement expressif. L'expérience est ici radicalisée à partir de la vibration *monotone* du gong, et du vortex où elle emporte l'espace. Wigman montre comment la corporéité peut se mettre toute entière à l'écoute, et combien cette écoute transcende la définition physiologique de l'ouïe pour concerner d'autres types de résonances corporelles. L'œil écoute, la peau écoute, et la danseuse porte son oreille dans ses pieds, comme le voulait Nietzsche⁴⁹. Pour la plupart des danseuses, être à l'écoute signifie en effet intensifier ses dispositions sensorielles, quelles qu'en soient les modalités perceptives. Le travail sensoriel appelle donc autant d'écoute visuelle que d'écoute tactile ou d'écoute proprioceptive. Ainsi la danseuse américaine Lisa Nelson demande à ses étudiantes :

« Si je vous demande comment vous vous imaginez en train de bouger, par exemple, que se passe-t-il ? Est-ce que vous visualisez une image ou est-ce que vous ressentez le mouvement de vos articulations ? Moi, « j'entends » le mouvement. Lorsque je m'imagine en train de bouger ou de danser, souvent je ne me visualise pas comme une image dans l'espace, mais comme un changement de densité, comme si l'espace était plein de matière et de densité dont je percevais les variations. Cette sensation est plus proche de l'ouïe que de n'importe quel autre sens⁵⁰. »

Avec ces mots, Lisa Nelson nous livre peut-être la clé de l'intrigue perceptive à laquelle étaient confrontés tout à l'heure les danseurs, quand, dans la troisième phase du *Champ visuel*, ils cherchaient à ne plus faire écran à la visibilité. Pour se confondre soi-même au chiasme du visible et du voyant, pour que son mouvement donne à voir l'espace sans le masquer, peut-être faut-il en effet convertir cette visibilité en *ton*, et cette voyance en *écoute*. Tant que les marches étaient rectilignes, l'expérience se produisait en effet dans un espace optique : les chiasmes de la distance et de la vision étaient travaillés selon l'axe projectif de la perspective, et suivant l'ordre temporel de la succession. En avançant sur une ligne, on avalait la distance entre les pôles du devant et du derrière, de l'avant et de l'après. Mais dans la troisième phase, l'intrigue proposée par Loïc Touzé,

⁴⁸ Citations dans Annie Suquet, *L'éveil des modernités – Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre National de la Danse, 2012 p.446-447.

⁴⁹ « Deux fois à peine tes petites mains ont remué tes castagnettes et déjà mon pied se balançait ivre de danse. Mes talons se cabraient, mes orteils tendaient l'oreille pour te comprendre : un danseur n'a-t-il pas ses oreilles – dans ses orteils ! » Nietzsche, « L'autre chant de la danse », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, T. II, p. 165.

⁵⁰ Lisa Nelson, « La sensation est l'image », *Contact Improvisation*, Bruxelles : Contredanse, « Nouvelles de danse » n° 38/ 39, printemps-été 1999, p. 153.

à savoir « comment ne pas masquer la voyance de l'espace ? », oblige à sortir de cet axe perspectif. Pour ne pas couper les rayonnements visuels qui traversent l'espace, pour ne pas ombrer les simulacres qui s'y projettent, il faut en effet sortir de l'axe. Les corps déclinent alors leurs mouvements sur l'oblique, amorcent des courbes, virent, spiralent, de façon à ne pas *occuper* trop longtemps une place sur le damier. Pénétrées par les rayonnements visuels et les réfléchissant de toutes parts, les corporités deviennent plus vibrantes, plus résonnantes, elles retentissent des tonalités du visible. Comme dans l'espace acoustique, où aucune onde ne va droit, le visible enrobe, immerge et réverbère en tous sens⁵¹. Ainsi, et sans que cela ne soit jamais indiqué par Loic Touzé comme la solution de l'expérience, la voyance se fait écoute, l'image se fait ton, et les corps se font milieux.

⁵¹ Il est un commentaire qui revient souvent dans les retours d'expérience des danseurs après l'exercice du *Champ visuel*. Ils remarquent qu'avec la consigne paradoxale de la troisième phase (ne pas faire écran au visible), leur regard a débrayé du focal au périphérique. Or on sait que la vision focale est projective et par conséquent perspective, tandis que la vision périphérique offre plutôt un bain sensoriel et affectif comparable à une spatialité acoustique. La vision périphérique est *saisie* par les vitesses et les lumières, en amont de toute reconnaissance d'objet, elle reçoit les teneurs vitales et participe de leur retentissement dans le corps propre. À ce sujet, voir infra, chapitre V.1.2 *La part de l'œil > Le système éactif de la perception visuelle > Façons de voir*.



fig. 7 : La chance, Loïc Touzé, 2009. Photo : Martin Argyroglo.

III Les intrigues de l'articulation. *Pour une parole physique*

« Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, et qu'on le voie ¹. »

« Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, Car c'est ainsi qu'est le langage. J'en dirai cependant quelque chose ². »

¹ Antonin Artaud, « États préparatoires », In *Pour en finir avec le jugement de dieu, Le théâtre de la cruauté*, Paris : Poésie/Gallimard, 2003, p.168.

² Jorge Luis Borgès, *L'Aleph*, trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris : Gallimard, 1967, p.124.

III.0 Introduction. Inflexions

« Que les corps parlent, nous le savons depuis longtemps. Mais Klossowski désigne un point qui est presque le centre où le langage se forme. Latiniste, il invoque Quintilien : le corps est capable de gestes qui font entendre le contraire de ce qu'ils indiquent. De tels gestes sont l'équivalent de ce qu'on appelle, dans le langage, des solécismes. Par exemple, un bras repousse un agresseur, pendant que l'autre bras attend, et semble l'accueillir. Ou bien une même main repousse, mais ne peut pas le faire sans offrir sa paume. Et le jeu des doigts, les uns dressés, les autres repliés. [...] Le corps est langage parce qu'il est essentiellement « flexion ». Dans la réflexion, la flexion corporelle est comme dédoublée, scindée, opposée à soi, reflétée sur soi ; elle apparaît enfin pour elle-même, libérée de tout ce qui la cache ordinairement. [...] Si le langage imite les corps, ce n'est pas par l'onomatopée, mais par la flexion. Et si les corps imitent le langage, ce n'est pas par les organes, mais par les flexions. Aussi y a-t-il toute une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps. Si les gestes parlent, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes³. »

Parce que nous sommes des êtres de langage, nous avons tendance à considérer nos gestes, aussi éloquents soient-ils, comme des auxiliaires expressifs de la pensée articulée dans les mots. Or, dans ce fragment de sa *Logique du sens*, Gilles Deleuze nous invite à penser une parole qui serait articulée dans le geste avant de l'être dans le langage. Cette parole commencerait au plus profond du corps, sous la forme d'une *flexion* : flexion biomécanique, inflexion rythmique, réfléchissement de l'auto-affection, réflexivité de la conscience... Dans les articulations du corps comme dans celles de la pensée, il y a un principe commun de flexion, qui commence comme un senti dédoublé, scindé, opposé à soi, reflété sur soi, comme le dit Gilles Deleuze. Un pli de la matière qui s'en ressent, « le senti d'une pression qui traverse un canal ⁴ », comme le dit aussi le philosophe Jean Clam pour définir l'articulation à son premier niveau, organismique. C'est dans ces toutes premières inflexions somatiques que commence l'épellation d'un sens qui ne saurait être élaboré qu'en passant par le membrement d'un *formulé*, d'un phrasé, d'une projection dans la corporéité.

Ce chapitre appréhende la question de l'énonciation du geste dansé, non pour le rapporter à une proposition discursive, mais pour en épeler les articulations corporelles, spatiales, pondérales et rythmiques. La danse n'est pas un *langage du corps* car elle n'a pas de discours, mais elle est

³ Gilles Deleuze, « Klossowski, ou les corps-langage », in *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969, pp. 330-332.

⁴ Jean Clam, Alice Godfroy, *Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

une « parole physique », *parole d'avant les mots*. Cette parole première est articulée à même la corporéité, dans ses pulsions, dans ses efforts, dans ses sentirs ; elle prodigue, sous forme de phrasés, de rythmes et de figures, des énoncés sans texte : des danses.

Aperçu du chapitre III

III.1 Le geste parlant. Dans une culture du *logos*, le geste est inféodé au langage, sous le mode accessoire de l'expressivité. Pourtant, le geste fait sens, mais d'une toute autre manière que la signification linguistique. Même si une sémiotique du geste est possible, à condition d'être aussi générative que son objet, notre approche du geste parlant s'attache plutôt au fait organismique qui noue le geste à la parole : l'articulation.

III.2 Articulations premières. Sentir les articulations. Le geste dansé n'articule pas des unités de mouvement ou d'expressions, mais des « géographies de relations » (II.2.1) entre plusieurs dimensions de la corporéité. C'est en travaillant une telle géographie de relations entre les sentis internes de l'effort et les mouvements affectifs de la sensation que la danseuse Yasmine Hugonnet construit son geste selon des articulations qui ne sont pas seulement anatomiques mais figurales.

Le philosophe Jean Clam enracine le geste et le langage dans les processus articulatoires les plus profonds de l'organisme, là où les sentis somatiques infléchissent déjà les expressions sémantiques. C'est également dans une articulation foncière du sentir et du dire (chiasme parasensoriel) que le geste dansé trouve son « épellation » (II.2.2), suivant un processus de simulation perceptive que le philosophe Michel Bernard appelle *transvocalisation* (II.2.3).

L'articulation du geste dansé et de la parole se noue dans le phrasé, qui peut être vu comme le syntagme du geste, mais qui est plus empiriquement une mélodie de l'effort et du poids (II.2.4). La danse étant essentiellement un « dialogue avec la gravité » (*Amagatsu*), et tout mouvement étant un transfert de poids, le travail du phrasé consiste dans l'articulation des partages du poids dans le corps, selon ce que Hubert Godard a nommé les demeures nomades, c'est-à-dire la fonction phorique de l'ancrage (se porter) et la fonction haptique de l'accès (se projeter). Par l'entremise d'un jeu de lancer de coussins (*Pillow Training*), Loïc Touzé propose un exercice complet du travail du phrasé à partir de l'articulation des demeures nomades, dans le corps et dans ses projections spatiales. Ce jeu ouvre ensuite à un travail sur les valeurs expressives du phrasé chorégraphique, au moyen de la distribution des accents toniques. Ces accents marquent le rythme structurant qui loge au cœur de tout phrasé, comme sa courbe fractale ou son schème vital : une courbe parabolique en « impulse-acmé-impact » (Loïc Touzé) ou « initiation, action,

recupération » (Laban), « refus, envoi, point final » (Meyerhold), ou plus génériquement « élan-climax -déclin ».

III.3 Formulations secondaires. Rythmes, figures, physiognomonies du geste et de la parole.

Il y a une connivence radicale du rythme et de la figure (III.3.1). Le rythme n'est pas réductible au retour périodique d'une forme, il est au contraire, dit Valéry, l'attente d'un « événement caché » dans la perception des formativités. Lorsque, dans *La Poétique*, Aristote dit que les danseurs donnent « figure à des rythmes », il fait du rythme la force d'émergence de la figure dans les mouvements du chœur. Liés à la métrique du chant, les mouvements dansés du chœur orchestrent une formulation rythmique et spatiale de la poésie tragique. Aristote emploie le terme *skhema*, qui signifie geste, pour désigner ces figures qui sont aussi bien des tournures de langage dans le corps que des tournures de corps dans le langage. Le rythme est donc l'événement caché au cœur de la *mimésis*, en tant qu'il embraye l'articulation du geste et de la parole.

Il y a chez Walter Benjamin et Antonin Artaud une intuition commune quant à l'hypothèse d'une liaison génétique entre le geste et la parole (III.3.2) : un geste d'imitation se trouve à la naissance de la parole, dont le langage verbal n'abrite plus que des « ressemblances insensibles ». Peut-être existe-t-il deux cas dans lesquels survivent les rémanences de ce jeu *physiognomonique* entre le geste et la parole : dans les réponses mimétiques avec lesquelles l'enfant réplique aux impressions dynamiques du monde, et dans la danse. Au spectacle de la danse balinaise, devant les articulations de son « alphabet roulant » et de ses « signes efficaces », Antonin Artaud sent retentir en lui, comme réponse mimétique à cette danse, « une impulsion psychique qui est la Parole d'avant les mots. »

III.1 Le geste parlant

Dans *Les Lois*, Platon fait de la danse l'instrument d'une véritable éducation politique des corps. Il critique la vulgarité des danses bachiques, accusées de pervertir la jeunesse en la livrant aux instincts de la *mania* (*Lois VII*, 790d2-e4). Il établit en revanche une relation orthopédique entre les vertus morales cardinales et les mouvements harmonieux de la danse, lorsque ceux-ci sont susceptibles d'imprimer ces vertus dans le corps social. A ce titre, c'est l'institution sociale de la *choreia*, avec ses danses chorales qui accompagnent les rites religieux, civiques ou militaires, qui incarne aux yeux du philosophe la bonne régulation des affects dans un ordonnancement collectif, fait d'harmonie et de mesure. Platon en veut pour modèle les « attitudes rythmées » (*skhemata*) que les égyptiens ont représenté en sages alignements dans leurs temples, et dont l'*inscription* même vaut pour indice de « décence » : attitudes à suivre, puisqu'ordonnées, alignés, égalisées¹. C'est au titre d'une même « mimésis articulaire² » que la gymnastique rythmique et la danse martiale (pyrrhique) sont promues par Platon : elles permettent aux bons citoyens de « marquer » leur corps des mouvements qui reflètent les valeurs justes. Puisqu'il s'agit d'inféoder l'art chorégraphique aux impératifs du *logos* et du *nomos*³, Platon lui donne comme origine et raison d'être « l'imitation des paroles par les gestes » :

« En général, il n'est personne, soit qu'il parle, soit qu'il chante, qui puisse s'empêcher d'accompagner son chant ou ses paroles de quelque action du corps ; et c'est l'imitation des paroles par les gestes qui a produit tout l'art de la danse. (*Lois VII*, 816) »

En une ligne, Platon scelle pour longtemps le rapport de subordination du geste à la parole, et en tire une caution pour l'art de la danse. Si la danse ressortit bien à l'impulsion imitative, elle ne peut s'élever à la dignité de l'art qu'en indexant le geste à un ordre supérieur, l'ordre métaphysique du langage. Le geste, expression du corps, doit imiter la parole, expression de l'esprit, car l'hypothèse inverse est impossible pour l'idéalisme platonicien. Une parole qui aurait sa genèse dans l'expression corporelle resterait entachée d'un cratylysme (inhérence naturelle du nom à la signification) que la théorie des Idées rejette⁴. Avec Aristote, le langage s'impose comme

¹ Platon, *Les Lois*, livre II, 656d-657b, (trad. Luc Brisson), Paris : Flammarion, 2006.

² Voir Philippe Lacoue-Labarthe, « Typographie », in *Mimésis des articulations*, Paris : Aubier- Flammarion, 1975.

³ *Nomos* : Toute chose établie, toute chose acceptée par l'usage, une coutume, une loi, un commandement.

⁴ Platon, « Cratyle », *Œuvres complètes. Tome V, 2^e partie*. Texte établi et traduit par : Louis Méridier. Paris, Les Belles Lettres, 1931.

un acte intellectuel de représentation et d'interprétation, fait de signes arbitraires sans attaches avec le sensible⁵. Les rapports entre pensées, sons et mots sont d'ordre symbolique, et non substantiels. Dans ce cadre, le geste est considéré comme une forme d'expression trop proche de l'instinct naturel pour pouvoir être à l'origine d'un langage articulé à la pensée abstraite. Déficitaire pour l'expression conceptuelle, le geste est donc cantonné à un « vouloir-dire », et reste subordonné au dire du langage. C'est pourquoi, afin de maintenir l'art de la danse à sa juste place dans la hiérarchie de l'esprit et du corps, le geste du danseur est assigné à une forme d'éloquence secondaire, un « langage du corps » qui reste sous tutelle du langage de l'esprit. L'éloquence silencieuse du danseur, et en particulier de ses mains, est un tropisme commun à de nombreux auteurs de l'antiquité gréco-romaine, qui aiment à comparer l'art du danseur à l'art oratoire. Sénèque admire la main du danseur, toujours « prête à signifier toute chose et toute affection », et toujours prompte à suivre « la rapidité des paroles⁶ ». Pour Quintilien, les mains « parlent d'elles-mêmes ». L'auteur de l'*Institution Oratoire* décrit avec un grand luxe de détails les bons et les mauvais usages rhétoriques du geste, car celui-ci profite au discours autant qu'il peut lui nuire. Position des pieds et stature corporelle, roulements d'épaule, mouvements de tête et expressions du visage, gestes de la main qui font « entendre les choses en les imitant » : le geste oratoire « agit de concert avec la voix et obéit à l'âme conjointement avec elle⁷. » En disciplinant le geste pour en faire une forme d'éloquence silencieuse, la culture antique inaugure un long mariage de raison entre le geste et le langage. Sans entrer dans une enquête d'histoire culturelle, relevons simplement quelques jalons de cette relation complexe, dans laquelle il s'agit toujours que l'ordre du *logos* arraisonne le désordre du geste⁸.

Durant le moyen-âge chrétien, le concept de *mimésis* perd la théâtralité que lui donnait la culture gréco-latine pour être déplacé vers le dogme de l'imitation du Christ et des Saints, une imitation qui s'entend moins dans un sens théâtral qu'au sens d'une introjection des vertus. Sous ce principe d'imitation morale, les « faits et gestes » des figures sacrées sont réduits à quelques attitudes remarquables que l'iconographie chrétienne diffuse à travers l'Europe. La geste morale (*gesta*) tente de « contenir⁹ » la gesticulation (*gesticulatio*) des passions populaires dans les

⁵ Aristote, *Catégories suivi de De l'interprétation*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin, 2008.

⁶ Sénèque le jeune, *Lettres à Lucillus*, Livre XIX-XX, Lettre 121. « Que tout animal a la conscience de sa constitution ».

⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, traduit du latin par Jean Cousin, Paris : Les Belles Lettres, 1975- 1980, livre 11, §3, 85.

⁸ Les paragraphes qui suivent doivent une partie de leur inspiration à l'article d'Emma Bigé, *Note sur le concept de geste*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

⁹ Jean-Claude Schmitt rappelle que, dans l'ancien français du XII^e siècle, le mot geste, issu du *gestus* latin, signifie « contenance et manière du corps, maintien et port, ou port et manière. » Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990. p.199.

danses, les bouffonneries des histrions et des bateleurs. La vie spirituelle et monastique impose une gestualité mesurée, afin que les dispositions de l'esprit se façonnent comme la matière même du corps. De nombreux traités ecclésiastiques enseignent aux moines et aux fidèles la manière d'infléchir les élans spontanés du corps pour leur donner les formes expressives dont se soutiendra leur foi : gestes et postures de piété, de modestie, de contrition¹⁰...

A partir de la Renaissance, le « gestus » entre dans le code social : le geste devient signe et monnaie d'échange dans un monde de plus en plus structuré par le négoce, et par l'art de la négociation qui s'en déduit. Le monde des courtisans s'enrichit de gestualités complexes, raffolant d'ambivalences. A la même époque apparaissent les premiers traités de bienséance ou de gestique, dans lesquels la danse ou l'*orchésographie* sont présentées comme des « rhétoriques muettes¹¹ ». Prolongée jusqu'à l'âge romantique, cette tradition de « l'éloquence du corps » (du nom d'un traité de l'Abbé Dinouart, 1754) entérine la typologie platonicienne : trop immanent aux passions, le geste doit faire l'objet d'une écriture codifiée. Ainsi, le philosophe et dramaturge Johan Jakob Engel, avec ses *Idées sur la mimique* (1786) et ses *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1795), sera le premier à risquer une « sémiotique » du geste, examinant chacune de ses « dispositions » selon la théorie des passions et de la *mimésis* classique. L'énoncé verbal reste le référent central de toutes ces prescriptions : « le geste *ne parle pas par lui-même* mais doit *accompagner et renforcer la parole* », écrit Engel dans sa *Mimik*¹². Trop proche de l'état de nature, le geste ne saurait avoir de lien génétique avec la pensée ; il faut donc le subordonner à la parole. Ce présumé s'impose encore à la philosophie du XVIII^e siècle, lorsque, à la faveur d'une réflexion générale sur l'origine de la culture, de nombreux philosophes cherchent les racines gestuelles du langage. En 1752, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert définit le geste comme

¹⁰ Ainsi l'idée de Pascal que la foi s'obtient d'un infléchissement du corps dans les gestes de la prière : « Il faut que l'extérieur soit joint à l'intérieur pour obtenir de Dieu ; c'est-à-dire que l'on se mette à genoux, prie des lèvres, etc., afin que l'homme orgueilleux qui n'a voulu se soumettre à Dieu soit maintenant soumis à la créature. Attendre de cet extérieur le secours est être superstitieux ; ne vouloir pas le joindre à l'intérieur est être superbe. » Pascal, *Pensée* n° 24Aa, Lafuma 944, Sellier 767.

¹¹ Par exemple, Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano (Le livre du courtisan)* (1537) ; Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice de danser*, Langres, Jehan des Preyz, 1589, p. 5 : « Mais principalement tous les doctes tiennent que la danse est une espece de Rhetorique muette, par laquelle l'Orateur peult par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre, & persuader aux spectateurs, quil est gaillard digne d'estre loué, aymé, & chery. » (Cité par Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », Jean-Yves Pidoux (éd.), *La danse, art du XXe siècle ?* Lausanne : Payot, 1990). Citons encore quelques-uns des traités de rhétorique qui font une place importante au geste [*Actio*] : Bary, René, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, Paris, 1679. Dinouart, Abbé, *L'Éloquence du corps dans le ministère de la chaire*, Paris, 1754. Harmand-Dammien, *Résumé des règles du geste dans l'action oratoire*, Paris, 1897.

¹² *Ideen zu einer Mimik*. Berlin, Mylius, 1785-1786, lettre III, 24. Extraits choisis dans Johann Jakob Engel, « Idées pour une théorie du geste », *Cahiers philosophiques*, vol. 113, no. 1, 2008, pp. 74-99.

« une des premières expressions du sentiment donné à l'homme par la nature [...] la langue primitive de l'univers au berceau¹³ » et entérine ainsi le modèle de l'origine gestuelle du langage proposé quelques années auparavant par Condillac dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). Dans *l'Essai sur l'origine des langues* (1755 – publication posthume en 1781), Jean-Jacques Rousseau confirme cette idée : à l'origine était le langage gestuel du besoin, qui fut progressivement dépassé par le langage vocal des passions : « Il est donc à croire que les besoins dictèrent les premiers gestes & que les passions arrachèrent les premières voix¹⁴. »

Ardemment débattue au XIX^e siècle, la thèse de l'origine gestuelle du langage s'affirme encore avec force dans la première moitié du XX^e siècle, en particulier avec l'enseignement de Marcel Jousse¹⁵. Elle a pourtant été balayée d'un revers de la main par Ferdinand de Saussure, père de la linguistique moderne et précurseur du structuralisme. Souhaitant livrer une théorie cohérente du langage, Saussure apure celui-ci de sa pragmatique (la parole, les langues) et opère ainsi une réduction drastique de son objet : le langage est considéré comme un système de signes et de significations. Il est dès lors exclusivement envisagé comme un échange sériel d'énoncés verbaux. Lorsque, dans son *Cours de Linguistique générale*, Saussure pose la situation schématique de la communication verbale - « Soient donc deux personnes, A et B, qui s'entretiennent... » -, il la fait illustrer par un dessin qui représente deux têtes (pas de corps) en vis-à-vis, le circuit de leur échange ne reliant que les cerveaux, les bouches et les oreilles¹⁶. Le langage devenant un « système de la signification », la gestualité n'y est plus associée que comme un redoublement accessoire et plutôt trivial de la signification verbale. Le langage se passera de corps, et tant pis

¹³ Cité par Jean-Claude Schmitt dans *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. p.363

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*, Hatier, 1983, p. 50-51

¹⁵ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974. L'enseignement de Marcel Jousse se déploie entre 1931 et 1957, à la Sorbonne, à l'École d'Anthropologie de Paris et à l'École pratique des hautes études. Michel de Certeau nous en offre une synthèse : « Le *mimisme* associe à une re-production « interactionnelle » (le mimétisme) l'apparition globale du langage. Une continuité de gestes organise des significations et assure leurs résurgences. Le *rythmisme* mnémotique fait coïncider sens et rythme. Le langage s'articule et se transmet selon les alternances du mouvement musculaire. Pour « traditionner » le sens, on doit garder le rythme. Au nom de cette cohésion anthropologique, le geste de manger tient à l'acte de parler. Manger, dit-il ailleurs plus explicitement, c'est répéter; manger, c'est articuler; manger, c'est rythmer. » [M. Jousse, *la Manducation de la leçon*, Geuthner 1950, p. 14.]. Le *bilatéralisme* analyse la formation de binômes : le haut et le bas, la gauche et la droite, l'avant et l'arrière. Le discours constitue (et donc se crée) à partir de ces distinctions qui commandent son développement. La séparation est l'acte inscrit dans toutes les formes du parallélisme propres au style oral, et elle fait du langage un « grand mécanisme du Partage ». Le *formulisme*, enfin, décrit les lois selon lesquelles s'ordonnent les petites unités linguistiques et sémantiques - les « formules ». Une « mécanique d'atomes textuels » peut inventorier, calculer les règles de combinaison de ces unités, que Jousse compare à des dominos vivants, relativement constants et limités, « toujours sensiblement les mêmes avec leurs mêmes attirances réciproques. » Michel de Certeau, « Une anthropologie du geste : Marcel Jousse », in *Etudes*, 1970, n°5, tome 332, p. 770.

¹⁶ Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1995, p. 27. Illustration reprise et commentée par Romain / Emma Bigé, in *Note sur le concept de geste, art.cit.*

pour les sourds-muets. Parce que la linguistique structurale ne parvient pas à détacher l'expression corporelle de son plan phénoménal, elle reste réticente à lui consentir une place dans l'ordre de la signification. Si, comme le rappelle Jakobson, la linguistique structurale a longuement lutté pour « annexer les sons de la parole¹⁷ », ses tentatives pour annexer les gestes se soldent par des échecs¹⁸.

Paradoxalement, alors même que le geste se voit exclu de la sphère linguistique, l'anthropologie du XX^e siècle manifeste un intérêt croissant pour les civilisations extra-européennes qui cultivent des modes de communications irréductibles à la seule *lexis* du langage verbal. Ces cultures accordent une valeur majeure à des langages gestuels, comportementaux ou performatifs, faits de conduites fluctuantes, d'actions et de signaux sur lesquels les catégories grammaticales ne peuvent pas opérer leurs « divisions tranchées¹⁹ ». Dans un important numéro de la revue *Langages*, publié en 1968, Julia Kristeva plaide pour que la gestualité ne soit plus considérée comme le simple redoublement mimétique de la parole, mais comme sa *praxis*, c'est-à-dire comme la « productivité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation comme phénomène de signification dans le circuit communicatif. » Sur la base d'exemples de cultures dans lesquelles le geste participe de plein droit à la communication, et parfois même avec une prévalence sur le verbe, la gestualité est alors envisagée par Kristeva comme le *travail* du signe dans l'élaboration même du message²⁰.

¹⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p.42.

¹⁸ À ce sujet, je renvoie aux travaux de Valeria De Luca. Danse et sémiotique : après le structuralisme. *Estudos Semióticos*, Universidade de São Paulo, 2017, 13 (spe), <10.11606/issn.1980-4016.esse.2017.140734>. <hal-01706467>

¹⁹ L'expression est de Julia Kristeva, in « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages, Pratiques et langages gestuels*. Sous la direction de A.J. Greimas. 3e année, n°10, 1968. En ligne : www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_10_2548

²⁰ Julia Kristeva cite l'anthropologue G. Diterlen, qui observe dans la culture Dogon une « antériorité du système sémiotique par rapport au « réel ». Dans la mythologie Dogon, « les choses ont été désignées et nommées silencieusement avant d'avoir existé et ont été appelés à être par leur nom et par leur signe ». La divinité primordiale Amma crée le monde en le montrant du doigt. « Quand les choses eurent été situées et désignées en puissance, un autre élément se détacha de « Gla » et se posa sur elles pour les connaître : c'était le pied de l'homme (ou « grain de pied »), symbole de la conscience humaine. » Ainsi, le système sémiotique des dogons repose-t-il sur une indication graphique : « apprendre à parler pour eux c'est apprendre à indiquer en traçant. A quel point le rôle de l'indication est primordial dans la sémiotique de cette tribu est prouvé par le fait que chaque « parole » est redoublée par quelque chose autre qui la désigne mais ne la représente pas : [...] soit un support graphique, soit un objet naturel ou fabriqué, soit une gestualité [...] » Il y a donc dans la parole Dogon une prévalence du geste sur le langage, et du langage sur le monde. « Avant et derrière le discours, il y a le geste qui, instaurateur de relations, désigne et montre non pas pour signifier, mais pour englober dans un même espace, sans séparation idée-mot, signifiant-signifié, le « sujet », « l'objet », et la pratique [...], le geste cerne l'espace vacant où s'opère ce qui peut être pensé comme indice et/ou expression. » Julia Kristeva, « Le geste, pratique ou communication ? », *art.cit.*, p.35-36.

Dans le sillage des travaux de l'école de Palo Alto²¹, les formes de communication non-verbale connaissent un intérêt croissant chez les psychologues et les anthropologues de la seconde moitié du XX^e siècle. Ray Birdwhistell fonde dans les années 50 aux USA la *kinésique*, une méthode d'analyse contextuelle de la communication humaine. En décrivant l'échange communicationnel comme une « synchronie interactionnelle » qui déborde le langage verbal, et dont nombre d'effets de sens sont délivrés par les comportements corporels des actants, la kinésique a eu le mérite historique de réhabiliter la communication non verbale²². Mais d'insurmontables difficultés épistémologiques, dues en particulier à l'application trop restrictive des modèles linguistiques structuraux, ont conduit à l'échec de cette « grammaire du geste communicationnel²³ ». De l'aveu même de son inventeur, la kinésique a buté sur deux difficultés majeures.

La première difficulté tient au fait que les gestes sont des formes sans bords. Les gestes sont certes articulés à partir de la déformation des muscles et des tendons, mais ces articulations ne sont jamais discrètes les unes aux autres : elles se chevauchent et se répercutent les unes dans les autres. Au contraire des *lexèmes* du langage, ces unités discrètes dont les significations sont réglées par leurs écartements et leurs relations différentielles, les *morphèmes* du geste sont liés

²¹ L'école de Palo Alto, fondée en 1952 par l'anthropologue Gregory Bateson, a permis pendant une dizaine d'années à de nombreux chercheurs en psychologie, en sociologie, en sciences de l'information et de la communication de confronter leurs travaux et leurs méthodes. La richesse des échanges a permis le développement de nombreuses avancées en psychothérapie, en cybernétique, en sociologie et en sciences de la communication.

²² La kinésique est une sémiotique de la communication multi-modale fondée par l'anthropologue Ray L. Birdwhistell dans les années 50 [Ray Lee Birdwhistell, *Introduction to Kinesics : an Annotation System for Analysis of Body Motion And Gesture*. Washington : Dept. of State, Foreign Service Institute, 1952]. Elle s'attache en particulier aux mouvements corporels, mimiques et gestuels qui accompagnent la communication verbale. Intégrant, non sans difficultés, les approches psychologiques (behavioristes en particulier) et socio-anthropologiques à des modèles linguistiques, la kinésique cherche à construire une étude des gestualités et des spatialités proxémiques impliquées dans la communication. Cette approche sémiotique postule une certaine *autonomie* du système gestuel à l'intérieur du système communicationnel. Pour Ray Birdwhistell, en effet, la gestualité n'est pas seulement une redondance du message verbal, elle a des singularités propres qui donnent à la communication une épaisseur sensible et une polyvalence sémiotique. Pourtant, lorsqu'elle cherche à décrire les éléments constitutifs de la gestualité, la kinésique reste tributaire du modèle linguistique. Dans son système descriptif, l'unité minimale du code gestuel, équivalent au copule phoné / phonème de la linguistique, se nomme kiné/kinème. Le kiné est le plus petit mouvement perceptible, par exemple la hausse ou la baisse d'un sourcil. Lorsque ce mouvement est décrit dans une occurrence qui va d'une position initiale (ouvert ou fermé) à son retour (battement de cil), il forme un kinème. Lorsqu'ils sont combinés entre eux et qu'ils prennent les uns pour les autres des valeurs de préfixes, suffixes, infixes ou transfixes, les kinèmes forment des unités d'un ordre supérieur : kinémorphes et kinémorphèmes. Ainsi, le kiné « mouvement de cil » peut-il être intégré dans un rapport allokinique avec le kiné « hochement de tête » pour former un kinémorphe qui aura, par exemple, valeur d'obtempération. A leur tour, les kinémorphes s'agrègent en suites kinémorphiques complexes. « De sorte que la structure du code gestuel est comparable à la structure du discours en « son », « mots », « propositions », « phrases » et même « paragraphes », résume Julia Kristeva in « Le geste, pratique ou communication ? » *art.cit.*

²³ R. Birdwhistell, *Kinesics and Context*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970 p. 197.

et inchoatifs (« *bound morphs* », Birdwhistell). On ne peut donc pas opérer une distinction claire entre les unités qui paraissent signifiantes et celles qui paraissent seulement les lier, les ponctuer, les tendre ou les faire respirer. Il est dès lors impossible de découper dans les flux mouvementés du geste (et moins encore de la danse) des unités discrètes équivalentes aux phonèmes de la langue naturelle.

D'autre part, quand bien même on serait parvenu à les découper en « figures gestuelles minimales²⁴ » ou en « sémèmes », les gestes n'en obtiennent pas pour autant l'autonomie que confère aux signifiants linguistiques le principe de la *double articulation*. Ce principe de double articulation, qui est à la base de la théorie linguistique moderne, distingue d'une part l'articulation interne du signifiant et du signifié, et d'autre part l'articulation externe du signe et de la référence :

- Pris dans son articulation interne, le signe linguistique est constitué de deux faces, l'une « matérielle » et l'autre « conceptuelle », indissociables dans l'usage et transparentes l'une à l'autre : le signifiant (l'image acoustique, le son perçu) et le signifié (le concept, sa réalité psychique). La signification est constituée par l'ajointement parfait du signifiant et du signifié, une soudure sans éclat ni bavure. Néanmoins, le signifié d'un signe n'est jamais déterminé isolément, mais en fonction de l'ensemble des autres signifiés de la langue, et par opposition à eux.

- Lorsque nous parlons, écoutons, écrivons ou lisons, le signe linguistique complet (union du *Sé* et du *Sa*) se rapporte à ce qu'il évoque ou désigne : un objet réel ou irréel, dont le locuteur parle, et qui en est la référence. Ce rapport-là est dit « arbitraire » ou « immotivé » dans la linguistique structurale : le signe linguistique, déclare Saussure, n'est pas dérivé de la chose qu'il désigne : il n'y a aucune homologie phonique ou rythmique, « aucun schème corporel, aucun montage sensoriel²⁵ » entre le mot et la chose.

La double articulation du signe linguistique permet donc le détachement sensible du signifiant et de la référence, qui ne sont liés l'un à l'autre que par une relation arbitraire, dite *immotivée*. Dans le cas du geste expressif, ce détachement est très difficile et ne permet guère de distinguer d'un côté le signifiant sensible (l'image du mouvement) et de l'autre un contenu d'expression ou de signification. En effet, sauf codification expresse comme dans certains langages de signes, le sens d'un geste n'est pas déduit d'une relation abstraite entre une série d'articulations anatomiques et une référence extrinsèque. C'est pourquoi on ne peut rapporter la relation entre

²⁴ Algirdas Julien Greimas, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n. 10, *op.cit.*, p. 3-35.

²⁵ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* [1971], Paris : Klincksieck, 2002, p. 81.

la forme d'un geste et son contenu d'expression à une relation arbitraire, comme la linguistique le fait pour le signifiant ; cela permet-il de penser le geste comme l'envers du signe linguistique, c'est-à-dire comme signe *motivé et immanent* à son expression même ? *Puzzling question*.

Quelle sémiotique pour la danse ?

La danse radicalise encore le problème d'une signifiante gestuelle rapportée au langage. Certes, il existe des danses culturelles dont les répertoires de gestes s'apparentent à des lexiques figuratifs conventionnels ; elles pourraient, de ce fait, se prêter à la comparaison avec les structures linguistiques. Les *Mudra* de la danse classique indienne (*Baratha-Natyam, Khatakali, Kattak* et autres styles régionaux) en sont les exemples canoniques : ces gestes manuels constituent en effet un vocabulaire codifié, mais ouvert à des variations polysémiques et structurales très complexes. On laissera aux spécialistes la question de leur qualification comme « langage gestuel, para-texte ou mnémotechnique²⁶ ». Qu'il nous suffise de dire ici qu'avec ce cas extrême d'art chorégraphique qui se conçoit lui-même comme « discours dansé », la comparaison avec le langage oblige à repenser de fond en comble les catégories qui le définissent. Ainsi, la danse indienne force les notions de lexique, de syntaxe, ou de grammaire à quitter leurs déterminations structurales pour être portées sur un plan de consistance plastique. Voici pourquoi. L'un des principaux traités fondateurs du théâtre dansé indien, le *Abhinaya-darpana* de *Nandikesvara*, écrit au X^e siècle, codifie un lexique gestuel d'une polysémie étourdissante, mais laisse une bonne part de la syntagmatique à l'improvisation des danseur.euses, et à l'exégèse des spectateur.rices. Pour s'en tenir aux seuls gestes manuels, le *Abhinaya-darpana* décrit 28 gestes exécutés avec une seule main (*asamyuta hasta mudrā*), et 23 gestes avec les deux mains à l'unisson (*samyuta hasta mudrā*²⁷). Ces gestes sont ensuite combinables entre eux en dissociant l'activité des deux mains. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le premier geste de cet alphabet, appelé *Pataka* (le Drapeau), se forme avec la paume de la main ouverte, les quatre doigts et le pouce allongés, et possède 41 significations différentes en fonction de la position et de l'orientation de la main, de la rotation et de l'inclinaison du poignet, de la hauteur du bras, de la durée et de la trajectoire du geste. Ainsi il peut désigner aussi bien « les nuages, la forêt, les

²⁶ Nous renvoyons aux travaux de Tiziana Leucci, dont « Partout où va la main, le regard suit ; là où va le regard, l'esprit suit. Le langage des mains dans le théâtre dansé de l'Inde », revue *ethnographiques.org, La Part de la main*, n° 31, décembre 2015, en ligne : <https://www.ethnographiques.org/2015/Leucci>

²⁷ Tiziana Leucci, *art.cit.*

choses, le ventre, la douceur, la paix, un fleuve, le ciel, la bravoure, le clair de lune, fort, l'éclat du soleil, l'onde, entrant, silence, un chêne, la mer, épée, une feuille de palmier²⁸... ».

Ces significations s'associent ensuite aux expressions des yeux et du visage, se lient aux postures, aux mouvements de la danse et aux textes sacrés chantés pour écrire dans l'espace des hiéroglyphes narratifs que seul un auditoire avisé peut « lire ». Il faut encore ajouter que la vocation signifiante de ces gestes manuels doit parfois être débrayée lorsque ceux-ci sont utilisés hors des séquences chantées. Ils perdent alors toute valeur sémantique pour prendre une valeur purement esthétique de ligne stylistique. La comparaison avec le langage bute ici encore sur une difficulté : comment imaginer un syntagme, oral ou écrit, dont on ferait un usage non-sémantique ?

Il paraît donc vain de vouloir appliquer à la danse, même la plus narrative ou figurative qui soit, une quelconque structure grammaticale si celle-ci ne se montre pas aussi plastique que son objet. Le philosophe José Gil en conclut que

« Fondamentalement, danser signifie confondre le lexique avec la grammaire, si bien que les gestes ne renvoient à aucun sens hors des mouvements corporels : tout y est à découvert dans l'expression, il n'y a pas de caché, pas d'arrière-monde : sorte de lévitation qui se suffit à elle-même, avec son espace et son temps propres ; la danse porte en soi et devant tous la clé de l'intelligence du corps²⁹ . »

Si le geste dansé n'est réductible à aucun système de signification, il s'ouvre en revanche, comme dans la danse classique indienne, à une herméneutique infinie. La corporéité est intelligente et la danse produit du sens : elle mérite à ce titre une approche sémiotique. Mais pour toutes les raisons que l'on a évoquées, cette sémiotique ne devrait rien céder aux modèles linguistiques structuraux. Parler d'un « langage de la danse » est une confirmation implicite de l'impérialisme linguistique. Or, les ressources sémiotiques de la danse ne sont pas comparables à celles du langage. Quand le geste fait sens, c'est d'une toute autre manière que la signification langagière. Comme le rappelle Jean-François Lyotard, la signification linguistique se constitue « comme un réseau de discontinuité, [...] une dialectique immobile où ne sont jamais confondus le pensant et le pensé ». Tandis que le geste forme au contraire, « l'expérience d'un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun, comme les deux franges d'un même sillage, et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique³⁰ . »

²⁸ Enaski Bhavnavi, *The Dance in India*, Taraporevala's Treasure House of Books, Bombay, 1970, p.82, cité par José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris : La Différence, 1995, p.166.

²⁹ José Gil, *Métamorphoses du corps*, *op.cit.*, p.167.

³⁰ Lyotard, *Discours, Figure*, *op.cit.*, p.20.

Quelle sémiotique saurait appréhender le mieux cette espèce de sens émergent qui se confond avec son acte et sa perception ? Hjelmslev a introduit dans les domaines de la sémiotique un certain nombre d'expressions génératives qui excèdent le système linguistique mais n'en sont pas moins signifiantes. Il les a nommés des *non-langages* (ce qui est encore une façon d'indexer le sens au langage, fut-ce négativement), et en a pris pour exemple la musique. Aussi bien, la danse entre dans la catégorie de ces *non-langages* qui signifient à partir de leur perception même : leur signifiante n'est tenue à aucun règlement entre le plan de l'expression et celui du contenu. En revanche, la signifiante de la musique, comme celle de la danse, est générée par la transition d'une sensation (sonore ou kinésique) à une perception (musicale ou chorégraphique), jusqu'à une interprétation. Le sens de la musique ou de la danse est d'être ce « parcours génératif de l'expression », qui va de la sensation jusqu'à un acte herméneutique, et que le sémiologue Jacques Fontanille conçoit comme un acte d'*énonciation* : « ce qui est, dans ce cas, modalisé, narrativisé, aspectualisé, spatialisé, etc., c'est l'acte même de l'énonciation, et non pas [...] des contenus énoncés attachés conventionnellement à des expressions³¹. »

Or, à considérer les « parcours génératifs de l'expression » sous une radicalité somatique, il apparaît que « l'acte d'énonciation » qui leur est commun est un fait organismique³² qui a pour nom *l'articulation*.

Danse et langage ont en commun de former des propositions articulées, où sont membrées à diverses échelles, et selon diverses fonctions, des éléments de sens. Lorsque Jacques Derrida définit l'articulation comme « ajointement des fonctions ou des membres, travail et jeu de leur différenciation », il rend cette définition applicable aussi bien au corps qu'au langage³³. Il n'est

³¹ Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995, p. 24.

³² L'adjectif « organismique » surplombe et embrasse les différents plans « organiques » pour s'appliquer à toute théorie « qui considère l'organisme dans sa totalité sans faire de séparation entre le psychique et le biologique, entre la conscience et le corps. » Source : Centre national de ressources textuelles et lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/organismique>

³³ Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1966, p.279. Derrida donne à cette analogie une situation critique chez Antonin Artaud : « Artaud redoute le corps articulé comme il redoute le langage articulé, le membre comme le mot, d'un seul et même trait, pour une seule et même raison. Car l'articulation est la structure de mon corps et la structure est toujours structure d'expropriation. La division du corps en organes, la différence intérieure de la chair ouvre le manque par lequel le corps s'absente à lui-même, se faisant ainsi passer, se prenant pour l'esprit. Or « il n'y a pas d'esprit, rien que des différenciations de corps [Artaud, *Œuvres complètes III-1947*] » » [Derrida, *id.*] Dans la persécution générale qui pesait sur son système nerveux, les articulations du corps et celles du langage étaient pour Artaud des oppressions équivalentes : il voyait dans la division du corps en organes et dans celle du langage en fonctions une même aliénation aux *organismes*. Comme l'ont montré Deleuze et Guattari, l'organisme était pour Artaud un atroce « phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile ». Raison pour laquelle Artaud voulut se faire un "corps sans organes", c'est-à-dire un corps aussi peu organisé qu'articulé, un corps réduit à une "matrice intense et non formée, non

évidemment pas question de comparer les modes structurels de l'articulation linguistique et de l'articulation bio-mécanique. On vient d'exposer l'aporie où mène toute tentative de rabattre le geste sur un modèle structural. On se gardera donc de concevoir l'articulation sous le modèle restrictif des divisions tranchées et des écartements réglés. Seuls les ordinateurs et les robots articulent de la sorte. Le concept d'articulation que nous souhaitons mettre à l'épreuve du geste et de la parole prendra, dans les pages qui suivent, une dimension plastique et s'inscrira dans la logique figurale d'un débrayage. Dans l'acte d'énonciation de la parole comme dans celui du geste, l'articulation ne sera pas conçue comme l'ajointement des unités structurelles par lesquelles s'assemble une proposition, mais plutôt comme le moment d'un débrayage entre les différentes forces qui la *formulent*. A une conception « sèche » de l'articulation, nous préférons une approche plastique qui l'apparente plutôt à un phénomène de *flexion*, comme le disait plus haut Gilles Deleuze : inflexions de la matière par lesquelles la phrase parlée ou dansée *formule*. Ce qui s'articule, ou s'infléchit dans ce passage de la forme à la formule, de la voix à la parole ou du geste à la danse, c'est un débrayage de la matière vivante aux idées vécues.

A bien y regarder, une telle approche de l'articulation n'est pas si éloignée de la définition qu'en propose la linguistique saussurienne. Le philosophe Jean Clam nous rappelle en effet que Saussure, lorsqu'il découpe le signe linguistique selon la *double articulation* du signifiant et du signifié, conçoit cette articulation (*articulus*) comme « le membrement d'un tout indistinct en petites parties ou composantes. C'est, en d'autres termes, un processus de division, de correspondance, d'association et d'interpénétration parfaite entre deux réalités, dont l'une est idéale et l'autre est matérielle³⁴. »

Correspondances, associations et interpénétrations entre réalités matérielles et idéelles ; ce sont les articulations qui nous intéresseront dans la seconde partie de ce chapitre, entre l'effort et le phrasé, entre le geste et la voix, entre le rythme et la figure.

stratifiée [...], continuum de toutes les continuités intensives. » [G. Deleuze et F. Guattari, Mille Plateaux, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, pp.195-197.] Pour en arriver à éprouver une telle horreur de l'organisme, Artaud avait sans doute développé une sensibilité *maladive* aux sentis internes de ses propres articulations. Se sentait-il démembré par les articulations de sa pensée ?

³⁴ Jean Clam, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*. Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p.205.

III.2 Articulations premières

III.2.1 Géographie de relations

En termes biomécaniques, la fonction d'une articulation peut être définie comme la conduction d'une énergie le long d'un axe et son renvoi sur un autre axe. Mais à l'inverse des articulations d'une machine, ces fonctions de renvoi dans les corps vivants ne sont pas « sèches ». Il y a dans les corps vivants une auto-multiplication de chaque mouvement, due au fait que toutes les parties sont liées les unes aux autres par des articulations déformables, si bien que toute contraction ou tout étirement local entraîne une consécution de mouvements périphériques. C'est ce qui fait dire au philosophe José Gil que tout mouvement corporel s'excède lui-même en deux sens, comme *sur-articulation* d'une part, et comme *quasi-articulation* de l'autre¹. Un geste est en effet « sur-articulé » ou « sur-fragmenté », au sens où il est constitué d'une multitude de sous-segments articulaires. Mais il est en même temps une « quasi-articulation », au sens où ces articulations étant enchaînées les unes aux autres, sans pivot stable et sans finition mécanique, elles emportent dans leurs mouvements bien plus que des segments corporels. C'est pourquoi José Gil peut affirmer que « ce qui s'articule dans le corps, ce ne sont pas des unités de mouvement, mais des zones entières de l'espace². » Ces zones spatiales que le corps articule (le haut et le bas, la gauche et la droite, l'avant et l'arrière) sont sans bords et se chevauchent les unes les autres, si bien que la notion d'articulation corporelle, loin de se réduire à une série d'ajointements segmentaires, doit se penser comme un déploiement de *différences*³.

¹ José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* [En ligne], 35 | septembre 2000, mis en ligne le 08 mars 2007, consulté le 13 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>.

² José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, n° 35, 2000, pp. 57-74.

³ Dans l'entretien qu'il a accordé au site *Pour un atlas des figures* (2013), Hubert Godard propose de distinguer quatre *articulations fondatrices* dans la corporéité. Comme celles-ci n'articulent pas des os mais des spatialités, Godard les appelle « différentiels fondateurs », au sens où s'y articulent aussi bien des éléments anatomiques que des intentionnalités psychiques. 1 - La première articulation fondamentale marque la différence entre le haut et le bas et s'appuie sur les deux sens du poids que notre développement psychomoteur nous a fait progressivement associer. Le premier sens du poids est *radical*, c'est-dire qu'il est lié au repoussé du sol (d'abord éprouvé à même le corps par l'enfant rampant, puis contre la voûte plantaire). Le second sens du poids se développe avec la conquête de la posture érigée, il est dit *subjectif* car il est lié à la fonction d'équilibrage de l'oreille interne. L'articulation et la coopération entre ces deux sens du poids constitue le premier différentiel fondateur entre le haut et le bas. 2 - Cette ligne verticale induit ensuite une seconde division entre la face avant et l'arrière du corps. Sur cette articulation avant/arrière se fonde l'adossement de la colonne vertébrale et le soutien qu'elle offre aux mouvements organiques de la respiration et de la vocalisation. Symboliquement, cette articulation rythme l'économie du don (ouverture vers l'avant) et de la

Cas de figure. Le travail de l'articulation chez Yasmine Hugonnet⁴

Lorsqu'elle articule son geste, la danseuse ne membre pas seulement les structures mécaniques de son corps, elle différencie des zones intensives et des liaisons projectives sur des plans sensori-moteurs, spatiaux et psychiques. C'est en prenant le parti d'une telle « géographie de relations » que Yasmine Hugonnet développe des outils spécifiques pour travailler le senti interne de l'articulation. Dans un vécu physiologique épais de milliers de données intraitables en conscience, la danseuse propose de distinguer des points de cohérence, des différences intensives, et de les articuler de façon aussi bien motrice qu'imaginaire.

Dans *Unfolding figures*⁵, Yasmine Hugonnet propose aux danseurs de développer un trajet de mouvement continu, depuis une posture au sol jusqu'à une élévation verticale. Alors que les danseurs sont déposés au sol, encore immobiles, la chorégraphe leur recommande de visiter leur posture et d'y déceler « les potentialités de mouvement et les intentions physiques ou psychiques qui sont déjà à l'œuvre dans le corps, dans les rêveries qu'il offre. » Au moment où une impulsion de mouvement se fait jour quelque part, Yasmine attire l'attention des danseurs sur toutes les mobilisations connexes que ce départ implique :

« si par exemple tu es allongé au sol sur le ventre, très relâché, et que tu commences à soulever un poignet, je vais te proposer d'examiner ce qu'un mouvement aussi simple te coûte : avant même de soulever le poignet gauche, tu es peut-être déjà en train d'activer le cou, de serrer le ventre, de plisser les lèvres, peut-être que la tonicité du bras droit a déjà changé ? Et que se passe-t-il dans la bouche à cet instant, et dans la clavicule ? »

sauvegarde (repli vers soi). 3 - La troisième articulation sépare latéralement les flancs gauche et droit, leurs membres périphériques et leurs expansions spatiales, elle concerne par conséquent le transfert de poids et la locomotion. Cette troisième articulation permet en outre la torsion, et ouvre ainsi le champ circulaire des "accès" par le regard, par les bras et les mains. Elle engage donc une relation haptique aux êtres-du-monde. 4 - Enfin le différentiel fondateur de la quatrième articulation est moins géométrique : en distinguant le centre et la périphérie, il concerne le *corps territorial* et la projection spatiale, le degré d'ouverture de ce que Hubert Godard appelle le "champ de présence". Selon les individus, ce champ de présence sera plus ou moins déployé vers le dehors, vers autrui, ou au contraire resserré sur soi. Voir <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>. Vidéo 1/6 : Séparations et articulations. Voir aussi la synthèse de Anne Lenglet dans *Fils, plis et traces*, www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018

⁴ Toutes les citations de Yasmine Hugonnet sont tirées d'un entretien réalisé en 2016, partiellement publié dans Yasmine Hugonnet, Mathieu Bouvier, « Connaissance par les gouffres », revue Watt n°1, janvier 2017.pp59-89. En ligne : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/connaissance-par-les-gouffres-entretien-yasmine-hugonnet-mathieu-bouvier>

⁵ *Unfolding figures* est une pratique performative *in situ* que Yasmine Hugonnet a initié dans le cadre de la Biennale de danse de Venise 2016 avec un groupe de danseurs italiens et français.

Il s'agit de développer une attention à la « mobilisation générale » d'un simple mouvement : combien d'articulations proches et lointaines ce poignet qui se lève est-il en train de solliciter ? Comment cette suite de tensions se diffuse-t-elle dans le corps ? Jusqu'à quelles zones éloignées sont-elles encore sensibles ?

Les suggestions attentionnelles de Yasmine Hugonnet visent à créer des distinctions dans l'épaisseur de la chair. Distinguer s'entend ici au double sens de voir clair (éclairer l'obscurité de la sensation) et de discriminer (dissocier les lieux intensifs du corps). Autrement dit, il s'agit de séparer pour connaître. Bien souvent, la volonté d'agir réquisitionne l'attention du danseur de façon totalitaire, et lui masque la variété de ses sensations. C'est pourquoi, dans la construction d'un geste ou d'une posture, la danseuse cherche « à créer des rapports intensifs entre deux ou plusieurs localités, à créer des polarités, entre lesquelles je tire des fils : je tisse ainsi des rapports de forces, de sensations, d'échos, de retentissement, de subordination entre plusieurs points du corps. »

C'est donc au sein même de l'effort que commence le travail de l'articulation. Il consiste à en contraster la sensation, à y distinguer ce que Yasmine appelle une « zone d'engagement » qui est « effort, volonté, attention focalisée », et une « zone d'abandon » qui est « volupté, non-vouloir, passibilité » : « Ainsi, dans un effort de soutien, par exemple en appui sur un bras, je goûte particulièrement la sensation différentielle entre *ce qui tient* et *ce qui coule*. Plus le soutien est précisé, plus je peux sentir l'écoulement de ma chair autour de l'endroit qui tient. » La danseuse articule ainsi des sensations contrastées au sein d'un effort qui se présente à priori comme « compact » ; elle y différencie une force ascensionnelle rapportée à l'os, et un poids « coulant » rapporté à la chair. De façon comparable, Yasmine Hugonnet encourage les danseurs à découvrir des mobilités dans des zones du corps réputées denses ou fermées (la tête, le torse, le bassin).

« On peut imaginer le versement du poids entre des zones que l'on pense solidaires ou peu articulées, comme par exemple entre le pubis et le coccyx. Cet effort est d'abord un effort imaginaire avant de devenir réellement mobilisateur. Si tu imagines ces deux points et leur intervalle, même à une échelle infime, tu creuses entre eux une distance sensible, tu crées des chemins, des rapports dynamiques entre deux lieux voisins du corps (quand auparavant tu vivais cette zone comme une masse compacte). Et ces micromouvements, partis de deux points auparavant « muets », vont bientôt devenir les acteurs principaux du mouvement, et déclencher des répercussions périphériques, résonner loin dans le corps, et même au-delà. »

En se portant ensuite sur des zones plus mobiles, ces polarités distribuent dans le corps « des points de stabilité et de cohérence » : par exemple, « un point d'attache et une région mobile, un point de dureté et un lieu de souplesse, une zone d'engagement et une zone d'abandon, etc. » Avec assez d'entraînement, les danseurs peuvent ensuite augmenter le nombre de points dans le corps et en faire varier les rapports : éloignement et rapprochement, tension ferme ou souple, glissement du poids, appuis, etc.

Une autre pratique d'articulation proposée par Yasmine Hugonnet consiste à corréliser dans un mouvement analogique deux parties du corps qui n'ont pas les mêmes configurations anatomiques et les mêmes potentialités de mouvement, par exemple la main et la bouche. Cette « méta-articulation » passe par la modélisation d'un geste de la main qu'il s'agit de transférer à la bouche :

« Il faut imaginer des doigts se découper dans la bande charnue d'une lèvre, la lèvre se transformer en une sorte de sphincter... Cela reste relativement aisé si tu déplaces le motif de la préhension des doigts aux lèvres, car les deux peuvent faire pince ; ou encore si tu joues sur l'ouverture coordonnée des mains et des yeux. Mais cela devient plus complexe quand tu veux échanger les variétés motrices de la langue et du pied ! Cela passe maintenant par un transfert sensuel : quelle est la sensualité propre à la langue que tu pourrais convertir dans le pied ? Cette conversion est une opération essentielle pour l'invention d'un corps, elle peut te donner la sensation d'avoir deux bouches, deux langues. Il s'agit alors de redécouvrir le mouvement de ton pied en le prenant pour une langue ! »

Yasmine Hugonnet décrit là un motif de son spectacle *La traversée des langues* (2015). Il s'agit d'une marche latérale, dans laquelle la danseuse corrèle mécaniquement un déroulé du pied et la sortie de la langue hors de la bouche. L'enjeu est d'articuler deux membres aussi différents que la langue et le pied à un même profil moteur, celui du *déroulé* : le déroulé du pied est synchrone avec celui de la langue, qui sort loin hors de la bouche. Ces deux organes semblent alors reliés par un jeu de pistons, dans une machination sourde entre locomotion et copulation. D'une articulation aussi étrange s'échappent des allusions figurales au jouet mécanique, ou à une troublante érotique reptilienne. C'est en effet une strate érotique profonde à laquelle touche ce type de travail articulaire : en couplant entre eux des appareils corporels dans des usages dérivés, leurs valeurs organiques s'échangent, suscitant des montages auto-érotiques. Les logiques de transferts et de conversions que décrit Yasmine Hugonnet ressuscitent certains éprouvés archaïques de la corporéité, tels que la nomadisation des zones érogènes. Façon de faire remonter dans le ludisme corporel les images sensibles du corps primitif, cet « habit d'arlequin » dans lequel l'enfant ne discriminait pas encore ses sensations et les éprouvait comme des forces migrantes, intensifiées ici ou là (mais de façon privilégiée autour des muqueuses et des orifices du corps). A ce stade, les articulations ne concernent plus le membrement organisé du corps, mais son démembrement en flux intensifs, en motions pulsionnelles libres.

« L'érotisation émerge avec la construction des rapports intensifs dans le corps, dit Yasmine Hugonnet, avec les analogies ou les résonances entre les zones. En pratiquant, je me suis rendue compte que tirer la langue loin hors de la bouche avait des résonances sensibles partout dans le corps : dans la nuque, dans les yeux... pourquoi pas dans les pieds ? Mais avant même la naissance du geste, il y a déjà une forme d'érotisme dans la simple visite des potentialités du mouvement, quand je cherche ici ou là dans la posture : oui, je pourrais rapprocher mes mains de ma bouche, oui je pourrais détourner les yeux, dire oui à ce qui vient, prendre le temps de passer en revue les désirs, de décider d'accomplir ou pas ; cet appétit pour le mouvement est déjà érotique, il épaissit la peau... »

Dans le travail de Yasmine Hugonnet, la mécanique articulaire du geste dansé commence donc au niveau des différenciations intensives du sentir, dans ses articulations organismiques. L'attention aiguisée qu'elle prête aux inflexions les plus secrètes de la chair se rapporte à la définition primordiale de l'articulation que propose le philosophe Jean Clam : l'articulation est « le senti d'une pression qui traverse un canal⁶ ».

III.2.2 L'épellation du sens

« Le senti d'une pression qui traverse un canal »

A partir de cette définition primordiale, Jean Clam développe une théorie radicale de l'articulation, pensée depuis sa matrice somatique. Pour le philosophe, toute émergence d'acte perceptif, cognitif ou illocutoire « ne peut pas se passer d'un vécu de l'articulation effectuée dans le sujet incorporé⁷. » Cela signifie que toute proposition sensée, qu'il s'agisse d'une perception, d'une pensée, d'une parole ou d'un geste, procède d'une suite d'articulations par lesquelles, depuis les « lointains intérieurs » de l'organisme, l'expression somatique remonte au sémantique. Dans le vécu ordinaire, le senti de ces articulations primordiales est effacé ou « passivisé ». Il est fort rare que nous sentions « une pression traverser un canal » quand nous articulons un geste ou une parole. S'agissant de la parole ordinaire, nos émissions vocales n'éveillent pas un fort senti interne des articulations qui la soutiennent. Elles sont pourtant nombreuses. Lorsque l'air expulsé par les poumons traverse le larynx, il subit une série d'inflexions sous le pincement sphinctérien des cordes vocales, sous le pétrin de la langue et au seuil des lèvres. Les sons de la langue sont formés par les inflexions vibratoires que les différents appareils phonatoires font subir au rejet aérien. Mais les mots que prononcent nos bouches prennent leurs articulations fondatrices bien plus bas encore, dans un certain nombre d'efforts qui infléchissent tout le corps : ce sont des pressions diaphragmatiques, des tensions posturales, des élans gestiques-mimiques qui remontent depuis la plante des pieds. L'appareil vocal plonge ses racines aux poumons, au diaphragme, au ventre et dans tout ce que ces régions centrales contiennent d'« organes internes d'affection⁸ ». C'est à ce fondement viscéral que Jean Clam fait descendre la « région

⁶ Jean Clam, Alice Godfroy, *Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

⁷ Jean Clam, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*. Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p.205.

⁸ Jean Clam, *Sciences du sens, op.cit.*, p.214.

antéprédicative du sens comme sentir ». S'y esquissent des articulations affectuelles et tensives dans lesquelles il n'y a encore aucune « dication », mais seulement « commotions et irradiations de commotions à travers des fonds liquides ou de moins en moins articulés⁹. »

Aussi labile soit-il, le senti d'une articulation est conçu par Clam comme une épellation, au sens de l'expérience du déroulement actif d'un processus (parler, c'est « épeller » le déroulement actif de la vocalisation, au premier sens de l'anglais *spell*, qui signifie conter, narrer). « Nous pensons, écrit Jean Clam, qu'au fondement du phénomène du dire se trouve l'articulation et son déroulement, c'est-à-dire cet étirement membrant du sens le long d'un processus articuloire qui fait advenir la chose¹⁰. » C'est au plus profond du corps vécu, dans ses dimensions physiques et humorales¹¹, que cette épellation du senti interne fait paraître une conscience de l'événement expressif : quelque chose parle en moi. Un certain effet de sens, qui précède et prépare toute énonciation langagière, trouve son énergie dans mes articulations organismiques. C'est donc une « *energeia* de l'effet de sens¹² » que les articulations holosomatiques fournissent aux processus expressifs, et avec elle une auto-affection vive.

Pourtant, dans la communication ordinaire, mon langage articulé ne conserve que peu de traces du profond travail articulaire dont il provient. Lorsque la parole est convenablement « élaborée », son produit sémantique s'emporte sur une neutralisation de ses effets de production : la communication exige l'oblitération de la corporité dont la parole procède, de façon que les signes échangés soient « présentables », lavés des matières et des efforts de la fabrique. Pour garantir l'intelligibilité du discours, son articulation doit se faire suffisamment limpide, et sa phonologie ne doit pas le saturer. Si bien que parler serait presque se retenir de crier, de chanter ou de psalmodier. Bien souvent, il nous arrive de sentir que le langage trop bien articulé ne nous permet pas de *tout* dire ; nous aimerions, en parlant, ne pas devoir réprimer les gloussements, les hoquets, les rires, les gémissements ou les incantations qui *poussent* sous les

⁹ *Ibid.*, p.218.

¹⁰ *Ibid.*, p.207.

¹¹ Le corps humoral est à comprendre comme la variation des « affects d'être » («se sentir » plus ou moins bien, dans tel ou tel état...), « sentis internes du corps projetés au dehors de leurs tissus particuliers, dans des humeurs somatiques générales, avec une vague prédominance de certaines régions, certains organes très vite associés à des dimensions symboliques : le foie, la bile, le *thymos* (de la colère), les viscères (*splanchna*), le rate (*splên [spleen]*), les entrailles (*phrênes*)... Dans l'ensemble, ce plan humoral est lié à la dimension végétative de la corporité, celle qui vit au plus proche de l'affectivité originare d'être au monde. » A cet égard, le corps humoral est indissolublement couplé à l'inconscient. Jean Clam, *Sciences du sens, op.cit.*, p.217-218.

¹² *Ibid.*, p. 225. Comme le dit Wilhelm von Humboldt, « Elle [la langue] n'est pas une oeuvre (*ergon*), mais une activité (*energeia*). » Wilhelm von Humboldt, *Ueber die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues und Ihren Einfluss auf die Geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, dans *Werke in 5 Bänden*, bd. III, p. 418. Cité par Jean Clam, *Sciences du sens, op.cit.*, p.225.

mots¹³. « Je refais à chacune des vibrations de ma langue les chemins de la pensée dans ma chair¹⁴... », disait Antonin Artaud. Nonobstant le péril psychique au bord duquel parle le poète, il faut reconnaître que, même dans l'expérience la plus ordinaire, des impulsions somatiques affleurent sans cesse dans l'expression orale. Que l'on songe aux émotions plus ou moins conscientes qui ébranlent notre syntaxe, essoufflent notre voix, nous font bégayer. « La pensée se fait dans la bouche¹⁵ » s'exclamait Tristan Tzara, mais il faudrait préciser que cette bouche commence au plus bas du corps, dans ses inflexions les plus profondes, et que la pensée n'est pas le produit aérien d'idées pures ; elle commence peut-être avec le senti d'une pression qui traverse un canal.

A ce titre, Jean Clam rappelle que le signifiant n'est pas insensible, contrairement à ce qu'une lecture trop rapide de la linguistique saussurienne pourrait laisser penser. Saussure veille en effet à ne jamais confondre le signifiant avec un signe, mais insiste au contraire sur le fait que le signifiant n'est que le « substrat sensible » du signe, sa formation organique même¹⁶. Signifiant et signifié ne sont unis dans un même signe (c'est-à-dire dans un même acte de signifier) que parce qu'ils sont unis ensemble à une grande « onde vibratoire qui est toute l'expression¹⁷ » :

¹³ « La formation des habitudes phonatoires qui permettent la production des mots ne va pas sans l'élimination de nombreuses possibilités phoniques. Le réglage des organes de la cavité phonatoire s'obtient par la répression de la force qui emploie ces organes à produire des expressions rudement motivées : le cri, le râle, le « gazouillis ». Ce réglage se fait essentiellement par l'oreille ; il signifie l'intériorisation de l'espace virtuel de la langue dans l'espace actuel du corps propre, et l'expropriation de ce dernier. On peut supposer avec Antonin Artaud qu'un très grand développement de l'usage du langage articulé a pour corrélat une dépossession de l'espace phonique expressif. L'épaisseur du râle, du halètement, du rire, du cri, fait de ces sons des signes : ils sont motivés par des situations, et ils ne peuvent être tirés du corps parlant que lorsque les mots lui manquent [...]. Il y a dans le cri de l'aphasique des sons qui ne sont pas pertinents pour sa langue maternelle ; il y a dans le halètement une équivocité insurmontable que seul le contexte peut lever en décidant s'il se rapporte à la douleur ou au plaisir ; le souffle est le dernier ou bien celui qu'on reprend ; la crise de larmes et le fou-rire, un instant, sont indiscernables. Dans tous ces bruits, la voix se fait opaque, elle se détourne de l'ordre de l'arbitraire, elle descend puiser dans d'autres couches de son registre des dispositions qui, même si elles ne sont pas vraiment naturelles, n'appartiennent pas à la seule communication et ce qu'elle en tire n'est pas de la signification, mais du sens. » Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* [1971], Paris : Klincksieck, 2002, p.88-89.

¹⁴ Antonin Artaud, « Position de la Chair, Manifeste en langage clair », *Oeuvres complètes I*, Gallimard, p.236.

¹⁵ Dans son *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer, lu à Paris en 1920*, il s'emploie à « désordonner le sens », « dans n'importe quel arrangement savoureux, savonneux, brusque ou définitif - tiré au sort », et il demande si la poésie est encore « nécessaire » : « Faut-il ne plus croire aux mots ? Depuis quand expriment-ils le contraire de ce que l'organe qui les émet, pense et veut ? Le grand secret est là : La pensée se fait dans la bouche. » Tristan Tzara, *Data est tatou. Tout est dada.*, Paris : GF-Flammarion, 1999.

¹⁶ Jean Clam, *Sciences du sens, op.cit.*, p.234. Voir aussi Ferdinand de Saussure : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. » Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris : Payot, 1995, p. 98.

¹⁷ Jean Clam, *Sciences du sens, op.cit.*, p.234.

série intensive des pressions, des diastoles et des systoles, des inflexions somatiques et phonatoires par lesquelles le corps accouche de la parole. L'arbitraire du signe linguistique ne concerne donc que la relation du signe (*Se & Sa*) à sa référence. Au sein du signifiant, le rapport entre son et sens n'est ni vicariant, ni substitutif, il est seulement organismique. Entre son et sens, il n'y a que la transformation d'une pression pneumatique en image acoustique (suivant le *continuum* air expulsé > pincements des cordes vocales > résonances et pétrissages du son dans la cavité buccale). C'est le procès de signification qui fera de « l'image acoustique » du mot un signe intellectif visant sa référence de façon arbitraire. Dans le fond, la différence entre la pression phonatoire et la forme du phonème ne fait que « commencer » la différence entre le signe et la référence. Ces articulations entre son et sens, entre signe et chose ne sont pas figées par le verrou conceptuel de *l'arbitraire du signe* : elles sont sensibles, vibratoires, affectuelles et affectantes, en un mot, expressives. C'est pourquoi il faudrait se donner une définition du signe qui enveloppe l'ensemble de son procès expressif. Du point de vue de la linguistique, le signe est non seulement, comme le voulait Saussure, l'unité du son et du sens, mais il faudrait encore unifier cette unité à celle de l'articulé et de l'articulant, c'est-à-dire à l'unité du signe et de l'appareil corporel qui le forme. Clam éclaire cette unité d'une métaphore :

« Il n'y a pas des sons et un piano, il y a un piano jouant ; il n'y a pas des mots dehors et leur expression physique du dedans du *thymos* ou de la *mênis*, mais un seul former le son depuis le fond du ventre et du diaphragme, depuis la plante posturante des pieds jusqu'aux lèvres et l'envoi du souffle. L'incroyable occultation de ces phénomènes est en grande partie liée à l'occultation du langage d'après l'écriture et sa figure fonctionnelle en particulier¹⁸. »

A cet égard, s'il existe un signe extensif qui assume complètement l'unité de l'articulé et de l'articulant, c'est bien le geste dansé. En ce sens, on peut dire que s'il fait signe, il le fait de façon *motivée* et *immanente*.

III.2.3 Transvocalisation

Jean Clam soutient donc que toute épellation expressive s'informe d'une articulation de la sensation au sein du corps parlant. Cette thèse a des affinités avec celle de la *transvocalisation*, dont Michel Bernard fait l'intrigue perceptive la plus profonde du geste dansé. On se souvient que, dans le prolongement de la théorie chiasmatisque merleau-pontienne, Michel Bernard a établi une suite de trois chiasmatisques sensoriels : le chiasme intrasensoriel selon lequel chaque

¹⁸ *Ibid.*, p.236

sensation est à la fois active et passive, le chiasme intersensoriel qui fait entrer en résonance chaque appareil sensoriel avec les autres, et le chiasme parasensoriel, qui accomplit l'acte de sentir selon des modalités analogues à l'acte de dire, à savoir comme mécanisme de projection de simulacres¹⁹. C'est ce dernier chiasme qui implique un phénomène de *transvocalisation*, selon lequel une énonciation articule tout acte perceptif, à la manière d'une « parole physique ». Ce chiasme parasensoriel s'appuie sur la réflexivité primaire « des mouvements de la phonation et de l'ouïe ». Dans le retournement de l'impression acoustique sur la projection vocale, l'auto-affection de l'appareil phonatoire produit l'esquisse d'une altérité au sein même de la chair. La matrice vocale est *autrui en soi*, puisqu'elle est à la fois appel (dans la bouche) et réponse (dans l'oreille).

Ce que Bernard appelle la *matrice vocale* excède largement le *topos* de l'organe phonatoire, il s'agit d'une structure archaïque de formation de l'expressivité. La matrice vocale concentre en effet toutes les dimensions primordiales de l'expressivité : la *dynamique pulsionnelle* (le rejet vocal du cri est une expression spontanée de la décharge énergétique), le *redoublement de l'auto-affection* (aussitôt émis, le cri de l'enfant résonne dans son propre corps, et l'ébranle), et la *comparution de l'altérité* (la voix perce les membranes physiques, annule les distances, et convoque la présence d'autrui). La matrice vocale commence dans la vie pré-natale sous les espèces d'une empreinte psychique primordiale de l'altérité. *In utero*, le fœtus vit dans un état d'impressivité générale, et en particulier acoustique : la voix de sa mère, perçue par la vibration solidienne interne, ébranle littéralement son corps et imprime dans sa chair ses modulations rythmiques et mélodiques. Après la naissance, cette même voix maternelle est entendue par voie aérienne, et aussitôt reconnue. Lorsque l'enfant crie, le son qu'il émet résonne à ses propres oreilles, et la matrice vocale s'augmente d'une réafférence impressive et expressive : l'enfant ressent conjointement l'émission vocale et la résonance de sa propre voix (par voie solidienne et acoustique). La matrice vocale est ensuite le lieu d'une distinction fondamentale entre besoin et désir. Elle se joue dans les vocalises échangées entre la mère et l'enfant, et dans la façon dont l'une et l'autre arriment leur désir à l'*entente amoureuse* qui s'y établit²⁰. La maîtrise progressive

¹⁹ Voir supra, chapitre II.1 *Déclare les sensations > Chiasmes*. Et les textes de Michel Bernard : Michel Bernard, « Les fantasmagories de la corporalité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception » (1998), « Sens et fiction ou le seffets étranges de trois chiasmes sensoriels » (1993), « Esquisse d'une nouvelle probélatique du concept de sensation et son exploitation chorégraphique » (1998), textes réunis dans Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, 2001.

²⁰ Ainsi, observe Françoise Dolto, l'enfant « s'ingénie dans son berceau, lorsqu'il est réveillé sans être affamé, à retrouver son lien vocal avec [la mère]. Il tente de donner à ses propres oreilles l'illusion des paroles entendues et modulées, qui sont des exercices de langue, de bouche, de *cavum*, de maîtrise du langage. » Françoise Dolto, « Au

de l'appareil phonatoire et le plaisir des vocalises accompagne la distinction du besoin organique (la satisfaction orale, l'appel du cri) et des formes du désir qui le prolongent en signes échangés dans le commerce expressif (la vocalisation, dans laquelle l'appel à la mère devient ludisme de l'appel lui-même, où la présence appelée se manifeste déjà). Le cri est certes un appel de la mère, et peut, à ce titre, être entrevu comme un signe qui cherche ses effets de communication. Mais, ajoute Michel Bernard, le cri est aussi, dans son épreuve corporelle, une expression sonore « par laquelle l'enfant, hors de toute intention de communication, par la seule force pulsionnelle et émotionnelle de son rejet aérien, de son souffle, reproduit pour lui-même les sonorités émises en écho et façonnées par celles de la voix maternelle : le cri est alors l'auto-affection phonique par laquelle le nourrisson s'accorde par anticipation le plaisir de la présence maternelle. Et c'est seulement ici que réside l'expressivité proprement dite²¹. » Ainsi, l'expression vocale, qui est d'un côté appel et signe (signe d'un appel douloureux), et de l'autre pure jouissance de l'auto-affection, est-elle déjà partagée par l'ambivalence qui deviendra celle du langage, d'être à la fois signification et expression.

La matrice vocale enregistre donc des présences et projette des visions. Ce faisant, elle débraye la sensation en virtualités. Nous avons vu plus tôt comment les concepts de débrayage actantiel et de débrayage spatial, empruntés à la linguistique greimassienne, permettaient d'éclairer cette virtualisation de la sensation en « autre que moi » et en « ailleurs »²². Comme l'acte linguistique, l'acte sensoriel crée des « réalités-substituts » aux termes de l'énonciation, et forme des êtres du sens dans le sentir. Il y a donc dans toute énonciation sensorielle le débrayage d'une entité fictive qui en redouble l'expression, une effigie affective constituée en écho. Le simulacre créé par ce débrayage énonciatif de la sensation porte en lui une puissance d'altérité telle que la sensation semble avoir son être et son monde propre. Pour Michel Bernard, la voix est donc la matrice de ce processus d'auto-affection et de simulation par lequel l'imaginaire émerge de la sensation²³. C'est pour toutes ces raisons que le philosophe choisit de donner à ce processus le nom de *transvocalisation*. Ce concept indique que la voix se rend visible dans toutes les manifestations expressives du geste, du faciès, des mouvements, de la posture. Avec son mélange de gestualités, de mimiques, d'attitudes posturales, l'expressivité du corps n'est jamais, pour Michel Bernard, que « la traduction plus ou moins fidèle ou l'ombre portée de la dynamique

jeu du désir les dés sont pipés et les cartes truquées », Paris : Armand-Colin, Tiré à part du Bulletin de la Société française de Philosophie, 1972, in-8, broché, p.116.

²¹ Michel Bernard, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* [1976], Chiron, 1986, p.148.

²² Voir supra, chapitre II.1 *Déclare les sensations > Chiasm*.

²³ Michel Bernard, « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire », *art.cit.*, p.92.

invisible de notre gestion individuelle du processus vocal : toute expression n'est que « transvocalisation », ou selon l'heureuse formule de Bachelard : « la voix projette des visions²⁴ ».

Chant intérieur

En dansant, il arrive souvent que la projection interne de ces visions (ou simulacres) dans le senti du geste ait une telle pression d'existence qu'une expression vocale en soit irrépressible : *Et Hop, WaTsssa, Foowooo, Yiihaa...* Le danseur métabolise dans la voix les allures de sa sensation²⁵. Même si le processus de transvocalisation excède largement l'expression vocale, il se manifeste de façon sensible par ce phénomène bien connu des danseurs : le chant intérieur. En témoignent ici les propos de quatre danseur.ses-chorégraphes, tirés de l'ouvrage *Composer en danse*²⁶. « Je suis persuadée que tout le monde chante intérieurement [en dansant], déclare la chorégraphe Myriam Gourfink, cela me semble tout à fait naturel de se mettre en mouvement et de chanter intérieurement. » La danseuse décrit ici l'expression de cette transvocalisation, lorsque l'épellation du geste retentit intérieurement comme simulacre musical. Pour Cindy Van Acker, ce chant intérieur n'est pas forcément « sonore » : « Ce n'est pas une voix. Cela peut prendre différentes textures. C'est davantage comme un volume qui se balade. » « Le corps ne suit pas forcément le chant, ajoute Myriam Gourfink ; au contraire, il y a des contre-chants. C'est polyphonique. Cela donne de l'épaisseur à ce que l'on danse²⁷. » Loïc Touzé confirme que ce « chant profond n'est pas forcément le même que celui que l'on voit. Ils peuvent être accordés ou bien distincts. » Quant à Daniel Linehan, il traduit ce chant intérieur en un double phrasé musical, vocal et gestuel : « Parfois, en enseignant une phrase aux danseurs, je la chante en même temps. Dans certaines pièces, les danseurs vocalisent en même temps qu'ils bougent, ce qui crée des correspondances entre le phrasé vocal ou oral et le phrasé physique ou gestuel²⁸. »

Dans l'auto-affection vive qu'offre la danse, le senti du mouvement prend l'allure d'une énonciation, comme si une voix intérieure modulait les profils et les courbes mélodiques du geste. Parce que la sensation est vécue dans un déploiement temporel, le débrayage en virtualité lui

²⁴ Michel Bernard, « L'avènement de la danse ou l'ivresse des métamorphoses », *art.cit.*, p.83-84. Citation de Gaston Bachelard, in *L'eau et les rêves*, Paris : José Corti, 1970, p.254.

²⁵ Dans les années 1980, Jean-Claude Gallotta et les danseurs du groupe Émile Dubois laissaient libre cours à ce penchant. La jubilation auto-affective du rythme faisait l'objet de toutes sortes de vocalises aussi spontanées qu'étonnées, avant que ce motif ne devienne chez le chorégraphe grenoblois une marque de fabrique.

²⁶ *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, (dir.) Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, Lausanne, Dijon : Coll. Nouvelles Scènes / La Manufacture, Les presses du réel, 2020.

²⁷ Cindy Van Acker, Myriam Gourfink, *Composer en danse, op.cit.*, p.462.

²⁸ Loïc Touzé, Daniel Linehan, *Composer en danse, op.cit.*, p.463.

donne la *tournure d'une énonciation*, avec ses propositions, ses coordinations et ses ellipses. Lorsque la transvocalisation se rend sensible dans l'effort volontaire du geste dansé, elle prend le nom de *phrasé* : une épellation mélodique et rythmique de l'effort, qui s'emporte sur une articulation interne du poids.

III.2.4 Le phrasé : demeures du poids et adresses du geste

Le phrasé est d'abord une notion attachée à la musique, pour laquelle elle désigne « la manière de ponctuer le discours musical, d'en rendre sensibles les oppositions, les enchaînements, d'en marquer les silences et les accents, manière qui caractérise finalement le style personnel de l'interprète²⁹. » Cette définition pourrait être transposable au phrasé chorégraphique, terme à terme. La danse contemporaine n'est certes plus tenue à une quelconque subordination musicale, mais dès lors qu'il s'agit de la modulation tonique et rythmique d'un énoncé gestuel, la notion de phrasé chorégraphique reste parente de sa définition musicale, laquelle est associée ici à un paradigme prosodique, celui du « discours ». Un énoncé chorégraphique peut lui aussi prendre l'allure d'un propos, dans lequel seraient articulés des membres, des propositions réparties en antécédentes et conséquentes, des suspensions, des arrivées conclusives, etc. Mais Laurence Louppe propose une définition plus spécifique du phrasé chorégraphique, qui n'a pas, selon elle, vocation à « ponctuer un discours », mais à « distribuer les mutations de la matière : tensions, relâchements, suspensions qui vont délimiter les accents, les paliers d'attente, les ruptures, les accélérations ou les ralentissements³⁰ ». En parlant de « mutations de la matière », Laurence Louppe pointe la différence fondamentale entre le phrasé musical et le phrasé chorégraphique. Si les deux ont en commun de moduler le temps, l'effort imprimé à la matière n'est pas du même ordre. Le phrasé musical porte sur la modulation de vibrations, qu'elles soient vocales ou instrumentales. Le phrasé chorégraphique travaille à même la masse corporelle, au sein de laquelle *il soulève des poids* et les transporte dans l'espace. Certes, le geste instrumental du musicien requiert lui aussi de véritables efforts et un bon étayage pondéral, mais c'est une toute une *matière pesante* que transforme le phrasé chorégraphique. Or, Laurence Louppe le remarque justement, cet effort général a pour effet spécifique de *ralentir*

²⁹ Pierre-Paul Lacas, *Phrasé, musique*, article de l'Encyclopédie Universalis. En ligne : universalis.fr

³⁰ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles : Contredanse, 2004, p.156.

*le temps et d'épaissir l'espace*³¹. Le phrasé chorégraphique met donc au jour une relation essentielle entre le poids et la durée. En danse, l'expérience du temps vécu est foncièrement pondérale, parce que chaque moment du mouvement y est un transfert de poids. Lorsque Loïc Touzé affirme qu'en danse, « la durée, c'est le versement du poids », il indique une relation essentielle entre effort et rythme, par où s'ouvre une subjectivation du temps. Nous reviendrons sur cette dimension pondérale de la durée, mais avant cela, il est nécessaire d'estimer l'importance du poids dans le mouvement dansé.

Dialogues avec la gravité

« Mais de ce qui dort, tombe / comme d'un nuage couché / la pluie abondante du poids³² »

En guise de préparation à l'entrée dans le mouvement (du Contact-Improvisation), Steve Paxton propose de faire ce qu'il appelle une *Small Dance*. C'est une partition attentionnelle très simple : il s'agit de se tenir debout³³. Mais l'évidence naturelle de la posture érigée s'épaissit bientôt de la complexité du jeu de forces dont elle se soutient. La première des forces à laquelle il s'agit de résister, c'est la force gravitationnelle qui nous fait « tomber » sur nous-mêmes³⁴. « Vous nagez

³¹ « Le recours au maintien continu, progressif ou non, de la tension musculaire ralentit le temps (comme il épaissit l'espace). » Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.156.

³² Rainer Maria Rilke, *Pesanteur*, « Poèmes épars et fragments », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 927.

³³ « Tout ce que vous avez à faire c'est vous tenir debout et vous détendre [...] Or, le fait même que vous vous imposez de vous détendre, et qu'en même temps vous continuez de vous tenir debout – vous trouvant à cette limite où vous ne pouvez plus vous détendre sans tomber –, vous met en contact avec un effort de base qui vous soutient, lequel a lieu sans cesse dans le corps, si bien que vous n'avez pas besoin d'en être conscient. [...] Nous essayons d'entrer en contact avec ces forces élémentaires du corps et de les rendre facilement apparentes. Appelez-les la "petite danse"... » Steve Paxton, 1978. « The Small Dance », *Contact Quarterly*, v. III, n° 2, Long Winter, p.11.

³⁴ Au niveau de la mer, le corps subit pour chaque kilogramme de sa masse une accélération gravitaire évaluée à environ 9,81 mètres par seconde carrée. C'est cette force qui nous colle les pieds à la terre. La *Small Dance* nous permet d'en faire une expérience quasiment « ontique », lorsque nous réalisons qu'en ressentant notre « pesée » nous éprouvons la consistance même de notre être-au-monde. « Par mon poids, je sais où je suis », dit Bonnie Bainbridge Cohen [citée par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit. p.67], affirmant ainsi que l'être est littéralement *mis* au monde là où il se tient, c'est-à-dire là où il oppose à la force gravitaire son tonus. Si mon poids me donne mon lieu, c'est parce que je m'y incarne *ici-même*. La sensation de notre propre poids, dit Hubert Godard, c'est précisément ce qui « nous permet de ne pas nous confondre avec le spectacle du monde » [Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris : Bordas, 1995, p.227]. En effet, par différence avec les sens distaux (la vue et l'ouïe), qui permettent l'objectivation et l'idéation du monde, la sensation du poids ne transite par aucun témoignage perceptif, mais procède plutôt d'une tactilité diffuse, inhérente aux tissus musculaires et à leurs efforts, aux couches dermiques et à leurs déformations. La sensation du poids est donc strictement *hylétique*, au sens d'une matière qui se sent elle-même, partout où elle est soumise à des forces. Le philosophe Renaud Barbaras rappelle enfin que le verbe penser vient du latin « peser », ce qui lui fait dire : « Je pense, c'est-à-dire je pèse, c'est-à-dire je fais l'expérience d'une résistance, donc je suis. » [Renaud Barbaras, *L'ouverture du monde. Lecture de Jan Patočka*, Chatou : La Transparence, 2011, p. 147-148].

dans la pesanteur depuis le jour de votre naissance, dit Paxton. Toutes vos cellules savent où se trouve le bas. [...] Debout, nous tombons en direction de nos pieds³⁵. » Comme le dit encore Erwin Straus, dans son article *La posture érigée, résister à la gravité* reste « une tâche à accomplir durant la vie entière³⁶ ». Cette tâche prend le nom de « tonus » et soutient l'étiayage anti-gravitaire de notre corps, c'est notre fond postural. Les micro-ajustements posturaux y sont constants, réflexes. La plupart du temps, quand nous sommes en action, ces ajustements pondéraux sont masqués à notre conscience perceptive par nos mouvements intentionnels. C'est donc à un éveil proprioceptif de l'animation de la posture érigée qu'invite la *Small Dance*.

Sous la forme d'une méditation proprioceptive, la *Small Dance* de Paxton propose donc de retrouver ce « consentement au poids » qui est une des valeurs fondamentales de la danse moderne et contemporaine³⁷. Alors que la danse classique semblait refouler l'angoisse de la chute par la recherche allégorique de l'élévation, la danse moderne assume au contraire un véritable *dialogue avec la gravité*³⁸. Avec cette expression, le danseur japonais Ushio Amagatsu propose une définition générale de la danse, tant il est vrai que tout mouvement est à la fois résistance à la chute et consentement au poids. « Tout mouvement est une chute différée, écrit Laurence Louppe, et c'est de la façon dont on diffère cette chute (par ailleurs totalement espérée) que naît l'esthétique du geste³⁹. » Comme tous les actes de danse, le consentement à la chute est d'autant plus élégant qu'il est vécu à *la voie moyenne*. Car le poids est aussi bien « l'agent et l'agi du geste⁴⁰ », dit Laurence Louppe. Quand je transfère mon poids d'un appui sur un autre, je ne déplace pas un objet massif et passif qui me serait extrinsèque, je déplace une part de moi-même,

³⁵ Steve Paxton, « Transcription », originellement publié dans *Contact Quarterly* vol. 11 (1), Winter 1986, amendé sous formes de notes de fin par Steve Paxton pour *CI 36*, en 2008, traduction Emma Bigé. Lorsque Paxton dit que les cellules du corps savent où est le bas, il ne fait pas une métaphore. Des études scientifiques ont montré que les cellules sont dotées de gravicepteurs. Même s'il est vrai que la plupart des récepteurs spécialisés dans l'intégration de la gravité se situent au niveau de l'oreille interne, avec le système particulier de l'utricule et du saccule, il semble que d'autres gravicepteurs soient situés au niveau de l'abdomen, liés aux reins et au système vasculaire, qui permettraient une intégration de l'axe longitudinal du corps. A ce sujet, voir H. Mittelstaedt, « Somatic graviception », *Biological Psychology* 42, 1996, p. 53-74.

³⁶ Erwin Straus, « La posture érigée » [1952], traduction française par Anne Lenglet et Christine Roquet, in *Quant à la danse*, n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, p.24.

³⁷ Pour Merce Cunningham, « l'une des plus grandes découvertes dont la danse moderne ait fait l'usage est la gravité du corps dans le poids [*the gravity of the body in weight*], c'est-à-dire que plutôt que de nier (et d'ainsi affirmer) la gravité par l'élévation dans l'air, le poids du corps est senti en allant dans le sens de la gravité, vers le bas. » Merce Cunningham, « Space, Time and Dance », in *Transformations : Arts, Communication, Environment*, 1, 3, 1952, p. 150.

³⁸ « Se lever, se tenir debout, bouger : aucun mouvement ne se fait sans impliquer la gravité, sans engager un échange avec elle. A plus forte raison en va-t-il ainsi de la danse, qui est donc un dialogue avec la gravité. » Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, Traduit du Japonais par Patrick de Vos, Arles : Actes Sud, 2000.

³⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op.cit.*, p.98.

⁴⁰ *Ibid.*, p.96.

jusqu'au point où mon centre de gravité se trouve déporté de ses sustentations. Il m'emporte alors dans sa chute, que je diffère en lui opposant d'autres appuis.

Demeures nomades : fonction phorique et fonction haptique

Consentir à la chute n'est pas chose aisée pour le bipède humain, dont la posture érigée est si précaire, et fut si chèrement acquise⁴¹. Chez l'enfant, la conquête de la verticalité est en effet un effort fondamental en vue de l'émancipation : l'enfant ne se laisse plus porter par le corps d'autrui (le ventre de la mère, les bras des parents...), il apprend à se soutenir lui-même, il accepte de se supporter pour exister. La lenteur et le labeur du redressement bipédique témoignent du fait que cette transformation physiologique n'est pas programmée de façon strictement innée mais demande une acquisition épigénétique. C'est un fait social qui demande la contribution des autres, sous les espèces d'un dialogue que les psychologues Henri Wallon et Julian de Ajuriaguerra ont appelé un dialogue tonique⁴². Alors que la dépendance du nourrisson exige un soutien et un maintien (*holding*⁴³) de la part des adultes, l'enfant reçoit de leurs mains une empreinte tonique et affective qui va informer son propre tonus et lui permettre de s'en servir dans un échange

⁴¹ Emma Bigé signale que, contrairement à la connotation virile que peut prendre le terme « érigé », la posture conquise par *homo erectus* est loin d'être assurée et stable. Il faut garder à l'esprit, comme le dit aussi Christine Tardieu, *qu'on ne naît pas bipède, on le devient*. En effet, contrairement à la plupart des autres mammifères, la physiologie du nourrisson humain ne le dispose pas au mode de locomotion de son espèce. La bipédie n'est pas donnée au petit d'homme comme la quadrupédie l'est à celle du poulain : il doit la conquérir de haute lutte et y conformer son développement ostéo-musculaire. En effet, à la naissance, l'anatomie du bassin et de l'articulation fémuro-rotulienne est davantage conformée à une locomotion quadrupède. Par conséquent, la verticalisation est un véritable défi d'équilibriste, qui consiste à faire coïncider l'axe corporel de la colonne avec l'axe gravitaire, comme s'il s'agissait de laisser le moins de prise possible à la pesanteur. Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.409-410. Voir aussi Christine Tardieu, *Comment nous sommes devenus bipèdes*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 60 et 81.

⁴² Julian de Ajuriaguerra et René Angelergues, « De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui : à propos de l'œuvre de Henri Wallon », *L'évolution psychiatrique*, vol. 27, 1962, p. 24. Julian de Ajuriaguerra et Michèle Cahen, « Tonus corporel et relation avec autrui, l'expérience tonique au cours de la relaxation », *Revue de Médecine Psychosomatique*, 1960.

⁴³ La façon dont les adultes tiennent, soutiennent, et parfois *retiennent* le corps de l'enfant est définie par Winnicott sous le concept de *holding* (maintien) : « Le terme de « maintien » (*holding*) est utilisé pour dénoter que l'on porte physiquement l'enfant, mais il désigne aussi tout ce que l'environnement lui fournit antérieurement au concept de *vie commune*. (...) Le maintien protège contre les dangers physiologiques ; tient compte de la sensibilité de la peau de l'enfant... ; comprend toute la routine des soins jour et nuit (...); s'adapte aussi jour après jour aux changements infimes dus à la croissance et au développement, changements à la fois physiques et psychologiques. (...) Dans « maintien », il y a surtout le fait qu'on tient physiquement l'enfant, ce qui est une forme d'amour. » Donald W. Winnicott, « La théorie de la relation parent-nourrisson » (1960), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris : Payot, 1969, p. 365 et 371. Cité par Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.251.

d'expressions gestuelles et mimiques. Ce dialogue tonique, qui passe par les gestes du soin, les jeux et les échanges mimiques est essentiel à la conquête de l'autonomie de l'enfant. Les affects qui s'y échangent seront d'autant plus bénéfiques à son développement psychomoteur qu'ils auront une *vitalité* harmonieuse, accordée, non-violente, et que le dialogue tonique sera riche de gestes échangés. Rapporté aux analyses de Daniel Stern, le dialogue tonique peut donc être compris comme un échange d'*affects de vitalité* et d'*accordages affectifs*.

Quittant le maintien des adultes, l'enfant doit apprendre à se porter lui-même, autrement dit à conquérir sa propre *fonction phorique*. Du grec *phoros* (porter, soutenir), la fonction phorique désigne les efforts corporels engagés pour résister à la gravité. C'est la façon dont chaque individu organise les appuis et le déplacement de son poids afin de conserver son équilibre dans l'action. Pour le danseur Hubert Godard, la fonction phorique est l'arche mobile du geste dansé. Elle consiste à créer dans la corporéité ce qu'il appelle des « demeures nomades ». Tout mouvement volontaire suppose en effet une distribution du poids du corps, afin qu'une partie de ce poids reste « à demeure » auprès du centre de gravité, tandis qu'une autre partie s'en éloigne, dans la projection du geste. Ces demeures sont nomades pour l'évidente raison que tout mouvement est fait de transferts de poids en plusieurs lieux du corps : *a minima*, pour qu'une demeure *partante* puisse projeter une partie du poids dans le mouvement, il faut qu'une demeure *restante*, celle qui sert d'ancrage au poids, soit assurée de ses appuis.

Pour décrire cette articulation du poids dans le mouvement, Hubert Godard ajoute à la fonction phorique une *fonction haptique*, liée à la projection du geste. La fonction haptique, du grec *haptos*, toucher, concerne en premier lieu le sens proximal du toucher, mais peut s'étendre, par le jeu de l'intermodalité perceptive, à la vision⁴⁴. La vision est certes une perception distale,

⁴⁴ Pour mieux comprendre ce qu'est la fonction haptique du geste, il faut revenir à la définition que le psychologue américain James J. Gibson a donné du sens haptique : il s'agit du complexe d'informations tactiles et kinesthésiques impliquées dans l'exploration manuelle d'un volume ou d'une texture. Pour former une appréhension fine de l'objet manipulé, le sens haptique synthétise les informations des mécanorécepteurs cutanés et proprioceptifs, c'est-à-dire qu'il associe les données de déformation de l'épiderme avec celles des contractions musculaires et tendineuses. Le sens haptique résulte donc du couplage, à l'intérieur même de la palpation, d'une activité motrice et d'une sensibilité tactile. Dans ce couplage de la motricité et de la tactilité, chaque impression est réfléchi sur elle-même par un chiasme intrasensoriel (le touché/touchant), et sur l'autre par un chiasme intersensoriel (les capteurs passifs de la peau sont "portés" et activés par la proprioception motrice, ce qui illustre une fois de plus la liaison intrinsèque de la perception et du mouvement). Dans le toucher, la fonction haptique est donc à la fois extéroceptive et proprioceptive, car elle entrelace dans un même système perceptif le sens tactile et la motricité. Malgré la connotation "tactile" du terme, la fonction haptique n'est pas cantonnée au toucher épidermique et à la main. Pour Gibson, chaque acte de perception recompose un système perceptuel complexe, recroisant des données intersensorielles. C'est-à-dire que dans chaque acte de perception, et en particulier dans la perception visuelle, il y a une fonction haptique à l'œuvre, qui implique une intentionnalité de tact ou de préhension. Quand Merleau-Ponty dit que « voir, c'est avoir à distance », il synthétise dans cette belle formule la fonction haptique du regard (Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1965, p.26). Voir James J. Gibson, « Le système haptique », dans *Nouvelles de danse : Vu du corps*,

mais elle comporte aussi une fonction haptique au sens de l'appréhension spatiale. Dans les tâches d'équilibration du corps auxquelles la vision participe (en coopération avec l'oreille interne), la fonction haptique soutient la visée projective du mouvement et l'atteinte du geste : le système visuel lance des ancrages dans l'espace⁴⁵. Dans le mouvement, la fonction haptique concerne donc la projection des membres périphériques dans la perspective de l'action.

Pour résumer, la fonction phorique est une amarre mobile, par laquelle nous demeurons dans notre poids, et l'implantons provisoirement au sol. La fonction haptique est projective, elle est la demeure nomade de notre poids lorsque nous portons l'œil ou la main vers le monde. Ainsi, à un niveau strictement sensori-moteur, le geste dansé consiste en une articulation des demeures nomades du poids.

Sur un plan plus psychologique, la fonction phorique concerne l'habitation du corps, un certain *quant-à-soi* du mouvement : il s'agit de cette *retenue* qui permet de ne pas se livrer tout entier au déport de l'action. La fonction haptique, qui est « aller-vers », accession à l'autre, comporte en effet un risque d'aliénation. Le bon rapport entre fonction phorique et fonction haptique s'illustre dans les termes de la réserve et du don. Pour donner quelque chose à quelqu'un, il faut se détacher de ce que l'on donne. Ce n'est pas un vrai don, celui auquel je reste attaché ; ce serait plutôt un *abandon*. Hubert Godard propose l'exemple de l'enfant irrésolu quant à un don d'objet qu'il fait à contrecœur : l'enfant tend l'objet à l'adulte mais s'y agrippe, si bien qu'en prenant l'objet, l'adulte entraîne le poids de l'enfant, qui trébuche. Dans la pondération de nos gestes s'expriment bien souvent les marques affectives de l'attachement et de la séparation, telles qu'elles se sont imprimées dans notre chair, au moment où celle-ci était encore tendre. Lorsqu'il s'agit de consentir à donner son poids à l'autre, dans un duo dansé par exemple, des impressions affectives primitives se manifestent aussitôt ; sentiments d'insécurité, ou au contraire de confiance, d'accueil de l'altérité. Tout duo dansé, qu'il s'agisse d'un tango, d'un pas de deux ou de Contact-Improvisation, convoque les avatars du dialogue tonique de la petite enfance. Si j'abandonne tout mon poids à l'autre, c'est que je ne me *supporte* pas moi-même et que je veux être porté. Je suis pesant, de ne pas vouloir me soutenir moi-même. Je ne fais pas don de mon poids à l'autre, je le lui impose. A l'inverse, si je reste sur ma réserve et ne consens pas à donner un peu de mon poids, je ne partage plus rien, j'érige ma posture contre l'autre, au risque d'interdire tout échange. Sans aller jusqu'à de telles extrémités, chaque geste dansé, quel qu'en

traduction de Carole Guth, Bruxelles : Contredanse, 2001, p. 48-49, pp. 94-120. Voir aussi supra, chapitre I.1.2 *Innervations > L'œil et la main du scribe*.

⁴⁵ À ce sujet, voir infra, chapitre V.1.2 *La part de l'œil > Le système é actif de la perception visuelle > Le regard haptique*.

soit le niveau de technicité, exprime une disposition affective et psychologique à l'altérité. Celle-ci se donne à lire, figurativement, dans l'articulation des demeures nomades.



Il fallait faire ce détour par les demeures nomades pour prendre toute la mesure de l'importance du poids dans le geste dansé. Maintenant que le poids est « à demeure » dans l'habitation du corps, nous pouvons commencer à en travailler les articulations, dans le phrasé. « Comme je me porte, je phrase. » dit Loïc Touzé. Le phrasé, écrit-il,

« est lié à la façon tonique dont nous transférons notre poids dans le corps, pendant le mouvement. Ce transfert du poids dans le corps ou ce geste dans l'espace est organisé à partir d'une histoire corporelle individuelle et spécifique. Il y a presque un ADN du phrasé. Chacun d'entre nous le fait différemment. Cela dépend de notre histoire biologique, de notre histoire affective, de la manière dont on se porte comme le décrit Hubert Godard quand il parle de la fonction phorique. La manière dont on a été porté enfant organise notre relation au monde. Comme j'ai été porté, je me porte, et comme je me porte, je phrase⁴⁶. »

Si le phrasé est, comme nous le disions plus haut, une épellation mélodique de l'effort et une articulation interne du poids, il est d'une importance cruciale que ses demeures nomades y soient travaillées. C'est pour cette raison que Loïc Touzé a créé une série d'exercices préparatoires au travail du phrasé, à partir d'un véritable dialogue tonique.

Cas de figure. *Pillow Training*, envols du poids

Pour travailler l'articulation des demeures nomades dans le phrasé chorégraphique, Loïc Touzé a développé un ensemble d'exercices auquel il a donné les dimensions d'une méthode, le *Pillow Training*. Comme son nom l'indique, cette méthode implique un coussin, dans une suite de jeux de manipulations et de lancers qui se pratiquent à deux. Ces exercices travaillent l'association des fonctions phoriques et haptiques dans un partage du poids qui se joue aussi bien au sein même du corps qu'entre deux ou plusieurs corps, au moyen d'un objet-émissaire, le coussin⁴⁷.

⁴⁶ Loïc Touzé, *Composer en danse*, op.cit. p.455.

⁴⁷ Celui-ci doit être choisi avec soin : on n'utilisera pas un oreiller de lit, qui serait trop lourd et volumineux, mais un petit coussin de canapé, qui se lance et se rattrape facilement, dont la main puisse soupeser le « poids léger » sans effort.

1. Le *Pillow training* comprend une première phase de préparation qui se pratique en duo : elle consiste en une suite de massages, d'appuis, de contacts, d'impressions de mouvements que les partenaires se prodiguent mutuellement au moyen du coussin, sans autre contact physique. Plutôt que de passer par les mains, dont le toucher est toujours vecteur d'affections, les contacts échangés par l'entremise du coussin ont une qualité ambivalente : comme ils ne sont pas directs, ils sont moins « personnels », et comme la surface de contact du coussin est plus étendue et plus moelleuse, ils sont plus « tendres ». En devenant vecteur matériel du geste de l'autre, le coussin acquiert une valeur transitionnelle entre les partenaires.

2. La seconde phase consiste à faire l'expérience de porter, donner et quitter le poids. Face à face, à 3 mètres de distance environ, les deux partenaires s'apportent mutuellement le coussin :

- Alice s'avance vers Bob⁴⁸ et lui apporte le coussin en le tenant devant elle, les deux mains en avant au niveau du sternum. Quand Alice dépose le coussin dans les mains de Bob, c'est un peu de son poids qu'elle y laisse. Le coussin entre les mains, Bob observe le trajet d'Alice, qui retourne à son point de départ. Il s'agit pour lui de percevoir le moment où Alice sera entièrement revenue à sa demeure phorique : une fois que la balance des appuis aura retrouvé son centre et que Alice sera *campée* sur ses pieds. En se liant empathiquement au *tonus* d'Alice, Bob peut sentir dans sa propre balance pondérale le moment où le poids d'Alice est arrivé « à demeure ». Alors Bob s'avance à son tour pour porter le coussin à Alice.

- Dans la suite de l'exercice, la règle veut que, aussi longtemps que le coussin est tenu entre les mains, les yeux restent fermés. Dès que les mains quittent le coussin, les yeux se rouvrent. Ainsi, dès qu'Alice reçoit le coussin des mains de Bob, elle ferme les yeux et cherche à « entendre » le moment où celui-ci retourne à la demeure de son poids. Une fois qu'elle sent Bob arrivé dans son poids, elle avance vers lui pour lui apporter le coussin. Elle ne rouvre les yeux que lorsqu'elle a déposé le coussin entre les mains de Bob, et elle retourne à sa propre demeure. Il est fréquent que les partenaires soient surpris de sentir aussi bien en eux l'allure de la marche de l'autre : sa durée précise, son ralentissement à l'arrivée, la stabilisation du poids. L'empathie kinesthésique est entrée dans une telle syntonie que les deux partenaires sont en mesure de simuler en eux les transferts de poids de l'autre.

⁴⁸ Pour décrire les pratiques qui impliquent des interactions entre partenaires, nous utilisons le code scientifique couramment utilisé dans les études interactionnelles pour désigner les agents, suivant l'ordre alphabétique : Alice, Bob, Carole, David, etc.

- A ce stade, Alice et Bob peuvent continuer l'exercice en gardant les yeux fermés tout au long de l'échange. Ils n'auront pas de mal à se passer le coussin à l'aveugle, car le dialogue tonique est incorporé.

3. Dans la suite de la pratique, l'échange de coussin se fait par voie aérienne :

- Alice lance le coussin à Bob, et il s'agit pour Bob de le recevoir avec le plus grand relâchement possible, en particulier dans la nuque et les genoux, qui « accusent réception » du poids du coussin. Bob relance le coussin à Alice, qui le reçoit de la même façon.

- Après plusieurs échanges, on applique la même règle que précédemment : tant que l'on est en contact avec le coussin, on ferme les yeux. Alice relance le coussin à Bob avec les yeux fermés, et ne les rouvre que quand le coussin est déjà envolé. Dès que Bob entre en contact avec le coussin, il ferme les yeux et conserve en lui une « image spatiale » d'Alice, afin de pouvoir lui relancer le coussin les yeux fermés. L'aptitude à bien lancer le coussin s'acquiert assez facilement.

- Enfin, les deux partenaires vont jouer à se lancer le coussin en gardant les yeux fermés continuellement ! Bien souvent, ils s'étonneront de leur aptitude à bien envoyer et réceptionner le coussin, à l'aveugle.

4. On rouvre les yeux et l'exercice entre dans une phase plus dynamique, faite de jeux d'adresse et de coordination, associés au lancer du coussin. Exemple parmi d'autres, l'un de ces exercices consiste à ponctuer la courbe d'envol du coussin avec un saut : Alice lance le coussin en l'air, et Bob doit sauter au moment même où le coussin tombe au sol. Puis il doit sauter avec une avance suffisante pour que ses pieds *retombent au sol* en même temps que le coussin. Sans décrire l'ensemble de ces exercices, retenons que leur enjeu général est d'inscrire la projection de son mouvement dans une courbe durative anticipée ; façons de préparer une habileté rythmique dans le dosage de l'effort.

5. La dernière phase du *Pillow Training* qui nous intéresse est un jeu de lancer de coussin entre les partenaires, au cours duquel il s'agit de distinguer les différentes phases du lancer, en les accentuant dans l'effort. Loïc Touzé en dénombre cinq : *avant l'impulse / impulse / le vol du coussin : son acmé / impact / après l'impact*. A chacune de ces phases correspond une distribution différente des "demeures nomades" du poids dans l'organisation du geste :

- **Avant l'impulse** désigne la phase de pré-mouvement du lancer, l'étayage de la posture en vue du lancer.

- **Impulse** désigne le moment du lancer, le profil de son geste, la courbe dynamique et l'intensité de son effort.

- **Le vol du coussin - l'acmé** : C'est souvent au moment de la projection du coussin que la distribution des demeures nomades traverse un moment critique. Ceux des danseurs qui trébuchent vers l'avant le comprennent à leurs dépens : avec le regard, ils ont attaché trop de poids à la fonction haptique. Le regard les attache au coussin, et le poids part en avant, lancé en même temps que l'objet. L'enjeu d'un bon lancé de coussin est justement de travailler l'articulation de l'ancrage phorique et du détachement haptique. Dans le vol du coussin, Loïc nous propose de distinguer trois profils : l'élévation, l'acmé, la descente, et de nous intéresser particulièrement à l'acmé. Instant savoureux, à la fois intense et léger, littéralement « euphorique », où le coussin est suspendu au sommet de sa courbe. L'acmé désigne donc le moment fugace où les demeures nomades sont détachées l'une de l'autre, et virtuellement associées : l'hapticité du regard est lancée dans la parabole du coussin, tandis que le poids reste à demeure.

- **Impact** désigne la réception du coussin, l'accueil du poids.

- **Après l'impact** désigne le retentissement de l'impact, chez soi et chez le partenaire : l'amorti du poids, les séquelles dynamiques de la réception, le rétablissement de la sustentation.

Seul le langage nous autorise à découper ces phases en segments discrets. Elles sont évidemment liées dans le mouvement, mais on peut néanmoins les singulariser en les *accentuant*. Loïc nous invite maintenant à investir un effort particulier dans chacune de ces phases : l'accentuation va leur donner une valeur expressive particulière.

- Par exemple, l'investissement tonique de la phase *avant l'impulse* révèle une dimension d'*annonce*. En préparant le fonds tonique de mon geste, je tends son arc projectif, et je dévoile mes intentions. Cela permet à mon partenaire de pressentir la trajectoire de mon lancer. Ainsi, l'accentuation de cette phase préliminaire invite au jeu des feintes et des fausses annonces.

- L'investissement tonique de *l'impulse* permet d'expérimenter une gamme étendue d'accents forts ou légers, qui vont donner son énergie au coussin, et donner au geste un aspect déclaratif. Dans *l'impulse*, tout l'avenir du trajet est déjà déclaré. *L'impulse* a donc valeur de *passage à l'acte*.

- L'investissement de *l'acmé* est un moment « euphorique », on l'a dit, il donne au corps une *aspiration élévatrice*, un envol.

- L'accentuation, forte ou légère, de *l'impact* permet de détailler les organisations motrices de la réception du poids. Deux poids se rencontrent, celui du coussin et celui du corps : leur réunion est *accueil, choc ou résonance*.

- Investir *l'après-impact*, c'est encaisser le poids, amortir et accompagner sa chute, se laisser impressionner par sa rencontre. C'est *l'après-coup*, la *séquelle* de l'impact, les mouvements de résonance que Rudolf Laban appelle « passifs et résultants ». *Après l'impact* a la valeur affective d'une fin.

L'accentuation singulière de chaque phase du lancer permet de préparer l'articulation d'un *phrasé* tonique dans le geste. L'exercice permet de travailler les articulations de l'effort dans une relation extériorisée, par l'entremise d'un « objet transitionnel », le coussin, qui informe le dialogue tonique qu'engagent les deux danseurs. La danseuse et chercheuse Anne Lenglet, qui a longuement accompagné le travail d'atelier de Loïc Touzé, résume ainsi les enjeux préparatoires du *Pillow Training* quant au travail du phrasé :

« Le coussin est compris comme une excroissance à laquelle je m'articule, il vient rendre visible le voyage du poids qui permet l'accentuation du geste et donne sa qualité au phrasé. Le corps dont on comprend le phrasé est ici formé par la triade des deux partenaires et du coussin. Cette triade vient modéliser en l'extériorisant ce qui se joue lors d'un transfert de poids à l'échelle d'un corps : les deux partenaires entre lesquels fluctue un poids exogène (celui du coussin) sont comme les deux parties d'un même corps à l'intérieur duquel transite le poids. D'où l'insistance sur l'empathie nécessaire pour réaliser le geste⁴⁹. »

Le travail du phrasé

Maintenant que le *Pillow Training* nous a bien préparés à l'articulation des demeures nomades, nous pouvons abandonner les coussins, et exercer cette articulation dans le geste dansé. Loïc Touzé nous invite à improviser dans l'espace de courtes phrases chorégraphiques et à en qualifier les périodes dynamiques selon cette série : *avant l'impulse / impulse / acmé / impact / après l'impact*. Ce n'est plus un coussin qui est lancé dans l'espace, c'est tout le poids du corps, demeures nomades en liberté. Après quelques phrases spontanément lancées dans l'espace, Loïc nous invite à noter quelle est la période qui a nos faveurs : avons-nous plus de goût pour l'impulse, pour l'impact, pour l'acmé ? Pouvons-nous changer notre appétit ?

De nouveau, Loïc propose d'investir, voire de surinvestir, chacune des phases, en minorant les autres. Cet investissement ponctuel peut prendre la forme d'une accentuation, d'une variation de vitesse ou d'intensité, d'un marquage rythmique, etc. En travaillant à l'intensification de

⁴⁹ Anne Lenglet, *Fils, plis et traces*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Consulté en ligne le 27/07/2018.

chacune de ces phases, nous voyageons dans les reliefs de notre tonicité, nous nous rendons plus aptes à en moduler les forces. Nous remarquons ainsi combien certains schèmes moteurs et rythmiques ont été inscrits en nous par nos apprentissages, et quelles valeurs affectives emportent ces moments de l'action. On remarque aussi à quel point ces valeurs affectives sont induites par le vocabulaire choisi :

- Par exemple, dans les premiers instants de l'exercice, le terme d'**impulse** (associé bien souvent à la notion d'*attaque*) induit des départs hypertoniques, des sauts ou des mouvements vigoureux et expansifs. Loïc rappelle qu'un *impulse* n'est pas nécessairement propulsif et franc ; il peut aussi exister des *impulses* lents, à départ faible, à progression continue, faux-départs, éboulements, suspensions, etc.
- De la même façon, également contre-intuitive aux connotations du terme, l'**impact** n'est pas nécessairement le point de butée d'un mouvement direct. Un impact peut être amorti, affaissé, sablonneux... Investir l'impact, ce n'est pas forcément frapper le point final de sa phrase. L'impact n'est pas un acte unaire, il peut impliquer un composé rythmique ou arythmique (comme lorsque je descends un escalier et qu'ayant mal estimé la position de la dernière marche, le sol se dérobe sous mon pied ; mon impact est alors aspiré-entrechoqué).
- L'**acmé** ne se situe pas nécessairement à l'apogée d'une courbe ascensionnelle, mais peut se dilater sur une courbe plus étendue, être plus « horizontal » ou même « concave », etc.
- Investir l'**après-impact** induit une attention à la résonance du geste, à ses mouvements rémanents, et cette écoute prend souvent une valeur mélancolique, portée sur l'estompe d'une impression affective.

Avec la palette affective du phrasé, s'élargit aussi la palette rythmique. Le travail du phrasé étoffe en effet une prise de conscience des allures sensori-motrices, dans le flux des perceptions accélérées et des souvenirs ralentis. Cette prise de conscience des courbes intensives du geste correspond à ce que certains danseurs appellent le *momentum*, une notion polysémique dont le sens varie selon les auteurs. Chez Alwin Nikolais, le *momentum* correspond à un « intervalle de précipitation » qui intervient dans le cours du geste. Pour Laurence Louppe, c'est une « charnière d'embrayage » dans la distribution des forces. Pour Steve Paxton, le *momentum* correspond à un « palier infime, mais décisif, de suspension », une « jointure d'oscillation » ou encore une extension du temps vécu lorsqu'une décision intuitive et rapide est prise par le corps dansant,

sans élaboration consciente⁵⁰. Ainsi, les focus attentionnels que Loïc Touzé propose de poser sur le cours dynamique du phrasé permettent d'élargir certains « intervalles de précipitation » pour se donner la possibilité de fréquenter un geste habituellement fuyant. Ce travail de dilatation attentionnelle est crucial pour le savoir-sentir de la danseuse, car le plus souvent les efforts engagés se conforment aux schèmes préparés par son éducation motrice, son humeur tonique, son style, etc. Emportée dans la course du mouvement, elle laisse la part belle aux logiques *entraînées* (au double sens de « préparées » et « emportées ») de son geste.

C'est pourquoi Loïc Touzé a jugé bon d'ajouter à sa suite phrastique une phase marginale, qui en permet l'*aggiornamento*. A cette série de 5 phases, Loïc en ajoute une autre, qui a un statut marginal par rapport à la courbe du mouvement, mais qui s'avère essentielle à son émergence. C'est un temps *zéro* ou temps « neutre », appelé aussi « réinitialisation » ou « reset ». Situé entre « après l'impact » et « avant l'impulse », ce temps est un silence, un point à la fin de la phrase, et la condition pour qu'une nouvelle phrase puisse être formulée, sans être tributaire de la précédente. « Il faut prendre en compte un point de réinitialisation pour que le phrasé effectué à l'instant ne fasse pas subir sa qualité au phrasé suivant⁵¹ », ajoute Loïc Touzé. Le terme de « réinitialisation » appartient au champ lexical de la machine et de l'informatique, dans lequel il indique une fonction pour « rétablir un système dans son état initial⁵² ». Or, comme le rappelle justement Anne Lenglet, cette fonction n'existe pas chez l'être vivant. Elle doit donc y être émulée de façon imaginaire pour susciter

« une rupture dans l'expérience d'un temps continu. Ce moment de la réinitialisation nous extrait totalement du rythme de la phrase pour nous faire entrer dans un temps autre, plus atmosphérique ou souterrain, c'est selon. Il s'agit de délier radicalement le geste à venir de la résonance du geste précédant, de chercher une sorte de génération spontanée du geste, un geste sans descendance, hors-histoire, comme si un pré-geste tout à fait neuf pouvait émerger d'un terrain vierge. Bien qu'impossible, la proposition de réinitialiser notre état donne à ce moment vécu un aspect décisionnel ; nous observons nos habitudes motrices et cherchons à varier les points d'initiation de nos gestes (qu'il s'agisse d'un endroit précis du corps, d'une image, d'un état, d'une idée etc.).⁵³»

Ce temps hors-phrasé est d'une grande importance pour tempérer une tendance courante chez le danseur *entraîné* : l'auto-emballement, le torrent mouvementé, ou ce que d'aucuns appellent aussi le « tricotage » du mouvement. Pour Loïc Touzé, le *reset* creuse un « trou de mémoire »

⁵⁰ Toutes les citations sont données par Laurence Louppe, in *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p.152-153.

⁵¹ Loïc Touzé, *Composer en danse*, op.cit., p.455.

⁵² Article « Réinitialisation », Dictionnaire Larousse en ligne.

⁵³ Anne Lenglet, *Fils, plis et traces*, art.cit.

dans cet effet de suite organique. C'est une manière pour le corps « emballé » d'effacer les traces du mouvement précédent, et de trouver un nouveau départ.

« Ce temps de réinitialisation qui prend appui sur l'aspect fragmentaire et discontinu de notre attention, nous rappelle qu'une décision narrative, qu'un choix dramaturgique est toujours possible, même dans l'emportement d'un flux, d'une vitesse. Plus qu'une logique uniquement métrique, le travail du phrasé se fonde ici sur les variations de nos états de corps et de conscience. Débordant la ligne rythmique « impulse-acmé-impact », nous entendons alors d'autres rythmes et phrasés qui se superposent dans notre expérience de la phrase⁵⁴. »

Schémes du phrasé : l'adresse du geste

En distinguant dans le flux du phrasé cinq périodes et une ponctuation, Loïc Touzé ne cherche pas à découper la phrase selon une quelconque métrique. Ces cinq périodes ne font qu'indiquer l'assomption possible de *momentums*, et offrent autant d'occasions de travailler les variations toniques de l'effort. Nous le verrons plus loin, le rythme n'est pas réductible à une quelconque mesure périodique, il est plutôt ce que le philosophe Henri Maldiney appelle « une psychogénèse du présent ». La découpe analytique du phrasé que propose Loïc Touzé est donc un simple théorème dont la visée pratique est d'épaissir l'étoffe de la durée grâce au travail du rythme. Pour affûter sa conscience perceptive dans la durée, le danseur doit paradoxalement « ralentir » son flux de conscience, et tramer ses décisions rapides à des accents ponctuels, qu'il aura appris à maîtriser. Il ne doit pas laisser sa conscience s'étourdir dans la précipitation, mais il doit au contraire s'efforcer de la retenir à une distance telle qu'il pourra « voir venir » les événements, et en même temps les « faire venir ». L'exercice de cette vigilance est un enjeu commun à toutes les techniques rythmiques, quelles que soient leurs disciplines et leurs traditions : elles visent à doter le *performer* (l'actrice, le danseur, la musicienne, le sportif...) d'une meilleure adresse dans son geste.

A cet égard, les outils que Loïc Touzé élabore ne sont pas inédits, mais leur singularité est de s'inventer dans une démarche intuitive, sans filiation ou attache à une quelconque technique. Bien sûr, il n'ignore pas les différentes traditions artistiques qui ont forgé avant lui des outils pour le travail du phrasé. Mais son héritage est « sans testament », comme le dirait le poète René Char, et c'est avec sa seule intuition qu'il invente des outils neufs pour des savoirs anciens. L'exercice idiosyncratique qu'il a élaboré pour le travail du phrasé renouvelle en effet des tropismes

⁵⁴ *Ibid.*

appartenant à d'autres enseignements plus « canoniques », parmi lesquels deux au moins méritent d'être signalés. Il s'agit du *phrasé de l'effort* de Rudolf Laban et de la *bio-mécanique* de Meyerhold. Loïc Touzé n'a pas reçu ces enseignements en ligne directe, mais dans son riche parcours de danseur, il en a absorbé des éléments disséminés, qui ont inspiré ses propres inventions. L'influence de Laban s'impose d'elle-même, tant la pensée du père fondateur de la danse moderne irrigue la culture chorégraphique de Loïc Touzé. Celle de Meyerhold est moins évidente, et se situe peut-être sur un plan plus spéculatif. Ces deux méthodes, dont nous ne proposons ici qu'un bref aperçu, ont en commun de travailler le phrasé suivant une décomposition élémentaire des moments de l'action, avec les marques expressives de l'accent, et dans le but d'améliorer l'adresse du geste.

Le phrasé de l'effort. Laban

Dans l'enseignement labanien, tel qu'il a été développé par Laban lui-même, puis abondamment complété par ses héritières (Irmgard Bartenieff, Martha Davis, Cecily Dell, Vera Maletic) le travail du phrasé occupe une place importante. Il est conçu comme la modulation des investissements de l'effort, et se structure à partir de trois phases élémentaires : l'initiation, l'action et la récupération. Cette façon d'opérer une décomposition élémentaire du mouvement est typique de la pensée labanienne, et donne peut-être son impulsion au geste analytique de Loïc Touzé. Toute l'œuvre de Laban est consacrée à formuler « une grammaire et une syntaxe du langage du mouvement », à laquelle il a donné le nom générique de « Choréologie⁵⁵ ». Mais si Laban ambitionne d'élaborer une sémiotique dynamique du geste expressif, il ne cherche pas à l'analyser « dans ses formes arrêtées », il s'efforce au contraire de le penser « dans ses processus, dans l'organisation de ses forces et de ses accents⁵⁶ ». C'est ainsi qu'il met au point une théorie de l'*Effort*, grâce à laquelle il entend décrire la « manière dont un individu distribue son énergie cinétique en termes d'espace, de force et de poids en relation avec son comportement fonctionnel et expressif⁵⁷. » Le système *Effort* s'appuie sur une logique combinatoire qui

⁵⁵ Sous les premiers noms de « Choreutique » (analyse des relations harmoniques entre l'espace et le mouvement humain), et d'« Eukinétique » (étude des dynamiques du mouvement), Laban développe des outils qui seront rassemblés dans une « Choréologie » qu'il conçoit comme « une grammaire et une syntaxe du langage du mouvement ». Après avoir été complétée par les apports de certaines de ses élèves, Lisa Ullmann, Irmgard Bartenieff, Warren Lamb, Vera Maletic et d'autres, l'œuvre de Laban est aujourd'hui rassemblée sous une méthode globale et ouverte, connue sous le nom de *Laban Movement Analysis* (LMA), ou *Laban/Bartenieff Movement Analysis*.

⁵⁶ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris : Chiron, 1996, p. 74.

⁵⁷ Irmgard Bartenieff & Martha Ann Davis, *Effort-Shape Analysis of Movement, the Unity of Expression and Function*, New-York, USA, Albert Einstein College of Medicine, Yeshiva University, 1965. p.6.

renseigne les phases transitoires du mouvement à partir de catégories (espace, temps, poids, flux) et de déterminations simples (espace direct/ indirect, temps continu/soudain, poids lourd/léger, flux contrôlé/libre). La combinaison de ces paramètres donne lieu à des verbes d'action instrumentale, qui servent de conduites motrices (*Drives*), et qui permettent de dresser ce que Emma Bigé appelle une « cartographie qualitative des mélodies motrices ⁵⁸ ». Avec les prolongements que Vera Maletic apporte à la théorie labanienne de l'*Effort*, le phrasé devient un « phrasé de l'effort » ou « phrasé dynamique⁵⁹ ».

En voici quelques cas : Le phrasé *impulsif* accentue le départ de la phrase pour ensuite estomper progressivement l'énergie. Le phrasé *impactif* va accélérant, avec une intensité croissante, jusqu'à l'impact, appuyé ou délicat, par lequel il se termine. Le phrasé *swing* combine impulse et impact. Le phrasé *vibratoire* présente une série de mouvements rapides et répétitifs, avec accents temporels. Sans accent temporel, le phrasé est dit *legato*, comme en musique, tandis qu'à l'inverse, un phrasé marqué d'accents temporels répétés, ou entrecoupé de temps d'arrêts, est dit *staccato*. Dans une même danse, ces phrasés dynamiques peuvent être combinés entre eux de façon consécutive, simultanée (sur deux régions corporelles distinctes) ou chevauchée.

Quant à l'adresse expressive, elle y est travaillée, là aussi, par l'accent. Lorsque l'accent est placé sur l'initiation du mouvement (son *Aufschwung*, ou son essor), le phrasé est émotionnel et spatial. Il exprime une promesse : force est donnée à l'avenir, et le geste est insufflé de volonté. Accentué dès l'impulsion, le geste prend une valeur déclarative, comme dans le ballet classique : il va prendre l'espace. Loïc Touzé, qui a été danseur de l'Opéra de Paris, en témoigne :

« Le surinvestissement de l'impulse [est] prépondérant dans le ballet classique et l'horizon du geste en danse classique [est] plutôt l'acmé. C'est un corps qui veut rester suspendu et qui escamote l'impact et la chute. [...] il s'agit en l'occurrence de faire disparaître la réception. Cela donne un corps utopique, plus porche des dessins animés que du réel. C'est romantique⁶⁰. »

⁵⁸ Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.79. Pour de plus amples informations sur le système *Effort*, je renvoie les lecteurs à quelques références, parmi une littérature abondante : R. Laban et F. C. Lawrence, *Effort*, (1947), London : Macdonald & Evans Ltd, 2de édition, 1973. Bartenieff, Irmgard & Davis, Martha Ann, *Effort-Shape Analysis of Movement, the Unity of Expression and Function*, New-York, USA, Albert Einstein College of Medecine, Yeshiva University, 1965. Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles : Actes Sud, 1994. Angela Loureiro, *Effort. L'alternance dynamique*, Paris : Ressouvenances, 2014. Benoît Lesage, « L'expressivité du geste : pour une lecture psychodynamique du mouvement », in *La danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*, sous la direction de Benoît Lesage. Toulouse : ERES, « L'Ailleurs du corps », 2009.

⁵⁹ Vera Maletic, *Dance dynamics effort & Phrasing*, Columbus, Grade A Notes, 2005.

⁶⁰ Loïc Touzé, *Composer en danse, op.cit.*, p.455-456.

Lorsque l'accent est placé sur le terme du geste (son *Ausschwung*, intraduisible « sortie de l'élan »), il « assigne au geste une valeur plus monstrative, comme le souligne Laurence Louppe, c'est le sens ou l'intentionnalité qui est valorisé⁶¹. ». L'accent terminal signe en effet une sorte d'*accusé de réception* du geste, il en scelle l'acte, comme le fait par exemple, dans le flamenco, le « *remate* », cet éclat définitif qui « tue une seconde fois » : frappe du talon et pronation du poing, silence⁶². Le phrasé impactif a chez Loïc Touzé la même valeur affirmative du présent, l'impact scelle le moment intensif tel qu'*il vient d'arriver*.

La Bio-mécanique de V.E. Meyerhold

Du point de vue des généalogies artistiques, les résonances entre le travail du phrasé de Loïc Touzé et la bio-mécanique de V.E. Meyerhold sont moins évidentes qu'avec le phrasé de l'effort labanien. Nous leur prêtons néanmoins une affinité spéculative, tant le travail sur la conscience de l'action y est comparable. La « bio-mécanique » est une méthode que le metteur en scène soviétique Vsevolod Emilievitch Meyerhold a conçu dans les années 1920 pour le compte d'une théâtralité résolument physique. A rebours de la méthode de son maître Stanislavski, qui prônait l'identification psychologique au personnage et l'expression libre de l'émotion, le théâtre de Meyerhold prend le parti d'une stylisation de l'expression, basée sur un véritable savoir du mouvement, du corps et de la spatialité. Loin des séductions de l'inconscient, Meyerhold demande à ses acteurs de développer une « surconscience » de leurs actes, et exige d'eux une puissante tonicité corporelle, une grande habileté gestuelle, un sens aigu de l'espace et du temps, afin que l'émotion se forme des « mouvements plastiques » de leur corps⁶³. C'est fort de ces partis-pris qu'il développe un schème dynamique pour le geste et l'action, découpé en 3 phases principales : *Otkaz*, *Possil*, *Totcbka*.

Otkaz (le refus) : « Tout mouvement doit être précédé d'un mouvement possédant une orientation opposée. » Un saut ou un lancer appellent leurs contre-mouvements préparatoires vers le bas ou vers l'arrière, afin d'étayer le maintien postural et de charger l'énergie de l'effort. Au-delà de sa fonction physiologique, proche du pré-mouvement, le *refus* (*otkaz*) a aussi une valeur rythmique qui scande l'énoncé de l'action. Par exemple, l'acteur qui veut jouer la peur

⁶¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.171.

⁶² À ce sujet, voir Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris : Minuit, 2006.

⁶³ C'est ainsi que le théâtre de Meyerhold, loin de tout naturalisme, réifie les mouvements des acteurs en « lentes trajectoires gestuelles », en « trames d'attitudes sublimes », en « végétation chromatique de fantoches somnambules, de figures égyptiennes congelées ». Angelo Maria Ripellino, *Z trucco e l'anima*, Torino : Einaudi, 1974, p.116.

commencera par approcher de l'objet (surprise) pour s'en détourner vivement (effroi). C'est ainsi que le *znak otказа*, signe de refus, creuse avec l'action qu'il annonce la différence négative propre au signe. On prépare un coup de poing en tirant son bras plié en arrière afin d'en accentuer la détente. Ce faisant, l'annonce du geste agressif a deux valeurs : une valeur de signalisation autant qu'une valeur de virtualisation. Le *znak otказа* réserve en effet la possibilité que le geste soit retenu à sa menace, et que le coup ne parte que dans l'esprit du spectateur.

Possil (l'envoi) désigne à la fois l'action, son développement, et l'engagement de l'acteur dans l'action. Le *Possil* implique un **Tormos** (le frein) : une contrainte de retenue que l'acteur doit exercer sur la force d'élan du *Possil*, pour la contrôler sans la brider.

Totcbka (le point final) ou **stoïca** (la posture), ces deux termes interchangeables désignent l'accomplissement de l'action comme forme et comme position achevée. Ce point n'est en rien un relâchement, il synthétise toute l'énergie de l'action, et l'irradie encore, de sorte que l'action suivante peut y trouver son départ.

A ces trois phases principales s'ajoute un motif immobile dans lequel elles se condensent, c'est le **raccourci** (en français dans le lexique de Meyerhold). Davantage qu'une simple pose ou une action statufiée, le raccourci est défini par l'un des élèves de Meyerhold, le cinéaste Eisenstein, qui s'en est lui-même servi dans ses films, comme « un mouvement bloqué, extrait du mouvement général, un point de fracture entre deux mouvements, un mouvement potentiel, la dynamique pour un moment congelée⁶⁴. »

En diffractant la ligne générale de l'action, la bio-mécanique de Meyerhold permet à l'acteur d'imprégner sa conscience des rythmes corporels, et d'appliquer un contrôle vigile aux enchainements spontanés du geste. A mesure que l'acteur parvient à jongler avec les différentes échelles de son action, il en devient polyrythmicien, et développe une conscience singulière, que Meyerhold nomme *surconscience*. Gabriele Sofia, chercheur en neurosciences et en études théâtrales, définit cette surconscience de l'acteur comme une « conscience de l'adresse de sa propre action, de l'interaction entre lui-même et l'environnement⁶⁵. »

Il faut noter la richesse sémantique du terme d'*adresse*. Dans sa polysémie, ce terme peut être entendu de trois façons, qui sont complémentaires ici. A première vue, Gabriele Sofia donne au

⁶⁴ Sergei Eisenstein, *Writings 1935-47 (Selected Works, Vol. III)*. London: BFI Publishing, 1996, p.169.

⁶⁵ Gabriele Sofia, « Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur » in *Du récepteur ou l'art de débiller son pique-nique*, Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, les 26 et 27 mai 2011, publiés sous la direction de Bérengère Voisin. Publications numériques du CÉRÉdl, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 6, 2012. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?neurones-miroirs-et-intention.html>.

mot adresse le sens d'*habileté physique*. Mais quand il ajoute que cette surconscience concerne l'interaction entre l'acteur et son environnement, on peut également donner à ce terme les sens de *l'adressage* et de *l'intentionnalité*. La pratique assidue du phrasé bio-mécanique permet en effet l'adressage de cette habileté même, c'est-à-dire son inscription sur la carte synaptique : un nouveau programme moteur est indexé au répertoire, et s'y trouve immédiatement disponible. Enfin, développer « l'adresse de sa propre action » signifie aussi maîtriser son intentionnalité expressive en tant qu'elle est *adressée* aux spectateurs. Ainsi, doté des caractères d'habileté, d'incorporation et d'intentionnalité, l'adresse du geste est sa réussite signifiante. Le geste *fait sens* parce que ses directions sont limpides : on le voit émerger, s'élancer, s'accomplir, arriver. Comme dans le cinéma d'Eisenstein, qui doit beaucoup à la bio-mécanique de Meyerhold, le geste affirme sa valeur de « projection graphique du caractère de l'action⁶⁶ ». Chez les deux artistes, l'enjeu artistique d'un tel travail sur « le mouvement expressif » dépasse de loin son identification figurative. Ce n'est pas la vraisemblance qui est recherchée dans cette expression surlignée, mais la *perceptibilité* du geste. L'évidence du geste-signe n'est qu'un prétexte à l'essor d'une perception extrêmement animée, saturée d'affects de vitalité.

Courbe parabolique

Outre leur minutieux travail sur les *momentums* de l'action, ces différentes approches du phrasé ont en commun de suivre un même schéma-type, une courbe parabolique en trois temps : élan, climax, déclin. Ce schème est générique à tout déroulement d'action, il est la courbe d'un saut comme le destin d'une vie. Il est également le syntagme minimal de tout énoncé. On le retrouve par exemple en rhétorique sous la série *protase / sommet / apodose*. La *protase* désigne l'inflexion ascendante de la mélodie d'une phrase, elle précède le *sommet* (également nommé *acmé*), qui est suivi par l'*apodose*, ou l'inflexion descendante de la mélodie phrastique. Mais plus fondamentalement, ce schème est déduit de la vie organique même, de sa croissance et de son entropie : c'est la courbe d'une pression, d'une émission et d'une exténuation. Ce schème ascensionnel imprègne tout l'expressionnisme chorégraphique de la première moitié du XX^e siècle : chez des artistes telles que Martha Graham ou Doris Humphrey, il fait allusion à la

⁶⁶ S. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio (vol. IV, tomo I)*. Venezia: Marsilio, p.17. Cité par Gabriele Sofia, « Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur », *art.cit.*

croissance et au déclin du vivant, au gonflement et à l'effondrement des vagues, à la courbe du désir, de l'amour et du dédain, à l'excitation sexuelle, etc.

L'insistance de ce thème orgastique dans la modernité chorégraphique est justement ce qui lui a valu son rejet parmi la génération américaine d'après-guerre. Ainsi, Merce Cunningham, qui entend débarrasser l'art chorégraphique de tout surcodage symbolique, évacue de sa danse toute emphase sur le phrasé. L'accentuation n'est certes pas absente de son geste, mais elle n'y est pas indexée à une fin expressive ou à une mimétique musicale⁶⁷. S'il y a des accents dans la danse de Cunningham, ils sont plutôt placés sur l'attaque du mouvement, ou sur les bifurcations directionnelles, mais ils sont dénués de toute impulsivité, si bien que l'accentuation n'a chez lui qu'une valeur d'ouverture spatiale, comparable à un « fléchage » gestuel. Dans les années 60, le rejet du phrasé se radicalise chez certains artistes de la *Post-Modern Dance* : à cause « de sa prégnance et de son lyrisme », le phrasé incarne à leurs yeux le démon lyrique, l'artificialité émotionnelle, la facilité décorative, ou pire encore, le *sex appeal*⁶⁸. Yvonne Rainer pointe du doigt la stéréotypie du schéma phrastique en parabole :

« La plus grande partie de la danse occidentale qui nous est familière peut se caractériser par une certaine distribution de l'énergie : investissement maximal ou « attaque » en début d'une phrase, reprise à la fin, avec suspension de l'énergie quelque part au milieu. Ce qui signifie qu'une partie de la phrase - habituellement, celle qui est la plus arrêtée - focalise l'attention, enregistrant, comme une photographie, la suspension d'un moment d'acmé⁶⁹. »

⁶⁷ « La concentration sur le rythme détaillé dans la relation musique-danse mène à tenter la concordance parfaite, ce qui n'ajoute rien à l'une et à l'autre et dérobe leur liberté aux deux. En revanche, travailler à partir de la phrase conduit à une indépendance dans la proximité, ou une interdépendance des deux disciplines liées au temps. Les accents, battements réguliers ou irréguliers, apparaissent alors, s'ils apparaissent, là où la continuité de la musique et la continuité de la danse le leur permet (c'est-à-dire un accent dans la musique est un incident dans sa continuité qui n'est pas obligé d'apparaître dans la danse, et vice versa). » Merce Cunningham, « la fonction d'une technique pour la danse (1951) », in David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Paris : Plume/librairie de la danse, 1997, p.69

⁶⁸ Jill Johnston, critique d'art proche des artistes de la Judson Church s'insurge contre les ressorts orgastiques du climax : « Il y a des climax par douzaine dans chaque ballet [...] Ce sont les tactiques traditionnelles du chorégraphe pour maintenir éveillé son public avec des changements de vitesse. Une accumulation ascendante de l'énergie est un des mécanismes favoris. Le mouvement devient de plus en plus rapide, grand, etc., tout comme l'intrigue, la musique, et la capacité d'attention du public dicte toute. L'extase du ballet est un simulacre gigantesque. [...] Une tempête dans un verre d'eau. » Jill Johnston « Tornado in a tea cup » (1968), *Marmalade Me*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover & London, revised and expanded edition 1998 (1ère éd. 1971), p.207.

⁶⁹ Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Battcock Gregory, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968, p. 263-273, trad. Laurence Louppe, in *Le Travail de l'art*, Paris, Association des Arts en Europe, n° 1, automne/hiver 1997, p.66

Pour l'artiste New-Yorkaise, qui veut en finir avec les « intrigues romantiques boursouflées » de la danse moderne, le phrasé fait partie des catégories à « éliminer ou diminuer⁷⁰ ». Comme la trace de « la main de l'artiste » a été effacée par la sculpture minimaliste, le phrasé est un témoignage psychologique individuel dont la danse doit se départir, pour privilégier l' « égalité de l'énergie et le mouvement *trouvé* » ainsi que l' « égalité des parties et la répétition⁷¹ ».

Mais on n'en finit pas aussi aisément avec le phrasé. Il suffit de voir Yvonne Rainer danser *Trio A* pour repérer dans son mouvement un léger *swing*, un *legato* subtilement chaloupé, qui est la marque même de sa volonté de formuler un « *statement* ». Certes, elle égalise tout accent, et elle refuse toute grandiloquence, mais elle n'ôte pas pour autant tout phrasé à son propos chorégraphique. Si elle y parvenait, elle cesserait de danser. Le phrasé n'est pas une catégorie unifiée, et ne se laisse pas confondre à l'idée d'emphase ou d'affectation. Il y a des phrasés emportés et des phrasés retenus, des phrasés lyriques et des phrasés austères. Quel qu'en soit le style, le phrasé est simplement le profil rythmique de l'énoncé gestuel.

À cet égard, si l'on revient à la comparaison linguistique, le phrasé serait comme le *syntagme* du geste dansé. Le syntagme concerne en effet le déroulement d'un énoncé dans le temps, en opposition avec le *paradigme*, qui concerne les connotations signifiantes de ses éléments. On peut dire, avec Laurence Louppe, que « le syntagme est vecteur de succession et joue sur le rythme. Alors que le paradigme, vecteur de simultanéité, joue sur le sens⁷². » En articulant les motifs du geste dansé, les « péripéties » plus ou moins saillantes qui en forment le récit, le phrasé tient lieu de syntagme au geste dansé, au sens où il fait de ses moments intensifs des « fictions articulées⁷³ ».

Quant au schéma-type qui articule ces moments, cette parabole dessinée par un rythme ternaire — *impulse / acmé / impact*, ou *initiation / action / récupération*, ou plus génériquement encore *ouverture / développement / conclusion* —, sa courbe allégorique n'a rien d'hégémonique :

⁷⁰ Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », *art.cit.*

⁷¹ Cf. Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, Paris : Chiron, 2002, p. 102. C'est pourquoi *Trio A* présente « pendant quatre minutes et demi, un grand nombre de formes de mouvements [...] de poids égal et également accentués » [Yvonne Rainer, « The mind is a muscle... », *art.cit.*]. Yvonne Rainer y travaille une danse monocorde, sans accent ni accident. Une suite de figures motrices fondues dans un continuum d'énergie étal, un flux peu modulé, un entrelacement de phrases courtes, aux bords estompés, liés entre elles sans césures.

⁷² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.* note 18, p.156.

⁷³ « La phrase qui fait l'unité sur quoi fonctionne le phrasé n'est-elle pas comme la cellule emblématique de tout récit, avec les distributions de dynamiques, qui formeraient autant de 'péripéties' coulant le texte chorégraphique dans un syntagme, et faisant de toute durée une fiction articulée ? » Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.*, p.151.

on peut tout à fait créer des phrasés hachurés, spasmodiques, fréquentiels, statiques, étirés, etc. En tant qu'il est « distribution des mutations de la matière », le phrasé est accessible à toutes les mutations de son propre rythme : il peut être granularisé ou compacifié au point de perdre toute ligne mélodique perceptible. Pour autant, le schème parabolique n'en disparaît pas totalement, puisqu'il est celui de l'élan vital même : ligne flexueuse qui est la pulsation primitive de la matière, onde qui respire à toutes les échelles, comme une fractale élémentaire, un *rythme*.



Coda. La durée, le versement du poids

Le travail du phrasé permet d'exercer les « charnières d'embrayage » du *momentum* : dilater les instants ou précipiter les durées, fréquenter les hautes vitesses, devenir décisif à chaque instant. Or, nous y avons insisté, la conscience de ces *momentums* se soutient de la pondéralité. C'est en articulant les demeures nomades de son poids que le danseur déploie son phrasé. On se rappelle la formule de Loïc Touzé : « La durée, c'est le versement du poids ». Consentir au poids, c'est en effet sentir la durée de la manière la plus littérale qui soit, à savoir comme écoulement. Il est remarquable à cet égard que ce soit également dans les termes d'un transfert de poids que Henri Bergson nous donne à voir l'écoulement de la durée :

« Ce que nous percevons en fait, c'est une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent. Sur ce passé nous sommes appuyés, sur cet avenir nous sommes penchés ; s'appuyer et se pencher ainsi est le propre d'un être conscient⁷⁴. »

L'être conscient du temps que Bergson décrit ainsi, appuyé sur son passé et penché sur l'avenir, il nous paraît le voir danser : appuyé sur sa demeure phorique, il se penche pour transférer un peu de poids vers l'avenir.

⁷⁴ Henri Bergson, « La conscience et la vie », *L'énergie spirituelle* [1919], Quadrige, PUF, 1946, p.6.

III.3 Formulations secondaires

« Si les gestes parlent, c'est parce que les mots miment les gestes », disait au début de ce chapitre Giles Deleuze. Nous avons vu de quelles articulations premières procèdent le geste et la parole : inflexions du sentir sous la tournure temporelle d'une épellation, projections de simulacres à partir de la matrice vocale, perceptions énoncées comme un « dire ». Lorsque cette *transvocalisation* est engagée dans le geste dansé, elle prend les allures d'un phrasé, où s'articulent dans l'effort les « mutations de la matière », les demeures nomades du poids, et les accents toniques qui en font l'expressivité. Comme nous l'avons vu plus tôt, au chapitre 1.2 - *Allures figurales du geste dansé*, les allures perceptives du spectateur s'embranchent aux allures rythmiques du danseur. La perception de la danse a elle aussi son phrasé : ses anticipations, ses retards, ses suspens, ses ellipses. C'est ainsi que le phrasé du danseur retentit en nous sous les espèces d'une *formulation secondaire*¹, poursuites et anticipations des gestes qui nous sont adressés.

Le phrasé chorégraphique épelle un sens qui vient tout droit des sensations. Antonin Artaud y voit une « sorte de Physique première, d'où l'Esprit ne s'est jamais détaché² ». Au spectacle de la danse balinaise, le poète perçoit aussi combien l'apostrophe du geste appelle une *réponse* chez son spectateur. Sous une « impulsion psychique secrète », le phrasé du geste demande à être *formulé* comme une « Parole d'avant les mots³ ». Nous verrons à la fin de ce chapitre que cette « impulsion psychique secrète », qui est adresse et réponse dans un dialogue tonique avec le monde, prend chez Walter Benjamin le nom de « don mimétique ». Ce don appartient à l'enfance, à celle de l'homme comme à celle de l'humanité : « Le don qu'il possède de voir la ressemblance n'est qu'un rudiment de l'ancienne et puissante nécessité de s'assimiler, par l'apparence et le comportement », écrit Benjamin dans sa brève *Théorie de la ressemblance*⁴. Si cette faculté mimétique est la matrice de la parole, en tant que réponse expressive faite aux expressions

¹ On se souvient que Véronique Fabbri en avait initié l'idée : « Toute figure spatiale et toute mesure ne sont que des instantanés ou des condensations d'un mouvement initial dont a repéré la formule. » Véronique Fabbri, *Danse et philosophie, une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.135. Voir supra, chapitre 1.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson) > Imminences et rémanences. Formulation*.

² Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinaise » [1931], *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1964, p.92.

³ Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinaise », *Le théâtre et son double, op.cit.*, p.91.

⁴ Walter Benjamin, « La théorie de la ressemblance », *Cahier de L'Herne 104 : Benjamin*, dirigé par Patricia Laville, Paris : Editions de L'Herne, 2013, p.122.

physiognomoniques du monde, c'est parce que, dit ailleurs le philosophe, cette réponse expressive se déplace « des yeux aux lèvres, en faisant le détour par le corps entier⁵ » : « Langage et danse (mouvement des lèvres et du corps) sont les premières manifestations de la *mimésis*. L'imitateur rend une chose apparente. On peut aussi dire qu'il joue la chose : on a ainsi touché du doigt la polarité qui se tient au fond de la *mimésis*⁶. »

Pour mieux comprendre cette polarité du langage et de la danse que Benjamin place au cœur de la *mimésis*, nous proposons de l'appréhender par son principe moteur : le rythme. Le travail du phrasé nous a déjà montré l'importance de l'accent rythmique dans l'épellation de la sensation motrice, et de son expression. Mais pour comprendre la force mimétique du geste, et de la parole physique qu'il articule, il faut examiner le rôle qu'y joue le rythme : c'est par le rythme en effet que le geste prend figure. En revisitant quelques aspects de l'orchestique antique, nous verrons à quel point la fondation conceptuelle de la *mimésis* proposée par Aristote s'appuie sur le rythme. Dans le chœur, dit Aristote, l'art des danseurs consiste à « donner figure à des rythmes », c'est à dire à produire une alliance figurale entre les formes rythmiques de la parole et celles du geste.

III.3.1 Rythme et figure

Le rythme comme « événement caché »

Si l'on nous demande de dire ce qu'est pour nous le rythme, c'est sans doute à la musique que nous penserons le plus spontanément. Puis nous penserons peut-être aux cycles périodiques des astres, des saisons, ou de la génération du vivant. Nous penserons aux pulsations organiques, ou encore aux rythmes mécaniques des machines. Le rythme est généralement associé à l'idée de *structure périodique*, car il implique souvent un aspect de structuration, ou d'organisation interne d'une série d'événements successifs, et un aspect de périodicité, ou de récurrence temporelle de cette série d'éléments structurels. Or, posez la question à un peintre, il vous parlera du rythme des couleurs, rapporté à leurs vibrations rétinienne spécifiques, à leurs effets de voisinage et aux

⁵ Benjamin Walter, « L'ornement est un modèle pour la faculté mimétique. Cette abstraction-là est la haute école de l'empathie. » fragment [WBA, Ms 931, 1935] in *Expérience et ressemblance*, Cahiers de L'Herne, *op.cit.*, p.126.

⁶ Benjamin Walter, « L'origine de la conception antique de l'art » [WBA, partie du Ms 971, 1936] in *Expérience et ressemblance*, Cahiers de L'Herne, *op.cit.*, p.126.

contrastes qu'elles s'imposent les unes aux autres. Une botaniste vous parlera du rythme d'accroissement de l'arbre en termes de zonation des cernes. Une méditante vous dira qu'en abaissant ses fréquences cérébrales au rythme alpha (entre 8 et 12 Hz), elle favorise la bonne régulation de ses rythmes circadiens et hormonaux. La danseuse Mary Wigman vous dira que le rythme en danse n'a rien à voir avec une quelconque cadence temporelle, car il est bien davantage l'expression d'une énergie, d'une « force dynamique, mouvoir-être mû, qui est le pouls de la vie de la danse⁷ ». Dans sa *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe se fait voyante des *intrigues rythmiques* par lesquelles Mary Wigman « tisse le vêtement du temps ». Wigman, écrit-elle,

« voit le rythme poétique du mouvement comme une intégration par le corps des épaisseurs spatiales, comme une série de frottements, de collisions lentes, et de tensions, par où le mouvement éprouve la présence d'âmes et de corps sur sa trajectoire. Les accidents de ce milieu habité, la pénétration lente des masses, le frôlement des vapeurs passagères, sont dans la tension retenue ou libérée du corps ce qui confère à l'évanescence du temps un ancrage spatio-organique. Et donc rythmé : avec tout le travail sur les résistances, les décélérations intenses, les suspensions et les lâchers de poids, et les prises d'énergie dans le respir⁸. »

Le rythme est ici l'allure à laquelle vivent et meurent les sensations simulatrices que partagent la danseuse et la spectatrice : extraversion du chant intérieur de la danseuse sous les espèces d'« âmes » ou de « forces vitales » qui peuplent un « domaine virtuel de puissances », comme le dirait Susanne Langer⁹.

Ces approches plurivoques du rythme ont en commun de déborder largement la notion de structure périodique, et de nous indiquer que le rythme *n'est pas*, à la manière d'une chose, mais qu'il *existe* comme phénomène. C'est sur la base de cette distinction que doivent être différenciés la période et le rythme. Les périodes sont quantifiables, tandis que les rythmes sont relatifs aux dispositions perceptives des êtres qui les éprouvent. Pour qu'il y ait rythme, il faut « que l'être

⁷ « De même que la musique, la danse est un art du temps. Cela est vrai dans la mesure où on se réfère aux passages rythmiques mesurables, contrôlables dans le temps. Mais, ce n'est pas tout : ce ne serait rien qu'une théorie éculée, si nous devions déterminer les rythmes de la danse uniquement selon des critères de temps. Car de même que le temps intervient plus puissamment encore l'énergie : la force dynamique, mouvoir-être mû, qui est le pouls de la vie de la danse. » Mary Wigman, *Le langage de la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Paris : Chiron, 1990, p.15.

⁸ Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.*, p.140.

⁹ Susanne K. Langer, *Feeling and Form, A theory of art*, New York : Charles Scribner's Sons. p.175. Chez Henri Michaux, le rythme suscite une même force de voyance, lorsqu'il écrit que le rythme est une « sorte d'antimatière » : « grâce au rythme, le mouvement enlève le plus grave de la matière, son poids, sa résistance. Vitesse, soulagement du mal, du bas, du lourd. Sorte d'antimatière, d'idéal au premier degré. » [Henri Michaux, « Note sur les malédictions », in *Passages*, Paris : Gallimard, 1988, p.159.] C'est bien sous l'effet résonateur du rythme que les « semblances » se détachent du corps en mouvement, à la manière d'un « souffle rendu visible »

vivant composé soit de la partie¹⁰», dit Paul Valéry. La division d'une période est régulière, de sorte qu'avec elle, « on n'additionne que des unités de même espèce ». A l'inverse, le rythme est « groupe » d'éléments différents, dont les divisions sont variables¹¹. C'est pourquoi la différence essentielle entre la période et le rythme tient dans « un mode de mouvement » qui est celui de l'altération. Autrement dit, si la période est le retour du même, le rythme est le retour du semblable dans le changeant. Une fois la perception embrayée au rythme, la mémoire immédiate projette des présomptions sur le retour du semblable, à tel point, écrit Valéry, que « ce n'est pas la répétition qui fait le rythme, au contraire c'est le rythme qui permet la répétition - ou la crée¹² ». Ainsi, la mémoire immédiate alimente la perception de « demandes » : les saillances repérées sont attendues. Ce rapport « demande-réponse » a une force mobilisatrice que Valéry illustre avec l'exemple du battement de pied ou du hochement de tête dans l'écoute musicale¹³. La force du rythme est donc dans l'ajout d'un « événement caché¹⁴ » à l'enregistrement des perceptions : « C'est ce que j'ajoute à la suite des perceptions enregistrables qui construit le rythme des vagues¹⁵ ». Cet ajout, Véronique Fabbri nous a indiqué que nous pouvions l'appeler une « formule », au sens de l'attente d'un pressenti : « Toute figure spatiale et toute mesure ne sont que des instantanés ou des condensations d'un mouvement initial dont a repéré la formule¹⁶. » Lorsque Mallarmé écrit que « la danse figure le caprice à l'essor rythmique », il décrit aussi cette demande ; le caprice (*ce que je veux*) est l'attente des figuralités du rythme.

¹⁰ Paul Valéry, *Cahiers. Tome I*, édités par Judith Robinson, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p.1355. Un bon exemple est celui de la périodicité de l'onde sonore, et de ses limites dans la perception humaine. Cité par Christian Meyer, le compositeur Karlheinz Stockhausen observe que, passé le seuil de 960 pulsations par minutes (ou 16 beat/secondes), il perçoit un son continu, et « la perception des durées devient alors perception des hauteurs¹⁰ ». A l'autre extrémité, sous le seuil de 10 pulsations par minutes, la perception des périodes s'étiole et les intervalles d'attente se remplissent d'autres rythmes. Christian Meyer, Karlheinz Stockhausen, *Comment passe le temps, Essais sur la musique, 1952-1961*, Genève : Contrechamps, 2017, p.171.

¹¹ « Dans le groupe rythmique, chaque élément est différent (par le rôle), fut-il physiquement identique. » Paul Valéry, *Cahiers, op.cit.*, p. 1296.

¹² « Rythme est ce qui se reconnaît, se saisit, se reproduit dans une suite. (...). C'est un mode de mouvement. Ou plutôt c'est tout phénomène considéré comme mode de mouvement - ou le mouvement considéré comme le définissant. » Paul Valéry, *Cahiers, op.cit.*, 1295.

¹³ « L'oreille est merveilleusement liée à la cheville », écrit Valéry dans *L'âme et la danse*, in *Œuvres II*, Paris : Gallimard, 1960, p.152. Christine Roquet, à qui nous empruntons cette citation, rappelle à juste titre que l'oreille (interne) et la cheville ont toutes deux parties liées au système d'équilibration du corps. Christine Roquet, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2020, p.86

¹⁴ « Il faut associer à chaque événement sensoriel un événement caché - qui tend à faire du perçu un élément du type du cycle moteur. » Paul Valéry, *Cahiers, op.cit.*, p.1349.

¹⁵ Valéry, *Cahiers, op.cit.*, p.1351.

¹⁶ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie, une pensée en construction. op.cit.*, p.135. Voir supra, chapitre I.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson) > Imminences et rémanences. Formulations.*

Ces remarques de Valéry font écho au fameux essai d'Émile Benveniste sur « La notion de "rythme" dans son expression linguistique¹⁷ ». Dans cet article, Benveniste montre en effet que, contrairement aux idées reçues, *ruthmos* ne dérive pas du radical *Ru* (couler) sur lequel se forme aussi le verbe *Rhein*, et le champ lexical du flux. Chez les premiers auteurs grecs, le terme *Ruthmos* signifie *forme*, mais se distingue de son synonyme *skhéma*, qui est la forme « fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme un objet¹⁸ » ; *Ruthmos* désigne plutôt la configuration assumée par une chose « mouvante » : on parlera du *ruthmos* d'une étoffe pour désigner ses plis mobiles¹⁹. Chez les anciens, le rythme se rapporte donc à « la forme ou la figure que prend la matière quand elle est altérée par le temps ». Le concept de *ruthmos* désigne donc l'aspect momentané que prend une matière meuble²⁰. C'est pourquoi Benveniste traduit *ruthmos* par « manière particulière de fluer », et rappelle qu' « un courant d'eau n'a pas de rythme²¹ », « c'est nous au contraire qui métaphorisons [...] quand nous parlons du rythme des flots²². » Les éclairages philologiques apportées par Benveniste soutiennent donc l'idée de Valéry selon laquelle le rythme des vagues est construit par un ajout à la suite des perceptions enregistrables : le mouvement perçu devient forme à percevoir. Le rythme implique en effet un double mouvement de récursivité et d'enchaînement : il revient sur lui-même tandis qu'il fuit vers l'avant. Comme le dit Pierre Sauvanet, Il est à la fois une *tendue* (tenir le rythme) et un *écoulement* (une fuite²³). Dans son ouvrage *Le champ mimétique*, Jean-Christophe Bailly analyse la tension contraire qui rend la notion de rythme aussi élastique : d'un côté, le rythme est « entraîné par le temps » et ne cesse d'advenir au présent, mais de l'autre, le rythme est répétition, c'est-à-dire « pure reprise et pure imitation de lui-même », ce qui l'inscrit dans le « régime général de la reconnaissabilité²⁴ ». Cela veut-il dire que le rythme *revient au même* ? Le battement rythmique enfonce-t-il toujours le même clou ? Certes non, le retour du même ne peut être rythmique que si le même revient dans

¹⁷ Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale*, T.1, Paris : Gallimard, 1966, pp.327-355.

¹⁸ Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *art.cit.* p.333. On verra plus loin comment ce terme de *skhema* devient crucial pour notre approche figurale du geste dansé, dès lors qu'il peut aussi faire l'objet d'une conception toute différente.

¹⁹ Benveniste définit *Ruthmos* par « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide : [Ruthmos] convient au pattern d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un *péplos* que l'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère et de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. » Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *art.cit.* p.333.

²⁰ On se souvient que c'est également l'une des définitions latines de *figura*, lorsque Varron parle des *figurae* qui paraissent dans l'argile, sous les mains du potier. Voir supra, *Introduction > Figure, figurale*.

²¹ Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *art.cit.*, p.328.

²² *Ibid.*, p.335

²³ Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris : PUF, 1999.

²⁴ Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2005, p.173

la différence. Dans le rythme, le même se fuit lui-même. C'est tout le paradoxe du rythme : un retour de la fuite, et une fuite du retour. L'expérience du rythme est celle d'un étrange mouvement contraire : ce qui fuit revient, ce qui revient prend la fuite.

A l'appui de ce paradoxe, Jean-Christophe Bailly ouvre une réflexion profonde sur les rapports du rythme et de l'imitation, à partir de l'émergence de ces concepts dans la culture grecque antique. Nous emboîtons le pas à ses analyses, lorsque, relisant Aristote, il suggère une intrication étroite du rythme et de la *mimésis*, en tant que ces deux concepts indiquent un transport du même à l'autre, du semblable au différent²⁵. Dans ce transport, une altération s'opère, qui prend le nom de *figure*.

Donner figure à des rythmes. *Mimésis* orchestrale.

Dans la culture grecque, le rythme est un concept structurant pour la dialectique de l'ordre et du désordre, de la mesure et de la démesure. On se souvient que dans *Les Lois*, Platon redoutait l'arythmie des danses dionysiaques et de la *Mousikè* ; il voyait dans leur force de contagion une menace d'anomie sociale. Au déchaînement de ces pulsions, le philosophe opposait la mesure des danses pyrrhiques et le rythme réglé de la *choreia*, comme expressions orthopédiques du sens commun, ou *nomos*. On trouve la même idée chez Archiloque lorsqu'il dit que c'est « le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches²⁶ ». Pour Platon, le *bon rythme* est donc l'ordre du mouvement. Pour Aristote, c'est l'ordre du temps. Comme le souligne avec humour Henri Maldiney, les deux philosophes ont « pythagorisé » le concept de rythme pour le rabattre sur la mesure. Or, selon Benveniste, ce biais conceptuel est directement tributaire d'« une théorie de la mesure appliquée aux figures de la danse et aux inflexions du chant²⁷ ». C'est là le point de départ de notre réflexion sur les rapports du rythme et de la *mimésis* : le concept de rythme est formulé par les deux grands piliers de la philosophie antique, Platon et Aristote, à partir du modèle chorégraphique.

Benveniste rappelle que dans les textes du *Philèbe* (17 d), du *Banquet* (187 b) et des *Lois* (665 a), c'est le modèle de la musique et de la danse qui permet à Platon de définir le rythme en termes

²⁵ Jean-Christophe Bailly, « L'invention de la scène », in *Le champ mimétique*, *op.cit.*, pp.165-205.

²⁶ Archiloque, fr.67a (Diels) ou 118 (Lasserre), cité par Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, *op.cit.*, p.8.

²⁷ Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *art.cit.*, p.335.

d' « harmonie », de « consonance », d' « accord » et d' « ordre dans le mouvement²⁸ ». Platon identifie le rythme à « la forme du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse et à la *disposition* des figures en lesquelles ce mouvement se résout²⁹ ». C'est là le point commun avec l'approche aristotélicienne du rythme qui va nous intéresser. Au début de sa *Poétique*, Aristote dit en effet que c'est « au moyen du rythme seul » que « l'art des danseurs représente : en effet, c'est en donnant figure à des rythmes qu'ils représentent caractères, émotions et actions (*dia tôn skhèmatizomenon ruthmôn*)³⁰. »

Aristote fonde cette relation entre rythme et figure dans la tradition du dithyrambe, cette forme de performance liturgique dans laquelle le philosophe voit la naissance de la tragédie³¹. Rituel important dans la culture grecque archaïque et classique, le dithyrambe est un cortège qui chemine vers un temple, guidé par un aède ou un rhapsode. Chemin faisant, l'aède déclame des poèmes épiques ou des hymnes, dont la trame poétique est ponctuée d'improvisations libres, et de réponses chorales. L'aède et le chœur progressent sur le chemin comme ils progressent dans le chant, c'est-à-dire qu'ils associent leur pas à la métrique du poème ; ils lient le rythme de leurs danses aux rythmes du vers, et leurs gestes à ses accents. Entre les épisodes fixés par le canon, l'aède improvise des *agôns* : l'*agôn* est le moment du poème où l'action est suspendue, car le héros est soumis à un conflit intérieur. Pour accentuer les tourments du dilemme, le poète donne à son improvisation une forme dialogique : le dialogue intérieur du héros n'est plus rapporté au sein du récit, il est présenté au style direct³². La voix du héros sort de la bouche de l'aède, pour se parler à lui-même, ou aux Dieux, mais aussi pour s'adresser au chœur, pour le prendre à témoin ou lui demander un jugement. Ce faisant, le poème intègre au récit l'*imitation* du héros. La *mimésis* s'invite dans la *diégésis*. Avec cette insertion de l'imitation dans le récit, pointe déjà le germe théâtral de la tragédie.

Dans cette performance rituelle, le rythme prend déjà une forte valeur structurante pour les enjeux éthiques de la *mimésis*. En effet, dans l'improvisation lyrique de l'*agôn*, quand l'aède

²⁸ *Ibid.*, p.334.

²⁹ *Ibid.*, p.333.

³⁰ Aristote, *La Poétique*, I, 47 a 26, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Editions du Seuil, 1980, p.33. Aristote dit « au moyen du rythme seul, sans la mélodie », par opposition à l'art des musiciens dont il a parlé auparavant.

³¹ Aristote, *La Poétique*, IV, 49 a 11, *op.cit.*, p.45. La tragédie n'a évidemment pas d'acte de naissance historique, mais dans le « magma pré-dramatique » des formes liturgiques qui précèdent l'apparition de l'institution théâtrale au VI^e siècle av. J.C, le dithyrambe condense les aspects fondateurs de la *mimésis* théâtrale. Voir Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, *op.cit.*, p.171.

³² « Le héros est lui-même celui qui parle », dit Hegel à ce sujet. G.W.F Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Aubier, 1991, p.683.

ventriloque le héros, il détache sa variation individuelle sur le fond d'unisson rythmique de la *choreia*. Dans cette opposition en *répons*, c'est la dialectique de l'ordre et du désordre qui est mise en représentation, sous les espèces du rythme. Aux tourments et aux dilemmes qui déchirent le héros, à cet orgueil démesuré (*hubris*) qui l'arrache aux lois, s'oppose le rythme commun du chœur, qui, comme le disait Archiloque, « maintient l'humanité dans ses attaches ».

Au cours du VI^e siècle, la forme du dithyrambe se stabilise. La procession rituelle se fixe sur la place urbaine du *choros*, et s'y dispose en cercle. Le dithyrambe devient alors un spectacle public, dont l'*agôn* assume peu à peu l'enjeu principal. Pour être plus visible et plus audible, l'aède monte sur une estrade, le *logeion*, c'est à dire *le lieu où l'on parle*. C'est une estrade rectangulaire, longue et peu profonde, qui oblige alors le chœur à se disposer en demi-cercle face à l'orateur. L'audience réunie autour du chœur se dispose alors à son tour en hémicycle. On élève des gradins pour que le public puisse surplomber la situation. On appelle cet édifice le *théâtron*, le lieu d'où l'on regarde, où l'on s'assemble pour *voir ensemble*. A la convergence des regards se trouve l'*orchestra*, l'épicentre de cet espace dramatique en train de naître, car c'est là que prend forme le véritable spectacle (*opsis*) que viennent voir les grecs. Ce qui s'y exhibe, c'est le chœur, avec ses amples mouvements graphiques et rythmiques, avec ses chants qui montent jusqu'aux collines ; mais c'est aussi, plus fondamentalement, le lieu où est orchestrée la *mimésis*, en tant que liaison figurale de la danse, de la musique, et de la poésie. Tandis que les protagonistes, au loin sur la scène, représentent les dialogues et les plaintes des héros, avec une gestique que l'on peut supposer minimale, le chœur dans l'*orchestra* donne à voir, de façon ample et rythmique, le *spectacle* de la *mimésis*. Les danseurs « représentent caractères, émotions et actions en donnant figure à des rythmes », dit Aristote. Cette *mimésis* a donc des moyens orchestiques. Quels sont-ils ?

Dans *Les Perses*, la tragédie d'Eschyle créée en - 472, la Reine Atossa exhorte le chœur et lui demande d'*évoquer* l'ombre de Darius³³. Ce verbe renvoie au rite archaïque de l'évocation des morts, qui consiste à les appeler, au moyen de louanges et d'actions rituelles, pour les faire remonter au jour sous forme d'ombres (*eidolon*), le temps de leur demander conseil. Dans le rite, cette « évocation » exige des offrandes, des libations, mais surtout que l'on frappe la terre du pied pour l'entrouvrir, et que l'on invoque le mort par des plaintes aigues, des gémissements lugubres (thrènes) qui imitent la lamentation des âmes dans les ténèbres. Lorsque le fantôme de

³³ Nous nous appuyons ici sur l'étude et la traduction de François Jouan, « L'évocation des morts dans la tragédie grecque » in *Revue de l'histoire des religions*, tome 198, n°4, 1981. pp.403-420. Voir aussi Patricia Vasseur-Legagneux, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques : héritage, transformations, inventions dans l'antiquité grecque » in *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005. pp. 15-29.

Darius sort de la *skéné* et s'avance sur le *proskénion*, il remercie le chœur d'avoir accompli ces rites. Il dit qu'il a bien reçu les libations, et qu'il a entendu dans le thrène « les plaintes aiguës évocatrices des morts qui pitoyablement l'appellent (686-688) ». Pourtant, quelque chose manque à cette *représentation*. A lire le « Chant de l'évocation » qu'Eschyle a écrit pour le chœur, on ne trouve aucune mention *didascalique* des actions rituelles, et rien n'indique, dans le texte, que le chœur en accomplisse l'imitation théâtrale. Lors de la représentation donnée au festival d'Athènes en -472, sous la conduite dramaturgique et chorégraphique d'Eschyle lui-même, a-t-on vu les choreutes frapper la terre de leur pas, pousser des plaintes aiguës et des gémissements lugubres ? Sans doute cette attente figurative est-elle une projection anachronique, venue de notre culture moderne de la représentation théâtrale. A l'époque d'Eschyle, l'art tragique ne consiste pas encore à montrer l'action, mais à la *donner à voir*. Le chœur *n'imité pas* le rituel d'invocation sous forme de gestes et de cris, *il l'évoque* de telle manière qu'il le « met sous les yeux » des spectateurs, comme le dit Aristote. Et c'est par les moyens propres au chant lyrique qu'il fait cette *mimésis* : « anaphores, répétitions, exclamations intercalées, usage du refrain, échos entre strophe et anti-strophe, fréquence des hiatus, contrastes de sonorités éclatantes et sourdes, de séries de syllabes longues et brèves, etc³⁴. »

« Mettre sous les yeux » (*pro tôn ommatôn tithestai*), c'est l'expression qu'utilise Aristote dans la *Poétique* (ch.17) et dans la *Rhétorique* (III, 11) pour décrire les effets d'une métaphore « authentiquement mimétique ». Comme le souligne Catherine Perret dans son article « La fiction, ou l'image de personne », l'expression « mettre sous les yeux » renvoie chez Aristote aux techniques corporelles de la métaphore que pratiquent les orateurs et les poètes, au geste oratoire qui « montre les choses en actes » dans la parole³⁵. De la même façon, le chœur « fait la *mimésis* » non en imitant les actions rituelles mais en les transférant dans la forme rythmique qu'il donne à sa *choreia*. Ainsi conçue, la *mimésis* ne se rapporte pas à une quelconque imitation théâtrale des actions, mais aux techniques figurales dont dispose l'art tragique pour « réaliser la représentation ». Pour mettre sous les yeux l'évocation du mort, le chœur des Perses ne montre pas ce qu'il fait (les gestes rituels), *il danse ce qu'il dit*. Et c'est de cette façon, en donnant figure à des rythmes plutôt qu'à des actes, qu'il donne à son évocation le plus haut pouvoir de *voyance*.

Eschyle, comme les auteurs tragiques de son temps, règle lui-même les chorégraphies du chœur. Il écrit les chants et les pas en suivant des règles métriques dont les traditions remontent

³⁴ François Jouan, « L'évocation des morts dans la tragédie grecque » dans *Revue de l'histoire des religions*, art.cit., p.421.

³⁵ Catherine Perret, « La fiction, ou l'image de personne », *Littérature*, n°123, 2001. Roman Fiction. pp. 86-100.

au dithyrambe, et à la relation homologique que cette procession instaurait entre les rythmes du poème et ceux de la marche. Sans entrer dans le détail technique de ces règles, retenons simplement que les vers d'Eschyle sont conçus, de façon classique, sur la métrique iambique (trimètres iambiques et tétramètres trochaïques³⁶). Or, ce mètre iambique, dont Aristote dit qu'il est « celui qui s'accorde le mieux au parlé³⁷ » est éminemment ambulateur : un iambe est en effet un pied composé de deux syllabes, une brève et une longue. C'est la forme rythmique du pas humain qui foule le sol : talon, déroulé du pied³⁸. Par extension, un iambe est aussi un vers dont le second, le quatrième et le sixième pied ont cette même forme rythmique, une brève et une longue. On parle aussi de pieds légers et de pieds lourds dans la scansion du vers. Pour se figurer la correspondance rythmique entre la métrique poétique et la trame chorégraphique, il faut imaginer les mouvements du chœur *écrivain* dans l'espace la scansion des vers.

Supposons un exemple générique³⁹ : tandis que le coryphée chante une strophe de trois, six ou huit pieds, le chœur part du pied droit pour tourner vers la gauche, et avance au rythme des iambes (une brève et une longue) ou des anapestes (deux pieds légers, un pied lourd). Au bout de la strophe, on tourne (*strophè*, en grec, signifie « se tourner »). Le chœur pivote, et parcourt l'antistrophe, symétrique en tous points à la strophe : du pied droit, on repart vers la gauche, on prend à rebours les pas de la strophe, on y répond par des rimes internes. Dans ces aller-retours, les choreutes dessinent des figures de danse, qui se répondent elles aussi en symétrie et en rythmes. Au temps médian du vers, après un pied accentué, on suspend le pas sur la césure. Puis vient l'épode, on pose les pieds, le chœur fait halte et le rythme iambique s'étend alors aux proportions d'un distique, c'est-à-dire un vers long de six iambes, suivi d'un vers plus court, de quatre iambes. Le chœur est maintenant à l'arrêt, mais le rythme de la marche s'entend encore dans les accents de la prosodie.

³⁶ À ce sujet, voir Anne-Iris Muñoz, « Métrique et tropes dans deux tragédies d'Eschyle: les sept contre thèbes et les Perses », *Classica*, v.25, n.1/2, 2012, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. <http://hdl.handle.net/10316.2/36287>

³⁷ Aristote, *La Poétique*, IV, 49 a 26, *op.cit*, p.47.

³⁸ À ce sujet, voir les travaux du chercheur et metteur en scène Philippe Brunet. Philippe Brunet, « La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et chorégraphie du grec ancien », *VIS*, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, V.13 n°2/julho-dezembro de 2014, Brasília [2015], p. 36-46. Philippe Brunet, « Les *Bacchantes* d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque » in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉDI) avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler. En ligne : www.homeros.fr

³⁹ A défaut d'avoir pu trouver une étude détaillée de la métrique dans le deuxième *stasimon* des Perses (l'évocation de Darius), nous proposons cet exemple générique, conçu à partir de règles générales. Il paraîtra sans doute simplificateur aux spécialistes.

Dans l'orchestrique, poésie et danse forment une seule et même orchestration de la parole : la poésie est une manière de danse dans la parole, la danse est une manière de « poésie dans l'espace⁴⁰ ». Une poésie dans l'espace capable de « mettre sous les yeux » des images virtuelles, reflets des images de mots dans les images de corps. C'est cette *figurabilité* qu'indique Aristote quand il dit que les danseurs « représentent caractères, émotions et actions en donnant figure à des rythmes ». Aristote ne dit pas que les danseurs donnent rythme à des figures, ce qui supposerait que les figures sont déjà fixées dans un répertoire, et qu'on leur ajoute le rythme. Aristote dit au contraire que les danseurs donnent figure à des rythmes, ce qui signifie que c'est depuis la scansion, depuis les accents de forme du rythme, qu'émergent les figuralités.

Le philosophe emploie le radical *skhema* pour parler de cette *figure donnée au rythme (dia tòn skhèmatizomenon ruthmôn⁴¹)*. Avec ce terme, Aristote n'évoque aucunement la « forme fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme un objet », dont parlait tout à l'heure Benveniste lorsqu'il opposait la définition de *skhema* à celle de *ruthmos*, forme mouvante et fluide. La compréhension du terme *skhema* qu'adopte Benveniste n'est pas fautive, puisqu'elle relève d'usages établis, mais elle est insuffisante. Le concept antique de *skhema* est plurivoque, et pose d'importantes questions philologiques que nous ne déplierons pas ici. Un colloque très consistant y a été consacré en 1999 (*Skhema/Figura*, Paris-Créteil, 27-29 mai 1999), à partir duquel les éditeurs ont pu fournir une définition élargie du terme :

« En grec, *skhèma* désigne d'abord la posture, l'attitude du corps, et cette première valeur demeure perceptible dans les *skhèmata* rhétoriques, expression verbalisée, volontaire ou involontaire, d'un *èthos*. Entre le langage du corps, les poses de l'athlète, du danseur ou de l'orateur, et les poses oratoires qu'adopte le langage, aucune discontinuité⁴². »

Lorsque Aristote emploie le terme de *skhema* pour parler de l'art des danseurs, il le fait dans ce champ lexical du geste. En attestent deux autres occurrences du terme dans *La Poétique*. Dans le chapitre XVII, qui donne des « *Conseils pour la composition des tragédies : se mettre par*

⁴⁰ Aristote, *Poétique*, traduction, présentation et notes de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, Classiques de Poche, 2003, pp. 25-26.

⁴¹ Aristote, *La Poétique*, I, 47 a 27, *op.cit.*, p.33. Aristote dit exactement « au moyen du rythme seul, sans la mélodie », par opposition à l'art des musiciens dont il a parlé auparavant.

⁴² M. S. Celentano, P. Chiron et M.-P. Noël, "Avant-propos", *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Actes du colloque franco-italien « Skhèma/Figura » (Paris- Créteil, 27-29 mai 1999), textes édités par M. S. Celentano, P. Chiron et M.-P. Noël, Paris : Éditions Rue d'Ulm, PÉNS, 2004, p.10. Notons que les rhéteurs latins traduiront *skhèma* par *figura, gestus, habitus, forma, exornatio, ornamentum...*, affirmant ainsi la richesse sémantique du terme, qui enveloppe différents régimes de formes expressives, du trope poétique au geste oratoire.

l'imagination à la place des spectateurs et des personnages de la tragédie », Aristote invite les poètes à

« élaborer une forme achevée en recourant aux *gestes* (*tois schêmasin sunapergazomenon*) : en effet, à égalité de dons naturels, les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions, et celui qui est en proie au désarroi représente le désarroi de la façon la plus vraie, celui qui est en colère représente l'emporment de la façon la plus vraie (17, 55 a 32)⁴³. »

Aristote invite le poète à se doter d'une technique d'acteur, et c'est également comme *schêmata tês lexeôs* que, dans le chapitre XIX, il définit les « formes de l'élocution » ou « figures de l'expression » dont la maîtrise est le propre de l'acteur (*Hypocritês*). Ces figures de l'expression sont par exemple l'ordre, la question, la prière, la narration, la menace, la réponse « et toutes choses de ce genre⁴⁴ ». On trouve aussi une conception tropologique du terme chez de nombreux grammairiens grecs⁴⁵, pour lesquels le concept de *skhêma* recouvre les écarts ou les transgressions de la norme syntaxique, et toutes les inventions qui prendront le nom de *figures de style* à partir de *L'Institution oratoire* de Quintillien.

Aristote donne donc au terme de *skhema* une valeur gestuelle élargie, qui comprend à la fois le geste d'invention poétique, et le geste oratoire de la performance poétique. Dans *Les Lois*, Platon formulait déjà une conception semblable des *skhemata* et de la liaison figurale entre le geste et la parole. Le philosophe y prétendait que l'art de la danse a pour origine « l'imitation des paroles par les figures » (7.816), et vantait plus spécifiquement les vertus de l'*hyporchème*, une danse où « l'on se servait des *skhemata* seulement en tant que signes de ce qui était chanté⁴⁶ » (14.628). Plus tard, Lucien définira à son tour la pantomime comme un art « imitatif qui se propose de montrer ce qui est chanté par les mouvements ». A ce titre, ajoute Lucien, « il faut que le danseur, comme l'orateur, s'exerce à la *clarté*, afin que chacune des choses montrées par lui soit rendue manifeste sans qu'il y ait besoin d'aucun interprète⁴⁷. » A travers ces textes, on observe un croisement mimétologique entre la tragédie et la pantomime. Pour Aristote, nous le disions tout à l'heure, le poète tragique doit « faire la *mimésis* » en se mettant le plus possible « la scène sous les yeux », c'est-à-dire qu'il doit *voir* les drames qu'il compose, de façon à ce que

⁴³ Aristote, *La Poétique*, XVII, 55 a 32, *op.cit.*, p.93. Dans son article, « La fiction, ou l'image de personne », Catherine Perret a bien décrit comment cette manière de « produire des métaphores vivantes » place la faculté imaginaire au rang d'une « technique de corps ». Catherine Perret, « La fiction, ou l'image de personne », *art.cit.*, pp. 86-100.

⁴⁴ Aristote, *La Poétique*, XIX « Des pensées et de l'élocution dans la tragédie », 56 b 8-13, *op.cit.*, p.101.

⁴⁵ Voir Jean Lallot, « Skêma chez les grammairiens grecs », in *Skhêma/Figura*, *op.cit.* pp.159-168.

⁴⁶ Cité par Silvia Montiglio, « Paroles Dansées En Silence: L'Action Signifiante De La Pantomime Et Le Moi Du Danseur. » *Phoenix*, vol. 53, no. 3/4, 1999, pp. 263–280. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1088987

⁴⁷ Lucien, *Sur la danse*, 62, cité par Silvia Montiglio, « Paroles Dansées En Silence... » *art.cit.*

le public puisse se faire *voyant* de ses mots, et « récupérer le voir derrière le dire⁴⁸ ». Le pantomime fait l'inverse : en imitant les mouvements de la parole et du sens, ses gestes éloquents permettent de récupérer le dire derrière le voir. L'art tragique donne à voir les paroles, celui du pantomime donne à entendre les gestes. C'est pourquoi, ajoute Lucien, « il faut que le spectateur de la danse comprenne le sourd et entende le danseur silencieux⁴⁹. »



Il y a donc dans le terme grec de *skhéma* une bivalence tropologique, qui en fait une figure corporelle autant qu'une figure oratoire⁵⁰ : une tournure de langage dans le corps, et une tournure de corps dans le langage. La parenté profonde que le concept de *skhema* noue entre geste et parole est bien davantage qu'une analogie. C'est un rapport d'engendrement mutuel : le geste fait la parole et la parole fait le geste. Chez Walter Benjamin, cette parentèle du geste et de la parole a pour nom de baptême la danse. Dans sa *Théorie de l'imitation*, Benjamin voit en effet la danse comme l'exercice résiduel de l'ancien pouvoir de ressemblance de la parole, quand le langage n'obligeait pas encore à distinguer le geste et le graphe, la voix et le verbe. Ce pouvoir offrait aux mots, non pas de ressembler aux choses, mais de ressembler aux relations que nous avons avec les choses⁵¹. La danse, dit Benjamin, est le conservatoire de ce don que la parole a perdu avec le langage, le *don mimétique*.

⁴⁸ Montiglio, « Paroles Dansées En Silence... » *art.cit.*

⁴⁹ Lucien, *Sur la danse*, 62. cité par S. Montiglio, « Paroles Dansées En Silence... » *art.cit.*

⁵⁰ Un autre point de croisée du concept de *skhema* peut encore retenir notre attention. Dans ses *Propos de table* (9-15) Plutarque indique que « l'orchestique et la poétique ont une entière affinité et une intimité parfaite ». Plutarque distingue dans l'orchestique trois éléments distinctifs, qui ont tous trois un équivalent - ou une caution - dans la poétique : la *phora* (le port ou les pas) désigne dans la danse les mouvements, ou déplacements du corps, qui conduisent le regard d'une figure à une autre, d'une pose à une autre. Dans la poésie, la *phora* désigne le fil du discours, qui conduit l'écoute du début à la fin du poème. Les *Schemata* (ou figures) désignent dans la danse les poses corporelles ou figures imitatives "plastiquement imprimées" aux corps des danseurs, et dans la poésie les métaphores, les épithètes, les inventions ou figures de style. La *deixis* (désignation, démonstration) définit pour la danse les signes symboliques conventionnels, faits le plus souvent avec les mains, et dans la poésie la désignation conventionnelle dont sont faits les mots et plus particulièrement les noms propres. À ce sujet, voir aussi Jean Nogué, « Pas et figures dans la danse grecque antique », *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 61, 1937. pp. 79-85.

⁵¹ Dans son ouvrage *Walter Benjamin sans destin*, Catherine Perret rappelle que pour Benjamin, l'essence du langage n'est pas dans le rapport du mot à la chose, mais « dans le rapport qui unit le mot et la manière dont la chose est visée ». Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, La lettre volée, Bruxelles, 2007, p.45.

III.3.2 Physiognomies du geste et de la parole

Le don mimétique : réponses physiognomoniques

Pour les psychologues de la *Gestalt*, la perception est la psychogénèse d'une assimilation d'objet ; à ce titre, elle est l'expression de l'*animation intérieure* que les aspects de l'objet suscitent en nous. Pour se convaincre de cette animation intérieure, il suffit de se rapporter à notre langage ordinaire : nous qualifions certains phénomènes avec des valeurs expressives qui relèvent moins de leur réalité phénoménale que de leur psychogénèse perceptive. Par exemple, quand nous disons que la nuit *tombe*, alors même que nous voyons l'obscurité *s'élever* dans le ciel, nous ne décrivons pas le phénomène physique tel que nous le percevons, mais selon l'impression que la nuit fait sur nous : elle fait *peser* certaines angoisses immémoriales et annonce la *chute* dans le sommeil. Quand nous disons qu'une vallée est *désolée*, qu'une voix est *dure*, qu'une objection est *repoussée* ou qu'une idée noble est *élevée*, nous ne *prêtons* pas ces qualités aux choses, nous les *prenons* sur leurs affections sensibles (ou *affects de vitalité*). Le phénomène de l'expressivité tient à ce que Wolfgang Köhler appelle un *isomorphisme psychophysique* entre le déploiement des formes et celui des processus perceptifs⁵². Des communautés de structures psychophysiques induisent par exemple la « tristesse » du saule pleureur : la longue flexion de ses branches, leur déclin sans poids, leur suspension retenue au ras du sol imposent au regard une *physiognomie* de la tristesse. Observez le mouvement ondulant des longues algues couchées dans le courant de la rivière, et laissez votre regard s'y imprégner. Bientôt ces algues vous paraîtront avoir un *caractère*, exprimé par leurs mouvements : elles deviendront tantôt

⁵² Voir Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, 1929. Traduction française *La psychologie de la forme*, Gallimard, Paris, 1964. Et aussi : V. Rosenthal et Y.-M. Visetti, *Köhler*. Paris, Les Belles Lettres, 2003 : « Pour les psychologues de la *Gestalt*, les formes se manifestent dans la détermination réciproque de leurs parties et de leur entour ; et ce sont aussi, en tant que telles, des configurations *transposables* à travers une pluralité de situations. Les formes sont transposables parce qu'elles sont faites de relations physiques dynamiques susceptibles de se réaliser en différents champs (et d'un certain point de vue, le concept d'isomorphisme est une dérivation d'un tel concept de transposabilité, radicalisé par exemple par la possibilité de conversion entre aspects spatiaux et temporels des structures). Ainsi un *ordre expérimenté dans l'espace* doit se retrouver, mais en un sens *abstrait, fonctionnel*, et nullement naïvement topographique, dans l'analyse des processus sous-jacents. Il faut souligner que l'isomorphisme köhlerien est d'abord un isomorphisme abstrait. » On remarque évidemment l'affinité de la pensée de Susanne K. Langer avec ces thèses. Voir supra, chapitre I.2.1 *Allures sensibles > Semblances de vie*, Susanne K. Langer.

primesautières, tantôt plaintives, tantôt hystériques, tantôt cajolantes, selon les allures rythmiques qu'avec le courant, prendront leurs chevelures souples.

Köhler ne pense pas la valeur expressive des formes comme une attribution, mais comme une « réquisition » (*requiredness*) : les formes et les objets, les êtres et leurs modes d'existence recèlent des forces qui requièrent en moi, par des effets d'isomorphisme, un couplage singulier, une relation qui déploie le moi, autrui et l'objet dans un champ commun. Ce couplage est lumineusement exprimé par l'artiste Hans Bellmer, dans un extrait de son *Anatomie de l'image* :

« Être saisi de la vue d'un arbre qui est tordu parmi d'autres de son espèce, qui le sont de façon différente ou qui ne le sont pas, c'est être disposé au geste de la contorsion du double qui est l'arbre et qui me dispense de me tordre, puisqu'il le fait à ma place. Trouver en route une pierre, précieuse par le rapport à première vue hermétique qu'elle paraît avoir avec mon existence, c'est ressentir qu'elle répond précisément, dans l'ordre morphologique de son langage, à une émotion en moi jusque-là inexprimée. - Mais que l'arbre soit vu et la trouvaille de la pierre faite, cela suppose comme de l'intuition et, avant elle, un état de vigilance ou d'attention particulières, tendues vers ces identités entre l'individu et son monde extérieur. En résumé, cela veut dire : qu'une excitation subjective ou son image-souvenir, va au-devant de la perception et la prédétermine⁵³. »

Ces lignes de Bellmer dévoilent l'intuition d'une résonance physiognomonique profonde entre les mouvements de la nature et ceux du corps (une contorsion que l'arbre indique au corps, une pierre dont la forme répond à une émotion qu'elle requiert en lui). Bellmer décrit le ressort de la réponse mimétique comme un rythme, au sens même ou Valéry l'entendait, c'est-à-dire comme « un événement caché » dans la perception de la forme, dévoilé sous une « demande » (ou réquisition), et appelant aussitôt une réponse physiognomonique⁵⁴. La ligne verticale nous élève, la masse compacte nous rassemble, l'étoilement nous éclate, car nous ré-articulons en nous, en gestes intérieurs le plus souvent imperceptibles, le sens des schèmes dynamiques qui nous sont données par la perception. Comme le dit Alice Godfroy

« L'aperception d'un grand cyprès n'est pas autre chose que l'impression en moi d'un tropisme d'élanement. Le spectacle d'un lac l'égalisation de mes mers intérieures et le mouvement d'une décroissance tonique. Plus que quiconque, les enfants savent prêter leur corps mimeur à ce modelage du dehors en eux : tout le sensible leur 'parle', êtres animés comme inanimés, et engage un dialogue de gestes. Les danseurs aussi, qui ont aiguisé leur empathie kinesthésique, et partagent

⁵³ Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'image* [1957], Paris : Allia, 2002, p.59.

⁵⁴ Lorsque Bellmer écrit que cette réponse est à la fois « excitation subjective » ou « image-souvenir » qui « va au-devant de la perception et la prédétermine », il illustre avec précision le phénomène d'auto-antécédence de la perception décrit par la microgénése de Werner. Voir supra, chapitre 1.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson)* > *Dépli des allures perceptives* > *Microgénése*.

avec les enfants cette capacité à former et déformer le diagramme des lignes tensionnelles de leur corps pour épouser les formes du dehors et savoir y répondre⁵⁵. »

Les enfants et les danseurs nous ramènent en effet à une faculté mimétique qui est d'une importance fondamentale pour comprendre les articulations du geste et de la parole. Cette faculté mimétique a intéressé Walter Benjamin dans ses recherches sur le langage, car il voyait dans ce « don mimétique » la racine commune de l'expression dansée et de l'expression parlée⁵⁶. Benjamin avait une sensibilité particulière aux jeux d'imitation chez l'enfant :

« Les jeux des enfants abondent en conduites mimétiques, dont le champ ne se limite nullement à l'imitation d'un individu par un autre. L'enfant ne joue pas seulement au marchand ou au maître d'école, il joue aussi au moulin et au chemin de fer. Il faut alors se demander : de quel profit lui est cet apprentissage de la faculté mimétique⁵⁷ ? »

L'enfant perçoit moins les choses en tant que catégories que comme « expressions », ou « affects de vitalité », comme l'a montré Daniel Stern⁵⁸. C'est ainsi qu'il se met en relation avec les choses, sous un mode de communication pathique qui est de l'ordre d'une *innervation* : « Chaque geste enfantin est une *innervation créative* en exacte correspondance avec l'innervation réceptive⁵⁹ », écrit Benjamin. Il importe de souligner, ici encore, le terme d'« innervation créative », car c'est grâce à lui que l'on peut faire la distinction entre la réponse typique de l'animal, réponse réflexe, fermée et courte, et la réponse spécifique de l'enfant humain, réponse ouverte, évolutive, et curieuse d'elle-même. La communication que l'enfant établit avec les choses prend donc les aspects d'un *dialogue tonique*⁶⁰. Sa conversation avec le moulin à vent est moulissante. Avec le train, c'est un échange pistonnant ou sifflant, un jeu d'accélération linéaires et de freinages lourds⁶¹. Comme le souligne Anne Boissière, « le jeu, considéré du point de vue mimétique, témoigne que l'enfant vit dans un monde où les choses ne

⁵⁵ Alice Godfroy, « I. Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », Stefano Genetti éd., *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Colloque de Cerisy, Paris : Hermann, 2018, p.25.

⁵⁶ W. Benjamin, « Problèmes de de sociologie du langage, un compte-rendu collectif ». *Oeuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Folio Essais, Gallimard, 2000, p.40-41.

⁵⁷ W. Benjamin, *La théorie de la ressemblance* [1932 - GS II-I, p.204], *Benjamin*, Cahiers de L'Herne 104, 2013, p.120.

⁵⁸ Voir supra, chapitre I.2.1 *Allures sensibles > Affects de vitalité*, Daniel Stern.

⁵⁹ Walter Benjamin, « Programme d'un théâtre prolétarien pour enfants », *Gesammelte Schriften*, II, p.766 cité et traduit par traduction Peter Szendy, in *Le supermarché du visible*, éditions de minuit, 2017, p.83

⁶⁰ Voir supra, chapitre III.2.4 *Le phrasé : demeures du poids et adresses du geste > Dialogues avec la gravité*.

⁶¹ Chez les artistes, et à plus forte raison chez les artistes de l'imitation tels que les acteurs ou les danseurs, ces modes de « connaissance par intégration » ou « participation physique » font l'objet d'entretiens spéciaux, techniques ou spontanés. Louis Jouvet a des lignes étonnantes à ce sujet dans son ouvrage *Le comédien désincarné* : « Je me mets en contact, je participe au rythme du train. Je fais partie peu à peu de son mouvement ; je m'y insère, je fais corps avec lui. Premier état de la connaissance par intégration, par une participation physique » Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, Paris : Flammarion, 1954, p.197.

sont pas encore des objets, mais des êtres dotés de mouvement et de vie. Il y a pour lui une expression des choses ; celles-ci lui parlent et il leur répond⁶². »

Anne Boissière y insiste, ce dialogue tonique entre l'enfant et les expressions du monde implique de concevoir l'imitation comme une faculté de *réponse*. L'activité mimétique chez l'homme n'est pas de se rendre semblable aux choses qui l'environnent, mais de *répondre* aux « correspondances naturelles⁶³ » dont sont tramées leurs ressemblances. Cette notion de réponse est essentielle. L'enfant reçoit du monde des esquisses de formes, des mouvements saisissants qui retentissent en lui sous les espèces de réponses physiognomoniques : ce sont, par exemple, les *clusters* gestuels et vocaux par lesquelles les ressemblances s'animent en lui. L'enfant a besoin de toute sa liberté de mouvement dans les réponses mimétiques avec lesquelles il *réplique* au monde, sans quoi il court le risque d'une aliénation aux images fixantes. C'est sans doute le sens de la protestation du jeune Walter Benjamin dans un fragment de son *Enfance berlinoise*, lorsque contraint à l'immobilité d'une pose photographique, sous l'injonction d'être *semblable à sa propre image*, il s'exclame : « mais moi, je suis défiguré à force de ressembler à ce qui est ici autour de moi ». Car l'enfant que l'on *ameuble* ainsi dans le cliché photographique est soumis à l'innervation des objets (les éléments de mobilier, accessoires et costumes dont on l'affuble), sans qu'il lui soit permis d'y répondre. Torture de la sensibilité, si l'on songe que la donation des formes a toujours lieu selon des esquisses de mouvements et à proportion de la capacité d'agir qu'elles suscitent dans le corps (c'est le sens même de l'*affordance* perceptive⁶⁴).

Pour nous convaincre de cette donation par esquisses de mouvements, Henri Maldiney rapporte une parabole que cite Jean-Paul Sartre dans un commentaire sur la peinture de Paul Rebeyrolle. Sartre, qui souhaite rappeler combien la perception va du mouvement au mobile, et

⁶² Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », in *Approche philosophique du geste dansé*, dir. Anne Boissière, Catherine Kintzler, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006. p.121.

⁶³ « Mais ces correspondances naturelles ne prennent tout leur poids que lorsqu'elles sont reconnues dans leur globalité comme une sollicitation et une stimulation pour le pouvoir d'imitation qui leur répond dans l'homme. » Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation » [1933, Schriften I, Francfort sur le Main, 1955, p.507] *Œuvres II*, Paris : Gallimard Folio essais, 2000, p.359-360.

⁶⁴ Dans son *Approche écologique de la perception visuelle*, J.J. Gibson montre en effet que la perception visuelle de l'environnement, loin de renseigner seulement des formes, des objets et des relations spatiales, informe avant tout des possibilités d'agir. Gibson appelle *affordances* ces invites à l'action dont s'informe immédiatement le système nerveux à la rencontre d'un objet ou d'un espace. En d'autres termes, voir une poignée de porte, c'est déjà simuler l'action de la tourner. Voir un escalier ne va pas sans une évaluation inconsciente de la hauteur des pas relative à la hauteur des marches. Ainsi il y a une innervation motrice permanente de la perception, qui en est comme le courant continu, et les mouvements virtuels qui s'y offrent en puissance garantissent la constance d'un *avoir le monde sous la main*. Chez les jeunes enfants, cette affordance est le plus souvent sans retenue. Voir James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], traduction française O. Putois, Bellevaux : Éditions Dehors, 2014.

non l'inverse, propose de penser à rebours des structures réifiantes du langage : ce n'est pas le poisson > qui nage > dans la rivière, mais dans la rivière > la nage > qui poissonne⁶⁵. C'est sans doute de cette façon que les enfants (et certain.es danseur.ses) perçoivent le monde, sous les formes de schèmes dynamiques. Moyennant quelque décloison attentionnelle, les adultes aussi devraient être capables de retrouver les vitalités d'une telle perception dynamique. Retourner la perception à son cours premier, qui est celui des affects de vitalités, permet de mieux comprendre ce qu'est le phénomène *physiognomonique* du mouvement : c'est une ressemblance purement dynamique qui lie le flux de la rivière à l'ondulation du poisson. En l'occurrence, cette expression virtuelle est celle de la « ligne flexueuse », dans son élan vital⁶⁶. Cette ressemblance est elle-même un mouvement rythmique car, comme la ligne serpentine de Loïe Fuller, elle est « toujours en instance et en sursis dans le phénomène physiognomonique du mouvement⁶⁷ ».

Lorsque l'enfant imite le monde, il s'assimile donc le serpent, le poissonnant, le volant, le pistonnant ou le moulinant, comme autant de « correspondances naturelles » auxquelles répond son pouvoir d'imitation. Ces correspondances naturelles intéressent Benjamin en tant qu'elles appartiennent à la longue tradition du savoir magique ; tradition évincée par la modernité mais dont la *Naturphilosophie* a conservé quelques traces, en particulier sous le thème des « affinités électives » chez Goethe. Cette magie est celle des rapports analogiques tissés entre les ordres microscopiques et macroscopiques du monde, sur lesquels repose jusqu'à la fin du XVI^e siècle le savoir de la culture occidentale. Sans les situer historiquement, comme a pu le faire Michel Foucault dans son ouvrage *Les mots et les choses*⁶⁸, Benjamin fait souvent référence à ces

⁶⁵ La formule de Jean-Paul Sartre est tirée de « Coexistences », texte d'un catalogue Paul Rebeyrolle dans la collection *Derrière le miroir* n°187, Fondation Maeght, octobre 1970, sans pagination. Cité par Henri Maldiney, in « Comprendre » [1961], *Regard, Parole, Espace*, Paris : Les éditions du Cerf, 2012, p. 83.

⁶⁶ Voir supra, chapitre I.1.2 *Innervations* > « Relativement à la Loïe Fuller... » > *Ligne flexueuse*

⁶⁷ Henri Maldiney, « Comprendre », *Regard, Parole, Espace*, op.cit. p.83.

⁶⁸ Dans le chapitre II « *La Prose du Monde* », de son livre *Les mots et les choses*, Michel Foucault a livré une belle analyse de cette herméneutique que la culture médiévale, et en particulier l'alchimie, plaçait sous le régime général d'un « savoir de la ressemblance ». Il y a distingué quatre grandes figures de la *similitudo* : La *convenance* (*convenientia*) est une ressemblance par voisinage, et par propagation de mouvements « de proche en proche ». La convenance fonctionne comme une sorte de corde tendue entre les choses, qui les met en vibration continue. L'*émulation* (*aemulatio*) est une ressemblance qui fonctionne comme la convenance, par propagation, mais dans la distance. Comparable au reflet du miroir, l'émulation permet aux choses distantes de s'imiter sans contact, d'un bout à l'autre de l'univers. L'*analogie* (*analogia*) est une ressemblance qui joue moins sur les formes sensibles que sur les rapports, les proportions, les comportements. La figure de l'homme est le foyer rayonnant de toutes les analogies, qui font miroiter l'être humain dans tous les aspects de l'Univers. Enfin, la *sympathie* est une ressemblance qui joue librement sur le mouvement des choses, sur leurs attirances mutuelles, leurs propriétés communes et leurs transformations. Michel Foucault, « La prose du monde » in *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p.32-59. Voir aussi : Philippe Sabot, *Ressemblances : l'ordre du Même* In : *Le Même et l'Ordre : Michel Foucault et le savoir à l'âge classique*, Lyon : ENS Éditions, 2015.

« correspondances naturelles » qui ont organisé l'*épistémé* occidentale avant les Lumières, en particulier lorsqu'il évoque le don que possède l'homme de « voir et de produire les ressemblances » :

« La nature crée des ressemblances. Il n'est que de songer au mimétisme animal. Mais c'est chez l'homme qu'on trouve la plus haute aptitude à produire des ressemblances. Le don qu'il possède de voir la ressemblance n'est qu'un rudiment de l'ancienne et puissante nécessité de s'assimiler, par l'apparence et le comportement. Il ne possède peut-être aucune fonction supérieure qui ne soit conditionnée de façon décisive par le pouvoir d'imitation⁶⁹. »

Le geste dans la parole

Le mimétisme est un thème insistant chez Benjamin ; il concerne autant les jeux de l'enfance, nous l'avons vu, que les affinités d'essence entre les choses et le langage. L'imitation a chez Benjamin une valeur de connaissance, elle définit d'abord un rapport de l'homme à la nature (au vivant qui l'entoure) avant toute institution culturelle de la *mimésis*. Cette valeur de connaissance tient au fait que l'activité mimétique ne consiste pas à se rendre semblable, mais à répondre aux mouvements même de la perception, dans l'appel du monde. Pour Benjamin, le ressort de la mimésis est dans le *jeu* : le jeu rythmique de l'assimilation et de la distanciation grâce auquel l'homme social s'émancipe de la nature et édifie un monde propre. C'est dans le jeu mimétique que Benjamin cherche la racine expressive du langage : « le langage parlé n'est qu'une forme d'un instinct animal fondamental : l'instinct d'un mouvement expressif mimétique par le moyen du corps⁷⁰. » Doté d'une telle matrice mimétique, le langage ne saurait être considéré comme un système logique ajouté au monde sensible. Benjamin le conçoit au contraire comme un effet dérivé des impressions que le monde sensible laisse dans les corps⁷¹. Benjamin voit dans la danse

⁶⁹ W. Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *Oeuvres II, op.cit.*, p.359.

⁷⁰ Walter Benjamin cite ici Paget, *Psychologie du langage*, in « Problèmes de sociologie du langage », *Œuvres III*, Paris : Gallimard Folio essais, 2000, p.40. Cette idée explique l'intérêt que Benjamin porte aux thèses de Marcel Jousse sur les fondations gestuelles du langage, même s'il n'en a pas une connaissance directe. Dans l'essai *Problèmes de sociologie du langage*, qui consiste en une recension des théories du langage des années 1930, Benjamin trouve une certaine pertinence au concept jousien de « mimisme », susceptible d'éclairer l'approche « physiognomonique » du langage qui est la sienne. Walter Benjamin, « Problèmes de sociologie du langage », *Œuvres III, op.cit.*, p. 41.

⁷¹ Au cours du XX^e siècle, un certain nombre de linguistes ont remis en question la doctrine de l'arbitraire du signe. Entre autres, les travaux de Maurice Grammont, de Jacques Sapir ou de Roman Jakobson n'ont pas oblitéré la dimension symbolique que prennent les sons dans la psychogenèse du langage. De même, le philosophe Peter Hadreas remarque que, dans quinze langues d'Europe et d'Asie, les mots signifiant la *mer* se caractérisent toujours par des consonnes continues, sans interruption du flux d'air dans la phonation, tandis que les mots signifiant la *terre* présentent au contraire des consonnes occlusives. (anglais : *sea, earth* ou *ground* ; italien : *mare, terra* ; allemand : *meer, erde* ; Russe : *more, potschva* ; arabe : *bahar, trab* ; japonais : *umi, dai chi*, etc.). « La mer, écrit-il, lorsque nous

la première manifestation et la première « école⁷² » de ce don mimétique. Le philosophe prête en effet à la danse la fonction archaïque de « produire et de distinguer des ressemblances⁷³ ». A ce titre elle appartient aux régimes des savoirs magiques : comme l'astrologie, la danse est une « voyance », elle a le pouvoir d'imiter les affinités entre ordres hétérogènes d'objets ou d'êtres, en vertu d'assimilations qui sont moins homologues que *physiognomoniques*. Avec la longue évolution historique de la culture occidentale, et la disparition progressive du savoir magique, scellé à l'âge des Lumières par le passage d'un régime de savoir herméneutique (ressemblances et interprétation) à un régime sémiotique (signes et significations⁷⁴), l'homme moderne a peu à peu négligé ses facultés mimétiques et de voyance. Mais les « correspondances naturelles » qu'il trouvait dans le geste dansé et les savoirs magiques battent encore, bien qu'irréremédiablement assourdis, au cœur même du langage :

« Le langage serait ainsi la suprême application de la faculté mimétique : un médium dans lequel se seraient fondues sans reste les anciennes capacités de percevoir la ressemblance de telle sorte qu'il représente maintenant le milieu où les choses se rencontrent et entrent en relation les unes avec les autres, non plus comme avant, dans l'esprit du voyant ou du prêtre, mais dans leurs essences, leurs substances les plus fugitives et les plus subtiles, dans leurs parfums mêmes. Autrement dit : c'est à l'écriture et au langage que la voyance, au cours de l'histoire, a cédé ses anciens pouvoirs. »

Malgré leur exténuation culturelle, Benjamin pressent que les analogies de l'ancienne magie hantent encore l'épaisseur phénoménale des noms, sous les espèces de « ressemblances non sensibles ». Il conçoit ces ressemblances non sensibles comme les vestiges de l'imitation enfouis sous l'édifice de la signification. Issues des valeurs sacrées que les langages primitifs incarnaient dans les noms, quand ceux-ci ventriloquaient la voix des choses, ces imitations perdues sont devenues irrécupérables dans le langage moderne. L'arbitraire du signe linguistique interdit en

mouvons à sa surface ou à l'intérieur d'elle, ne fait pas obstruction au mouvement, alors que la terre ou le sol, dans la mesure en tout cas où ils arrêtent une chute, le font toujours. » Peter J. Hadreas, *In Place of the Flawed Diamond*, New York, Peter Lang Pub., 1986, p.100-102. Cité par David Abram in *Comment la terre s'est tue, pour une écologie des sens* [1996], Paris : La découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2013, p.109. Citons encore les belles pages spéculatives de « La déclamation muette » dans *L'Air et les songes* de Gaston Bachelard, quand, faisant suite aux intuitions de Charles Nodier, le philosophe propose de respirer les mots *âme* et *vie* pour en retrouver le « mimologisme » pneumatique : « La vie est un mot qui inspire, l'âme est un mot qui expire. » Citant Charles Nodier, Bachelard décrit comment, dans la formation du mot *âme* « les lèvres, à peine entrouvertes pour laisser échapper un souffle, retombent closes et sans forces l'une contre l'autre ». Tandis que la « mimologie » du mot *vie* est à l'inverse : les lèvres « se séparent doucement et semblant aspirer l'air ». Gaston Bachelard « La déclamation muette », *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943, p.272-274.

⁷² Walter Benjamin, « Sur la faculté mimétique » [fragment WBA, Ms 927, 1935], *Benjamin, Cahier de L'Herne 104 : Benjamin*, dirigé par Patricia Laville, Paris : Editions de L'Herne, 2013, p.125.

⁷³ Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *op.cit.*, p360.

⁷⁴ Ce changement d'épistémè est analysé par Michel Foucault dans le chapitre « La prose du Monde », in *Les mots et les choses, op.cit.*

effet de distinguer la moindre ressemblance sensible entre le mot et sa référence. Seule une saisie intuitive du « nom » peut encore nous faire tendre l'oreille vers l'écho lointain de cette ressemblance perdue. Il y a chez Benjamin l'esquisse d'une *théorie du nom* avec laquelle il semble vouloir chercher un mode de présence de la réalité sensible dans le langage. Dans ses *Notes antithétiques sur le verbe et sur le nom* de 1933, il établit une correspondance primitive entre « l'apparition soudaine et fugitive de [la] ressemblance dans l'objet » et « son existence fugitive dans le son. » Ce débrayage de la ressemblance dans le phonème avait une valeur sacrée de manifestation dans « la communauté magique ». Pour qui sait l'entendre, le son d'un nom secrète encore l'« anamnèse » d'une trace évanouie : « c'est cette ressemblance perdue, capable de durer dans le temps, qui règne dans l'esprit adamique du langage. Le chant retient l'image d'un tel passé⁷⁵. » La danse aussi.

« Une impulsion psychique qui est Parole d'avant les mots »

Si l'on voulait se figurer ces danses « voyantes », dont Benjamin fait le conservatoire du don mimétique humain, on pourrait en trouver une image dans la danse balinaise. Disons, pour être exact, que c'est à Antonin Artaud qu'on prendrait une vision de ce don mimétique retrouvé, dans la description « hallucinée » qu'il fait de ces danses. Artaud semble en effet y voir révélée l'arcane de la *mimésis*, l'articulation la plus secrète du *voir*, du *mimer* et du *dire*.

C'est sous cette trilogie que Catherine Perret récapitule l'opération fondamentale de la mimésis : au-delà de l'imitation, de l'expression ou de la représentation, la *mimésis* « suppose la transposition d'un geste visuel en geste mental, de ce geste mental en geste physique et de ce geste physique lui-même en geste verbal. Elle met en œuvre une logique de traduction ou d'interprétation d'un acte par un autre. L'unité de cette sphère mimétique renvoie ultimement à une pratique fondamentalement double ou duelle dont la simulation serait le ressort ultime : simulation du voir par le mimer, du mimer par le dire...⁷⁶».

C'est cette simulation intégrale de la perception, du geste et de la parole que la danse balinaise expose aux yeux d'Artaud. Lorsqu'il découvre ces danses à l'exposition coloniale de Paris en 1931, le poète est saisi d'une véritable *innervation créatrice* « sous l'angle de l'hallucination et de la peur⁷⁷».

⁷⁵ Walter Benjamin, « Notes antithétiques sur le verbe et sur le nom », inédit, Collection Scholem, 1933, *Benjamin*, Cahiers de L'Herne 104, *op.cit.*, p.124.

⁷⁶ Catherine Perret, « Voir, Mimer, Dire », *Les Porteurs d'ombre*, Paris : L'extrême contemporain, Belin, 2001, p.268.

⁷⁷ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï* [1931, 1ère édition in La Nouvelle revue française, N°217, octobre 1931], in *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1964, p.81.

Il en formera peu après la vision du « Théâtre pur » dont il rêve, et qui prendra bientôt les noms de « Théâtre alchimique⁷⁸ » et de « Théâtre de la Cruauté ». Dans le texte qu'il tire de son expérience de spectateur, *Sur le théâtre balinais*, la force voyante de ses descriptions témoigne du puissant effet figural qu'ont sur lui ces danses. Elles remuent en lui le « manifesté » d'une véritable « parole physique » ; une parole qui rompt « enfin l'assujettissement intellectuel au langage » – gestes et signes y sont de nouveau « élevés à la dignité d'exorcismes particuliers⁷⁹. » La danse balinaise offre à Artaud le cas de figure d'une parole physique que le geste articule, sans en faire un langage.

Le texte d'Artaud fourmille d'images où s'incarnent les idées-forces que nous avons développé dans ce chapitre :

Les géographies articulaires : « ces têtes mues d'un mouvement horizontal et qui semblent rouler d'une épaule à l'autre comme si elles s'encastrent dans des glissières⁸⁰ », « pas un jeu de muscle, pas un roulement d'œil qui ne semble appartenir à une mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe [89] ». « Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, ces doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroirs où les membres humains semblent se renvoyer des échos [85]. » Et enfin, cette troublante affinité avec la définition de l'articulation proposée par Jean Clam, « le senti d'une pression à travers un canal » : « D'un geste à un cri ou à un son, il n'y a pas de passage : tout correspond comme à travers de bizarres canaux creusés à même l'esprit [88]. »

L'allure du phrasé : « chacun de leurs mouvements trace une ligne dans l'espace, achève on ne sait quelle figure rigoureuse, à l'hermétisme très calculé et dans celle-ci un geste imprévu de la main met un point [98]. »

Les coalitions du rythme et de la figure : « une sorte d'architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, mais aussi du pouvoir évocateur d'un rythme, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton [84] »

⁷⁸ Un théâtre capable de « fondre » les conflits « de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait » en un même « or spiritualisé ». Artaud Antonin, « Le théâtre alchimique » (1932), in *Le théâtre et son double*, op.cit., p.80.

⁷⁹ Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste » in *Le théâtre et son double*, op.cit., p.140

⁸⁰ Antonin Artaud, « Sur le Théâtre balinais » in *Le théâtre et son double*, op.cit, p 84. Les citations suivantes de ce texte seront indiquées entre crochets.

Et *les réponses mimétiques* que le geste dansé retourne aux plus anciennes demandes du monde : « signes efficaces et dont on a l'impression que depuis des millénaires l'efficacité ne s'est pas épuisée [84] »

Chez Artaud, on le sait, l'« innervation créative » est au risque du court-circuit : les correspondances sont articulées à même les nerfs, et la parole physique de la danse s'adresse directement à une physique de la pensée, « physique première, d'où l'esprit ne s'est jamais détaché [92] ». Comme il l'écrit dans *Le Pèse-nerf*, les images sont « amenées à ses nerfs » avec « la fulguration même des choses », et la vitalité d'une « connaissance » immédiate. Le vécu phénoménal est ressenti « dans l'impulsivité de la matière » et les « forces informulées » qui l'assiègent sont comme des « bêtes » : « Il y a dans le grouillement immédiat de l'esprit une insertion multiforme et brillante de bêtes⁸¹. » Ces images vivantes n'attendent pas d'être débourrées par le langage, elles ont déjà, dans leur « lucidité », « la forme de l'intellectualité la plus haute », elles forment un « poudroisement insensible et pensant ».

Si ces descriptions n'étaient pas sous la menace de l'aliénation, on pourrait y voir une aptitude à penser à même la « physique première », c'est-à-dire à même les *affects de vitalité*, dans les parcours génératifs de l'expression, dans le senti même des articulations les plus profondes, dans la transvocalisation des nerfs. C'est donc à un corps intensif, moléculaire et désorganisé que parle la danse balinaise, à l'heure où il n'est pas encore crucifié par la clinique. Mais c'est aussi à nous que parle la danse balinaise à travers les mots d'Artaud ; à nous, spectateurs et spectatrices de danse plus ou moins neurotypiques, mais néanmoins capables de nous faire voyants, capables de recevoir « d'une manière physique quelques-unes des perceptions les plus secrètes de l'esprit ».

Artaud nous donne à voir dans les gestes balinaïses cette « impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots [91]. » L'énoncé qui rythme la perception et qui phrase le geste est une sorte de voix qui « projette des visions » et trace dans « l'air scénique » le « jeu psychique [...] qui existe entre les membres d'une phrase écrite [95]. » « Hiéroglyphes qui vivent et se meuvent [93] », les gestes dansés lèvent dans le regard des figurabilités sans termes où « les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante, à travers le cri d'un instrument [85]. » Dans la morphogénèse continue de cette *parole soufflée*, l'alphabet ne découpe plus les signes mais les fait rouler les uns dans les autres :

« Il arrive que ce maniérisme, cet hiératisme excessif, avec son alphabet roulant, avec ses cris de pierres qui se fendent, avec ses bruits de branches, ses bruits de coupes et de roulements de bois,

⁸¹ Antonin Artaud, *Le pèse-nerf*, in *Œuvres Complètes, Tome I*, Paris : Gallimard, 1956, p.54.

compose dans l'air, dans l'espace, aussi bien visuel que sonore, une sorte de susurrement matériel et animé. Et au bout d'un instant l'identification magique est faite : NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLIONS [102]. »

Ce dernier fragment d'Artaud résume les plus saisissants effets de figurabilité de la danse. Excédant l'intelligibilité du langage, le hiéroglyphe du geste y exprime violemment (en « cris de pierre qui se fendent, bruits de branche, de coupe et de roulement de bois »), le sens même de sa résonnance dans le corps, où il réveille l'expérience primordiale des synesthésies et des physiognomonies de la perception. En composant « dans l'espace aussi bien visuel que sonore une sorte de susurrement matériel et animé », l'alphabet roulant de la danse abstrait des corps une suite d'exprimés incorporels, exhalaisons d'un langage physique qui sublime « dans l'air » la physicalité d'une pensée. Enfin, l'identification à la danse est déclarée magique, non parce qu'elle porterait sur une soudaine élucidation sémantique du geste, mais parce qu'elle assimile le corps lui-même au langage que nous formulons dans l'après-coup de la danse : « nous (semblables où dissemble la danse) savons que c'est nous qui parlions ».

Comme le note Derrida, la magie de cette identification est dans la différence des temps⁸² : l'identification qui a lieu dans le cours du présent (« nous savons ») porte son délai sur une parole déjà dé-passée par la manifestation du geste (« nous parlions »), c'est-à-dire sur une parole qui est toujours – et cela est vrai bien au-delà de la danse – élaboration secondaire d'un geste.

Si cette figurabilité anachronique du geste et de la parole conserve une introuvable magie, c'est peut-être dans ces « ressemblances non sensibles » où Artaud pressentait lui aussi, et aussi vivement que Benjamin, les vestiges de l'imiter dans le signifier.

« Si les gestes parlent, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes »

Gilles Deleuze.

⁸² « Savoir présent du propre-passé de notre parole. » Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, Tel Quel, 1967. p. 289.



fig. 8 : Forme simple, Loïc Touzé, 2018. Photo : Martin Argyroglo.

IV. Les intrigues du désir. *Une danse qui laisse à désirer*

« Non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur¹ .»

« Le désir ignore la présence. Il ne connaît que la destination et l'intrigue². »

« L'arche du pont cassé, ou commencé, dessine virtuellement la retombée qui lui manque³. »

¹ Yvonne Rainer, « *The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* », in Battcock Gregory, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968, p. 263.

² Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren* [1987], Paris: Hermann, 2008, p.118.

³ Etienne Souriau, *Les Différents modes d'existence* [1943], présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris : PUF, coll. MétaphysiqueS, 2009, p.136.

IV.0. Introduction. Pour une autre érotique de la danse

En 1982, dans le spectacle *Nelken* de Pina Bausch, Dominique Mercy travesti en femme s'exaspère dans une exhibition violente. « Qu'est-ce que vous voulez voir ? », demande-t-il, excédé, au public, avant d'exécuter avec la virtuosité attendue - mais la rage au ventre - des figures de danse classique : déboulés, tours, grands jetés. « Et Voilà ! C'est ça que vous êtes venus voir ? Quoi d'autre ? » A l'exécution de chaque figure, le danseur recueille les applaudissements d'un public partagé, d'abord amusé à petit ce jeu cruel, puis de plus en plus embarrassé par l'agressivité du danseur, dans laquelle il pressent l'outrage. Dans cette corrida voyeuriste, Dominique Mercy jette sa virtuosité en pâture au public. Travesti en femme, il endosse la révolte de tout un « corps de métier » contre la fétichisation sexuelle dont il fait l'objet. Dans sa voix éraillée, on entend la protestation de danseuses et de danseurs qui ne veulent plus pointer au registre du « monstre », du corps glorieux, martyr ou prostitué, dont l'œil bourgeois se régale encore à l'Opéra⁴.

Une vingtaine d'années auparavant explosait aux USA, chez les danseuses nées après la seconde guerre mondiale, une autre révolte contre la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*⁵ qui, à leurs yeux, démangeaient trop souvent l'art chorégraphique. Au début des années 1960, l'avant-garde réunie à New-York sous l'emblème de la *Post-Modern Dance* se reconnaît dans une critique de la réification – en particulier sexuelle – du corps dansant. Le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer, publié en 1965, radicalise cette critique en rejet de toute forme de fascination :

« Non au spectacle. Non à la virtuosité. Non aux transformations, à la magie et au faire-semblant. Non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette. Non à l'héroïque. Non à l'anti-héroïque. Non à la camelote visuelle. Non à l'implication du performer ou du spectateur. Non au

⁴ L'usage longtemps répandu de la jumelle de théâtre ou « lorgnette » chez les spectateurs des ballets romantiques est à cet égard sans ambiguïté : « en restreignant le champ du regard, la lorgnette permet au spectateur de faire sur la scène un choix, qui se trouve moins dicté par ses intérêts artistiques, ou même par son besoin de divertissement, que par son désir charnel. » Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^{ème} siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, Paris, 1996, p. 239.

⁵ A partir d'une triade formulée par Saint Jean dans la *Première épître* (II, 16) : « Car tout ce qui est dans le monde est ou concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil des yeux », Saint Augustin définit dans son *Civitas Dei* (La cité de Dieu) trois formes peccamineuses de désir, ou *libido* : la *libido sentiendi* est convoitise de la chair, tendance à satisfaire le plaisir des sens, aussi bien dans la luxure que la gourmandise...ou le théâtre. La *libido sciendi* est convoitise vaniteuse d'un savoir qui relève des secrets de Dieu. La *libido dominandi*, ou volonté de puissance, est l'orgueil qui pousse à la tentation du pouvoir et de la domination.

style. Non au kitsch. Non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur. Non à l'excentricité. Non au fait d'émouvoir ou d'être ému⁶.»

Avec ce programme négatif, la jeune artiste entend « contrecarrer la vénérable convention de tout servir [au public] sur un plateau⁷ ». Elle veut rompre la dyade névrotique qui régit selon elle la relation théâtrale : le narcissisme du *performer* face au voyeurisme du spectateur⁸. Yvonne Rainer cristallise cette attitude critique dans son fameux solo *Trio A* (1965), sous les espèces d'un minimalisme chorégraphique radical, où toute volonté expressive est « neutralisée ». La partition égrène une suite de phrases brèves, enchaînées sans ponctuation, où tout accent est gommé, où le phrasé se veut égal et le tonus constant. Rainer entend ainsi réduire le mouvement dansé à ses coordonnées élémentaires, et désobjectiver la danseuse pour la faire « agent neutre » du mouvement.

« Ce que fait quelqu'un est plus intéressant et important que l'exposition d'un personnage ou d'un comportement ; et cette action est rendue davantage perceptible par la submersion de la personnalité ; ainsi, idéalement, quelqu'un n'est pas même soi, il est un agent neutre⁹. »

Quelle est donc la neutralité invoquée ici ? S'agit-il d'une virginité du corps, purifié de toute marque culturelle, ramené à « son poids véritable, sa masse et sa physicalité première¹⁰ » ? Est-il seulement possible de « neutraliser » un corps sans lui ôter la vie ? Nous ne croyons pas, comme cela a pu lui être reproché, que la radicalité du *No manifesto* conduise la danse de Rainer dans l'impasse d'un refus du désir. Il nous semble plutôt que c'est dans un certain *désir du refus* qu'elle cherche une issue à la réification. En cela, son idée du neutre s'approche de celle proposée quelques années plus tard par Roland Barthes, dans son Cours au Collège de France (1977-78). Sous ce concept labile de *neutre*, Roland Barthes indique en effet « toute inflexion qui esquive ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle du sens, et vise par conséquent à la

⁶ « *No Manifesto. To revolutionise dance and reduce it to its essential elements. No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectato. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved.* » Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Battcock Gregory, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968, p. 263-273.

⁷ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p.46.

⁸ Une critique fortement étayée par la contre-culture féministe, et sa déconstruction du statut de la femme-objet/ femme-fétiche dans l'art. Steve Paxton radicalise encore cette critique du voyeurisme lorsqu'en 1968, dans *Beautiful Lecture*, il va jusqu'à qualifier d'orgasmique le plaisir chorégraphique, prononçant sa conférence devant un montage vidéo d'images pornographiques et d'images du *Lac des Cygnes*.

⁹ Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey... », *art.cit.*, p.66.

¹⁰ Yvonne Rainer, *Work 1961-73, op.cit.*, p.71

suspension des données conflictuelles du discours¹¹ ». Pour Barthes, le neutre est la qualité de toute proposition qui lève les conflits du paradigme, c'est-à-dire « le ressort du sens » que la langue fonde dans l'opposition des termes (« le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) »). A cet égard, le neutre est un « *tertium* », dit Barthes, une troisième voie pour échapper au conflit paradigmatique. C'est un suspens, un frisson de sens qui se manifeste sous les espèces de l'apparaître, de la nuance, des différences légères (le camaïeu), de l'imprédictable (refus de l'adjectif¹²), des fragments ou des débuts¹³. Avec ce concept qui se refuse à en être un, Barthes plaide donc pour un « désir de neutre » qui ne soit pas « refus du désir, mais flottement éventuel du désir hors du vouloir-saisir¹⁴ ».

C'est avec un tel « désaisissement » que *Trio A* lève le conflit du désir, et trace une troisième voie entre la libido et son rejet. Cette œuvre-manifeste couve en effet un paradoxe qui en trahit la radicalité : sous l'impératif d'un art minimaliste, ou « doté du minimum de contenu d'art¹⁵ », la danse d'Yvonne Rainer dissimule des figuralités. La partition est en effet parsemée d'images et de citations masquées : « figures de ballet classique, port de bras, arabesque grahamienne avec la main en cloche, pose de danseur noble ou kathakali, faune de Nijinski peut-être », précise Julie Perrin, qui a analysé ce paradoxe entre la déclaration minimaliste et l'intrigue secrète des images :

« [Yvonne Rainer] avoue avoir dévoré à cette époque des livres de photographies de danse et fréquenté assidument le fonds photographique de la New York Public Library. Par ces citations masquées, susceptibles de focaliser l'attention un instant tant la perception s'accroche à ce qu'elle reconnaît, Yvonne Rainer prend le risque de faillir à son projet de continuum radical. Flux paradoxal ainsi parsemé d'images.... Elle prend le risque de faillir au programme minimaliste en introduisant soudain l'histoire, la référence¹⁶. »

¹¹ Roland Barthes, « résumé pour l'annuaire du Collège de France », *Le Neutre, Cours au collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil Imec, 2002, p.261.

¹² « Un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort ». Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, *Oeuvres complètes, Tome 3*, Paris : Seuil, 1995, p.127.

¹³ « Neutre : temps du pas encore, moment où dans l'indifférenciation originelle commencent à se dessiner, ton sur ton, les premières différences : petit matin ; espace daltonien [...] le bourgeon, l'œuf pas encore éclos : avant le sens... » Roland Barthes, *Le Neutre, op.cit.*, p.83.

¹⁴ Roland Barthes, *Le Neutre, op.cit.*, p.41. Je suis redevable à Myrto Katsiki, qui a porté mon attention sur le concept de neutre chez Barthes. A l'heure où nous imprimons, la chercheuse achève une thèse de doctorat intitulée « Activations du neutre : Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Laurent Pichaud », sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8. Je n'ai pas pu lire son texte, mais nous avons eu des échanges fructueux, engageant d'ores et déjà le dialogue entre nos travaux respectifs. C'est aussi grâce à elle que j'ai pu assister, en 2016, à la séance de travail entre Laurent Pichaud et Hubert Godard que je commenterai plus loin. Que l'introduction de ce chapitre lui soit un hommage amical.

¹⁵ R. Wolheim, « Minimal Art » (1965), *On Art and the Mind*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1974, p.101.

¹⁶ Julie Perrin, *Figures de l'attention*, Dijon : Les presses du réel, 2012, p.127. La danseuse Fabienne Compét ajoute que Yvonne Rainer lui a signalé aussi, lors d'une expérience de transmission, la présence discrète d'autres références : la partition secrète en effet plusieurs arabesques grahamiennes (le poignet en cloche sous le front, les battements de

Rainer a attendu longtemps avant d'avouer la genèse iconographique de *Trio A*. Le temps, peut-être, de s'éloigner d'un dogmatisme de jeunesse pour accéder enfin à la véritable radicalité de son geste chorégraphique : *une danse en cache toujours une autre*. Tout geste est puisé à un autre, hanté par un autre, vibrant de ressemblances qui s'estompent, mais sans en perdre le souffle figural. A cet égard, *Trio A* est comme un livre d'images survivantes. À lire cette danse comme le produit d'un refus (*No manifesto*), on n'y voit rien. Mais à ouvrir l'œil sur son désir du refus (le refoulé figuratif), on y voit toute l'élégance du neutre : « la discrétion... le principe de délicatesse - la dérive - la jouissance : tout ce qui esquive ou déjoue ou rend dérisoires la parade, la maîtrise, l'intimidation¹⁷ .»

C'est ainsi qu'Yvonne Rainer lève le conflit du désir, quand Pina Bausch, au contraire, l'entretient. La crise de révolte que la chorégraphe allemande met en scène pour Dominique Mercy a tôt fait de ressembler à ce qu'elle dénonce : la violence du corps hystérisé donne la réplique à la violence des regards concupiscent, et les deux pulsions se font bientôt complices d'un même voyeurisme. En s'affirmant d'abord dans un refus de toute séduction, la révolte d'Yvonne Rainer prenait un risque comparable, celui de renvoyer dos à dos deux extrémités opposées d'un même paradigme. Mais parce qu'elle introduit dans son propre paradigme (le minimalisme) une subversion figurale, elle lève le conflit des signifiants opposés. Entre le corps prostitué et le corps puritain, il y a donc une troisième voie (un *tertium*) pour une *autre* érotique de la danse.

C'est à la recherche de cette érotique *autre*, neutre ou figurale, qu'est lancé ce quatrième chapitre, *Les intrigues du désir*. Il enquête dans les réserves de puissance du geste dansé, quand, imperçu, retenu, absenté ou discret, il cède toute volonté de saisir ou de sidérer ; quand, au contraire, la danse *laisse à désirer*.

Aperçu du chapitre IV

IV.1 L'imperçu. D'un point de vue phénoménologique, la perception est fondée sur une désirance primordiale, liée à l'appétit vital et à l'appel de l'imperçu. Toute perception comporte

la fin, la série de « flips » des poignets), une *Graham walk* (avec les coudes rassemblées au-devant de la tête voutée, et des pas maladroits), une pose de kathakali (un grand plié en seconde position), la figure du « danseur noble » (une petite diagonale, avec le menton haut) et une série de poses égyptiennes. Fabienne Compét, communication personnelle.

¹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit., p.196.

en effet une lacune d'imperçu, qui mobilise la matrice figurale du désir : je veux connaître ce qui manque à voir.

IV.2 L'aperçu. Le geste dansé s'initie dans son pré-mouvement, dans cette aube du geste qui reste le plus souvent imperçue, mais qui en éclaire pourtant la charge poétique, « le coloris de l'action », comme le dit Hubert Godard. Si le pré-mouvement n'est pas perçu en conscience, il est senti en résonance, voire en prémonition. C'est pourquoi, lorsqu'il suspend son geste, le danseur l'ouvre à une puissance le plus souvent impensée : sa puissance de ne pas danser.

IV.3 Faire Néant, une danse d'actes manqués (Laurent Pichaud). Avec son solo *Faire Néant*, Laurent Pichaud s'attache à travailler cette puissance réservée du geste dansé. En jouant à interrompre un geste spontané au moment même où il prend conscience de son projet, *Faire néant* engage l'intrigue d'une tâche impossible : il veut l'involontaire, et se laisse transir par une danse d'actes manqués. Ce jeu fait de sa propre contradiction une puissance : comment couper l'élan d'un geste spontané à l'instant où l'on reconnaît son projet, autrement dit comment duper ensemble le désir inconscient et la conscience du désir ? *Faire néant* nous offre l'opportunité d'approcher au plus près le travail empirique du figural, grâce à une séance de studio où Laurent Pichaud soumet la fabrique de son geste au regard du kinésologue Hubert Godard.

IV.4 Corps-de-conscience et corps spectral (José Gil). Dans l'expérience intensive de la danse, les partages ordinaires entre la conscience et l'inconscient sont brouillés, parfois jusqu'à la transe. Lorsque, dans la danse, les mouvements du corps en viennent à imprégner les mouvements de la conscience, les seuils perceptifs en sont relevés et le danseur s'ouvre à l'infinité de ces « petites perceptions » dont parlait Leibniz, qui font le grain même du sensible. Pour le philosophe José Gil, cette imprégnation du senti corporel dans la conscience s'apparente à un « inconscient physique ». Cette force inconsciente irrigue la corporéité dansante en y ouvrant les « contours d'absence » d'un corps spectral, magnétique, une figure de la séduction.

IV.5 D'un faune figural. Les intrigues de l'interprétation (Valsav Nijinski, Dominique Brun). Sous l'appât du scandale, Nijinski a initié une nouvelle équation érotique pour la danse : avec *L'après-midi d'un faune* (1912), il refuse de méduser les regards, et les engage plutôt dans un mouvement interprétatif avec les corps, les signes et l'espace. La partition de Nijinski soumet ses danseurs et ses spectateurs à certaines intrigues du désir qu'il faut interpréter de façon kinésique, pour en débusquer les ruses. Pour approcher l'érotique trouble que secrète cette œuvre, on suivra le travail d'interprétation figurale que la danseuse Dominique Brun lui a consacré, à la recherche de son signe imperçu.

IV.1 L'imperçu

L'étymologie grève le *désir* d'une absence. Le mot *désir* plonge en effet à la racine latine *sidus* et à son génitif *sidéris*, qui signifient astre, étoile ou constellation. Le privatif *dé* - impose donc l'idée d'une privation de l'astre, d'un abandon de l'étoile. Et en effet le champ lexical du *désir* abrite toujours un certain « regret » : *désiderium* signifie à la fois « regret » et « désir », *désiderio* et *desiderata* ajoutent au *désir* une connotation de déploration ou de réclamation. Le *désirant* est donc orphelin de l'astre. Mais si le *désir* se grève d'une séparation cosmique, c'est aussi la condition pour que l'être sorte de la sidération de l'astre, autrement dit de la fascination. L'oeuvre de Pascal Quignard est entièrement traversée par l'idée du *désir* comme *désidération*¹, c'est-à-dire comme déprise de la captation du regard, comme libération de la « soumission hypnotisée du nourrisson à la voix et au regard de la mère² ». « La fascination, écrit-il, est un non-voir qui précède le voir personnel, un voir agglutinatif, un être-englouti par le regard de l'autre³. » Le *fascinus*, nom latin du pénis érigé, d'où le fascisme tire son principe médusant, est en effet une subjugation violente qui réduit l'être au silence. La sidération fascinante/fascisante est une pulsion de mort, une sorte de trou noir qui menace l'individuation du sujet, enclin à rechercher l'unité originelle perdue dans une fusion au corps social.

A l'inverse, si le *désir* est, comme l'écrit Georges Bataille, un défi lancé « au monde même qui lui dérobe infiniment son objet⁴ », ce n'est pas pour retrouver l'objet perdu, mais pour inventer la vie dans le mouvement même de la recherche. A la sidération fixante, le *désir* substitue donc les mouvements de la séduction, qui littéralement, « attirent ailleurs ». Le latin *se-ducere* dénote l'idée d'être *conduit* à l'écart, de dériver quant au but. A cet égard, le *désir* est forcément « détour », mouvement oblique qui joue d'esquive avec la sidération frontale, brûlante, captivante⁵. C'est pourquoi nous plaçons notre approche du *désir* sous l'enseigne de cette belle

¹ « À la fascination succède la desidération » : Pascal Quignard, *Vie secrète, Dernier royaume VIII*. Paris : Gallimard, 1998, p.218.

² Quignard, *Vie secrète, op, cit.*, p.116.

³ *Ibid.* p.128.

⁴ Georges Bataille, *Le coupable*, in *Œuvres complètes*, tome V, Paris : Gallimard nrf, 1973, p. 396

⁵ Le *désir* est « à tendance infinie », dit Paul Valéry : « la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, la présence engendre l'absence, et la possession le *désir*. » Mais ces enchaînements ne sont jamais parfaitement bouclés, ils restent toujours asymétriques et insatisfaits, raison pour laquelle il y a un « infini » du *désir*, une dérivation infinie de *destinations* et d'*intrigues* qui en font la relance. A l'inverse du besoin, le *désir* ne se laisse jamais combler : « Pour pouvoir *désirer*, il faut *désirer autre chose*. » Paul Valéry « L'infini esthétique » [1934], in *Oeuvres Tome I*, La Pochothèque, Le livre de poche, 2016 II, p.1372-1373.

formule de Jean-François Lyotard : « Le désir ignore la présence. Il ne connaît que la destination et l'intrigue⁶. »

Le désir, racine vitale de la perception

En deçà de tout objet, le désir est précédé d'un phénomène plus radical, une « impulsion conative et appétitive⁷ » qui est désirance à même l'essor vital, et que Jean Clam nomme *Orexis*, suivant le néologisme aristotélien. Tirée de *oregô* (tendre) et *oregesthai* (s'élancer, désirer⁸), l'*orexis* reprend la définition du désir à son mouvement premier, au plus proche de l'aspiration et de la vigueur. Contrairement au désir, qui « se rapporte aux problématiques attachementales sexuantes et objectivantes, [...] l'*orexis* reste cantonnée au domaine de l'impulsion biologique, de l'activation érigeante et émouvante primaire, qui pousse un vivant doué de sensibilité vers les objets de son appétit⁹. » Avant toute visée du désir, il y a donc une désirance chercheuse qui n'est qu'impulsion mouvementée, alerte, secousse. Cette excitation première est celle qui, chez l'enfant, initie la tendance aux mouvements exploratoires ; d'abord du corps sur lui-même, puis du corps vers les objets du monde. Cette désirance première est d'emblée chargée de valeurs affectives : dans l'impulsion vitale au mouvement, il y a déjà, pour Jean Clam, des valeurs d'effort ou d'*inquiétude* liées à la rupture du repos¹⁰. Ainsi, chez le tout jeune enfant, l'alternance entre les moments enveloppants de la promiscuité (caresses, voix, chaleur des corps) et l'impulsion motrice « d'aller vers » (le « détachement » de la distance, le risque de l'éloignement) marque les motions affectives au sein desquelles se nouent les relations implexes du réel (la coupure des sujets) et de l'imaginaire (les représentations affectives qui en résultent). Les valeurs affectives qui chargent la première désirance imprègneront ensuite les perceptions d'objets, et les désirs qui s'y portent.

⁶ Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren, op.cit.*, p.118.

⁷ Jean Clam, *Orexis, l'animation du corps*, Paris, Ganse - Arts et Lettres, 2012, p.35.

⁸ Clam, *Orexis, l'animation du corps, op.cit.*, note 23, p.59.

⁹ *Ibid.*, p.555.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 52-56. « *Tout mouvement s' imagine et se perçoit originairement comme inquiétude, rupture d'un repos et quête de quelque chose à la sortie de ce repos. [...] Celle-ci éveille dans un sujet sentient et désirant des résonances d'activation [...], qui adviennent dans le plan de ses tensions d'apprêt, de ses mises en disposition d'activité, physiologiques. Si ces tensions sont souvent de très faible amplitude, elles n'en constituent pas moins les infimes ou infra-minces rafraîchissements de la vivacité de l'exister lui-même.* » p.56.

Un appétit vital a donc façonné nos manières de sentir, de boire du regard, de tendre l'oreille, de projeter la voix, de jubiler aux caresses, d'empoigner ou d'effleurer. Il faut bien que la perception soit elle-même désirante pour qu'un visage souriant fasse résonner en moi le plaisir amoureux à l'état pur. Il faut bien que la perception soit excitable pour qu'un corps ou un paysage m'offre une « atmosphère », un « appel », une certaine vitalité. A proportion des valeurs vitales et affectives qu'y aura trouvé ma libido¹¹, c'est ce « style désirant » qui décidera de mes attractions, de mes rencontres, de mes ruptures. D'emblée, la désirance du sentir m'offre le monde comme latence du sens, puissance d'agir dans chaque chose, puissance d'aller dans chaque paysage, offre de coexistence avec chaque corps. Si les choses autour de moi « demandent à être perçues », comme le suggère Merleau-Ponty, c'est parce que le désir que j'ai d'elles est animé par les recherches appétitives de ma perception elle-même. « Racine vitale de la perception¹² », la désirance assure donc le passage d'un corps vivant à un corps vécu.

Mais à l'inverse du besoin qui peut être comblé, le désir est *insatiable*. Ma perception en effet n'est jamais comblée. Je n'ai jamais le monde en entier, ni même la totalité d'un objet ; je n'ai qu'un champ partiellement ouvert, rappelle Merleau-Ponty : « il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non-visibles¹³ ». Il y a dans la perception un imperçu, un manque-à-voir où est infiniment relancé le désir.

La donation par esquisses

Husserl pose que la perception suit le processus complexe d'une donation qui n'est jamais achevée et d'un remplissement qui n'est jamais comble, car ce processus est une *progression*. L'objet ne m'est jamais donné tout entier, mais la perception m'*apporte* à lui, dans une suite progressive d'esquisses et de retouches. La chose naturelle, par exemple *cet arbre là-bas*, ne me

¹¹ La désirance perceptive porte chez Merleau-Ponty le nom de *libido*. Dans un chapitre de *La phénoménologie de la perception* intitulé *Le corps comme être sexué*, Merleau-Ponty pose une sexualité primordiale à la racine de la perception, de la sensori-motricité et de la représentation. La sexualité dont il est question pour le phénoménologue est évidemment irréductible à la génitalité ou à l'instinct, elle est arrachée à ses fonctions biologiques pour se faire l'expression du mouvement général de l'existence, y entrelaçant le biologique et le symbolique, le corps anonyme et le sujet personnel. C'est donc une notion élargie de la sexualité que Merleau-Ponty avance, dans laquelle la *libido* est à comprendre comme « intentionnalité originale » et « racine vitale de la perception » : « Il faut qu'il y ait un *Eros* ou une *Libido* qui animent un monde original, donnent valeur ou signification sexuelles aux stimuli extérieurs et dessinent pour chaque sujet l'usage qu'il fera de son corps objectif. » Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 193.

¹² Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 193.

¹³ *Ibid.*, p.250-251.

présente à chaque instant que quelques-unes de ses faces, et m'en dérobe d'autres. En me déplaçant, je découvre de nouveaux aspects de l'arbre qui m'étaient auparavant cachés. Dans le cours mobile de mon acte de perception,

« les esquisses successives sont retouchées, et une silhouette nouvelle de la chose peut venir corriger une silhouette précédente, il n'y a pas cependant contradiction, puisque le flux de toutes ces silhouettes se fond dans l'unité d'une perception, mais il y a que la chose émerge à travers des retouches sans fin¹⁴ »

Le bougé de cette « *donation par esquisse* » a pour effet qu'à aucun moment je ne peux saisir *tout l'arbre* comme un étant absolu et fini. Entre la chose en soi et la synthèse passive que m'en offre la perception, il reste un *imperçu*, une latence où l'objet est comme en sursis, dans l'attente d'apparaître encore. Dans la multiplicité de ses esquisses, la chose ne m'est donc jamais donnée *en elle-même*, mais *c'est comme elle-même* que je la perçois.

Ainsi, parce que ma perception n'épuise jamais l'être de la chose, je sais que celle-ci est irrémédiablement grevée d'une absence. Cependant, cette absence qu'indique l'imperçu ne doit pas être conçue sur le mode déficitaire d'une lacune. Comme ma perception ne me donne jamais toute-la-chose, mais seulement la retouche infinie de ses silhouettes, son *restant* à paraître est précisément ce qui me permet de ne pas me confondre avec elle : « la transcendance de la chose oblige à dire qu'elle n'est plénitude qu'en étant inépuisable, c'est-à-dire en n'étant pas toute actuelle sous le regard, mais cette actualité totale elle la promet puisqu'elle est là¹⁵ . » Or, cette promesse d'« actualité totale » n'est jamais tenue, et il est heureux qu'elle ne le soit pas, car c'est bien l'incomplétude de ma perception qui oriente le sens que la chose a pour moi. C'est parce que la chose sollicite mon mouvement vers elle que je puis m'éprouver comme un être orienté. A cet égard, il vaut mieux en effet que le sens ne soit jamais comblé, si comblé signifie plein, fini, arrêté : pourvu que le sens laisse toujours à désirer !

Si l'imperçu n'est pas un déficit mais une virtualité, un « à-voir » encore, on conviendra avec Merleau-Ponty que « voir, c'est toujours voir plus qu'on ne voit », et qu'il n'y a pas de contradiction à parler d'un invisible du visible. La donation par esquisse implique un excédent de l'apparaissant sur ses apparitions, et par conséquent un surcroît de « voyance » dans la perception, une manifestation virtuelle de l'invisible dans le visible.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *La phénoménologie*, Paris : PUF, Que sais-je, 1954, réed. Quadrige 2015, p.27.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 245.

A cet égard, il nous semble important de signaler que c'est dans une note de travail de mai 1960, destinée à son ouvrage inachevé « Le Visible et l'invisible » que Merleau-Ponty introduit une des premières occurrences du néologisme « figural » dans la philosophie. Il écrit :

« quand je dis que tout visible 1/ comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure, 2 / même en ce qu'il a de figural ou de figuratif, n'est pas un quale objectif, un en Soi survolé, mais glisse sous le regard ou est balayé par le regard, naît en silence sous le regard (quand il naît de face, c'est à partir de l'horizon, quand il entre en scène latéralement, c'est «sans bruit» - au sens où Nietzsche dit que les grandes idées naissent sans bruit), - donc, si l'on entend par visible le quale objectif, n'est en ce sens pas visible, mais *unverborgen*. Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un « *punctum caecum* », que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit, - il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction [...] - il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité [...] - l'invisible du visible. C'est son appartenance à un rayon du monde¹⁶. »

Si le terme de figural n'est pas ici clairement différencié du figuratif, on peut néanmoins pressentir que Merleau-Ponty cherche à le recruter pour qualifier la manière d'apparition de l'invisible, lorsqu'il « naît en silence sous le regard ». Sans pouvoir garantir cette intuition du philosophe, nous la faisons nôtre en situant la racine phénoménologique du figural dans cette imperception, et dans le surcroît de voyance qu'elle appelle. L'imperçu dans la perception implique le désir comme excès d'intentionnalité, et dans ce mouvement appétitif a lieu un moment « figural » : moment où l'apparaissant « naît en silence ».

Dans le cas du geste dansé, ce moment figural est d'autant plus prégnant que les esquisses sont « au carré ». Aux esquisses de ma perception s'ajoute en effet le flux de silhouettes du mouvement, qui en potentialise l'imperception. Dans mon regard lancé à la poursuite du mouvement, les points aveugles (« *punctum caecum* ») et les excès de vision sont permanents, car sans cesse les esquisses du perçu et du percevant se chevauchent. Les figures qui provisoirement se lèvent dans mon regard sont donc des transcendances que j'enlève sur le battement instable du perçu et de l'imperçu : « la *Gestalt* est partout présente sans qu'on puisse dire jamais : c'est ici. Elle est transcendance¹⁷. » En tant que *Gestaltung*, forme en formation, le geste dansé n'est jamais ici, il ne m'est donné que par fractions émergentes d'ici à là, commencements sans début, arrivées sans terme. Une suite d'esquisses ne cesse pas d'envelopper le geste dansé, car celui-ci est sans bords, sans finitions. On ne sait jamais quand commence le mouvement, où il finit. Il se précède lui-même à l'infini, même dans l'immobilité.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, « l'entrelacs - le chiasme », in *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris : Gallimard 1964, p.300.

¹⁷ *Ibid.*, p. 258.

IV.2 L'aperçu

Le pré-mouvement

Quand Mikel Dufrenne définit l'immobilité comme « mouvement rassemblé en lui-même, et promesse de mouvement¹ », son intuition phénoménologique est corroborée par la science : les muscles du corps humain sont en effet parcourus par une onde nommée *contraction myogénique*, située entre 8 et 12 hertz, qui met le corps entier dans cette *puissance* de mouvement. Cette fluctuation liminaire permet au système nerveux d'économiser l'effort d'un ébranlement « à vide », qui serait trop coûteux à l'organisme. Ainsi, quand les motoneurones innervent les groupes musculaires, ceux-ci sont déjà mobilisés, et le mouvement n'a plus qu'à s'élever du mouvementement². Cette onde myogénique fait partie de l'*imperçu* du mouvement auquel, pourtant, il donne naissance.

D'une façon à peine plus marquée, tout mouvement moteur est initié à partir d'un *pré-mouvement* qui reste le plus souvent imperceptible. Le pré-mouvement, appelé parfois *anacrouse gestuelle*³, ou « *inner impulse to move* » chez Laban, n'est pas un avant-du-geste, au sens d'un autre geste qui précéderait l'acte moteur intentionnel. D'un point de vue physiologique, le pré-mouvement est un embrayeur de l'action motrice, donnant lieu parfois à une dépression tonique, le plus souvent inverse à la direction de l'effort. C'est un étayage anti-gravitaire qui prédispose le corps à l'impulsion souhaitée, de façon à compenser les déséquilibres et à anticiper les efforts : « par exemple, si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle à entrer en action, avant même que mon bras ait bougé, sera le muscle du mollet, qui anticipe la

¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2, La perception esthétique*, [1953], Paris : P.U.F., 3^e éd. 1992, p.118.

² A ce sujet, voir Patricia Kuypers « Des trous noirs, en entretien avec Hubert Godard », in *Scientifiquement Danse, Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Nouvelles de Danse 53, Bruxelles : Contredanse, 2006, p.61.

³ Anacrouse : terme musical qui désigne les notes qui précèdent le temps fort. Nommée aussi « levée », l'anacrouse est placée en contretemps, avant la battue. L'anacrouse est l'élévation du mouvement, l'élan de son envol. La propulsion avant l'impulsion. En danse, le pré-mouvement est qualifié d'anacrouse gestuelle par Hubert Godard : « Bref passage dépressif, correspondant à ce moment totalement fondateur, l'anacrouse gestuelle » Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur », in *Les 20 ans d'Art Press*, numéro spécial automne 1992, p.145.

déstabilisation que va provoquer le poids du bras vers l'avant⁴. » Les mouvements qui requièrent un effort important, comme par exemple les gestes sportifs, sont précédés de pré-mouvements visibles : ce sont le plus souvent des appuis ou des contractions contraires au sens de projection du geste. Mais même les gestes les plus discrets ont aussi leurs pré-mouvements. Car le pré-mouvement est, comme le dit Hubert Godard, « une attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter⁵ ». Le pré-mouvement est en effet un signalement tonique et affectif de l'effort : la musculature interne sollicitée par les ajustements posturaux est celle qui maintient notre tonus, et par conséquent « enregistre nos changements d'état affectif », si bien que « toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement⁶. » C'est la raison pour laquelle le pré-mouvement fait comparaître à l'orée du geste la « palette des embrayages » affectifs qu'il va exprimer.

A cet égard, le pré-mouvement a une valeur esthétique essentielle en danse. Même s'il peut apparaître comme « une zone vide, sans déplacement, sans activité segmentaire », le pré-mouvement prépare pourtant, comme le dit Hubert Godard, « la charge poétique, le coloris de l'action⁷. » A la faveur de la résonance motrice qui lie les individus, le pré-mouvement de la danseuse indique à la spectatrice le germe du geste à venir. Apercevant les « éclairages qualitatifs » du pré-mouvement, la spectatrice pressent si la danseuse est sur le point de s'élever ou de fondre, d'exploser ou de se rassembler... Furtivement, elle capte une légère voussure du dos à l'inspiration : elle sait déjà que la danseuse va fermer les yeux et plonger dans son poids.

Mais le plus souvent, cette indication est extrêmement rapide, et si elle est aperçue, c'est de façon subliminale. Car une danse est un torrent continu de pré-mouvements : chaque effort local en est précédé, à chaque instant. Dans cette inchoativité, les pré-mouvements sont difficiles à distinguer, car il n'y a pas de découpe ou de trait d'union entre pré-mouvement et geste, entre attitude et action⁸. La faculté de percevoir en conscience les pré-mouvements dans le flux

⁴ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris : Bordas, 1995, p. 224. Pour plus de précisions, voir aussi Christine Roquet, « De la corporéité au geste », *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2019, p. 61.

⁵ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *art. cit.*, p. 224.

⁶ *Id.*

⁷ « Le pré-mouvement est une zone vide, sans déplacement, sans activité segmentaire. Et pourtant tout s'y est déjà joué, toute la charge poétique, le coloris de l'action. » Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur », *art. cit.*, p. 145.

⁸ « Il n'y a aucune frontière précise entre l'attitude et l'action, écrit Merleau-Ponty ; l'action de l'organisme peut être considérée comme une posture et l'attitude, fût-elle la plus calme, peut toujours être comprise comme une action ou une préparation à l'action » Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes, cours du Collège de France [1956-1960]*, Paris : Seuil, 1995, p. 195.

chorégraphique exige un regard avisé. Chez les danseurs, cette acuité perceptive est développée par la pratique. Mais elle relève plus profondément d'une sorte d'instinct, plus rapide que la perception. Deux paraboles illustrent bien l'importance de cet instinct dans la saisie du pré-mouvement.

La première nous vient d'Hubert Godard, qui aime à la raconter : *Un maître zen parvenait à empêcher un oiseau posé sur sa main de reprendre son envol*. A chaque fois que le maître sentait poindre une pression d'appui dans les pattes de l'oiseau, il dérobait sa main vers le bas, d'un ou deux millimètres, si bien que les fléchisseurs des pattes de l'oiseau ne trouvaient pas de force à opposer au repoussé de l'élan. Cette parabole donne à voir chez le maître zen une perception extrêmement affûtée du pré-mouvement, car il doit pressentir l'émergence du mouvement d'envol dans le contre-appui qui le précède. Or, chez l'oiseau, ce déclenchement est de l'ordre de quelques centièmes de seconde.

La seconde parabole se trouve dans le célèbre texte de Kleist, *Sur la Vie des Marionnettes*. Monsieur C., danseur et marionnettiste, raconte au narrateur un duel d'escrime avec un ours, et la facilité déconcertante avec laquelle l'animal pare chacune de ses attaques, d'un simple coup de patte. Monsieur C. tente alors des feintes, mais celles-ci laissent l'ours impassible.

« Le sérieux de l'ours achevait de me faire perdre contenance, les attaques et les feintes alternaient, la sueur me ruisselait sur le corps : en pure perte ! Non seulement l'ours parait toutes mes attaques, comme le premier escrimeur du monde, mais (ce en quoi aucun escrimeur au monde ne l'eût imité) il ne répondait même pas à mes feintes : son œil dans le mien, comme s'il avait pu lire dans mon âme, il restait griffe levée, prêt à frapper, et quand mes attaques n'étaient qu'esquissées, il ne bougeait pas⁹. »

Si l'ours pressent l'authenticité de l'attaque avant même l'élan du geste, c'est grâce à une saisie très rapide du pré-mouvement de l'escrimeur. L'animal a en effet cette faculté de pressentir si la tension préalable à l'action motrice prépare un geste réellement armé, ou non. Plus encore, il comprend l'intentionnalité du geste. L'ours fait nettement la différence entre une attaque réelle, tâchant de dissimuler au mieux son prélude, et l'action feinte, qui, à l'inverse, consiste à surjouer la préparation du geste. L'ours repère dès son germe la formation du mouvement, et sait déterminer s'il s'agit d'un mouvement réellement étayé pour agir, ou non. Cet ours serait un spectateur de danse expert.

Si les réactions de l'animal sont si vives, c'est qu'elles ne sont pas ralenties, comme chez l'homme, par une conscience réflexive. Tard venue dans le processus du développement neuro-

⁹ Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris : Mille et Une Nuits, 1993, p.18-19.

moteur, la conscience humaine accuse en effet un retard sur la vélocité de la plupart des opérations du système nerveux central. Contrairement à l'instinct animal qui réagit *avec* les événements, la conscience réagit *contre* les événements, en interposant à la réaction le *hiatus* de la synthèse perceptive et de la mémoire. Parce qu'il n'accuse pas ce retard de la conscience, l'animal est plus prompt à réagir aux premières émanations du geste. Mais les humains ne sont pas forcément incapables de telles vitesses de réaction. Empruntons à Basile Doganis l'exemple – attendu en la matière – des grands praticiens d'arts martiaux, dont certains peuvent rivaliser avec notre ours. Ainsi, le maître Ueshiba avait toujours un temps d'avance sur ses adversaires, car « lorsqu'une attaque était dirigée contre lui, il voyait une boule blanche se diriger vers lui, avant que l'attaque se produisit réellement. Il suffisait alors d'éviter cette boule pour que le coup portât ailleurs ¹⁰. » Cette mystérieuse boule blanche condense un certain nombre d'informations que le maître ne se soucie guère de détailler, mais que Doganis suppose être de l'ordre du rythme respiratoire, du mouvement des coudes et des appuis, peut-être d'un infime transfert de poids, mais surtout d'une énergie agressive qui trahit les intentions motrices de l'adversaire. Pour faire la synthèse expresse de ces signaux, il faut au maître Ueshiba, comme à l'ours de Kleist, une sensibilité affine, capable de percevoir les intentions les plus secrètes de l'autre comme s'il s'agissait d'une odeur ou d'une chaleur. Paradoxalement, cette promptitude appelle un suspens, cette très haute vitesse demande l'intervalle ou la latence que la culture japonaise appelle le *Ma*. Le *Ma*, précise Basile Doganis, est

« un instant de suspens relatif qui constitue la matrice des formes et éléments à venir, l'espace virtuel où se frottent et s'accumulent de façon chaotique les différents centres qui constitueront l'ordre à venir. C'est pourquoi il est important de développer, en arts martiaux notamment, une grande maîtrise de ces moments de gestation et de latence où se joue la prise d'initiative, où vibrent et se déplacent les différents centres et barycentres qui recomposeront l'équilibre nouveau, à l'avantage de l'un des adversaires. Or, une fois de plus, si l'on se tient uniquement au visible et au manifeste, ces instants de tension silencieuse radicale peuvent passer inaperçus¹¹. »

Rien de surnaturel dans cette capacité à apercevoir les intentions de l'autre avant qu'elles ne se déclarent. Chez les personnes qui pratiquent assidument certains arts du corps telles que le yoga, la méditation ou les arts martiaux, les seuils perceptifs de l'activité sous-corticale sont assez relevés pour que l'instinct prenne de vitesse la conscience, et puisse *flasher* la « tension silencieuse radicale » d'un geste, avant même que l'acte ne soit embrayé. Cette faculté appartient au bagage biologique des animaux dits « supérieurs » (grands mammifères, primates, humains),

¹⁰ Basile Doganis, *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2012, p. 53.

¹¹ *id.*

que l'évolution a doté de dispositifs très élaborés pour comprendre immédiatement les intentions de leurs congénères, et des individus rencontrés dans leurs biotopes : il s'agit des neurones miroir, dont la découverte à la fin des années 1990, par l'équipe du professeur Rizzolati, au département de la faculté de médecine de Parme, a bouleversé les neurosciences, et a corroboré nombre d'intuitions plus anciennes sur la notion d'empathie¹².

Neurones miroir et espace d'action partagé

Les neurones miroir ont été découverts chez le macaque, parmi les neurones visuo-moteurs du cortex pré-moteur ventral. Suite aux expériences menées par l'équipe de Rizzolati, l'existence de neurones miroirs chez l'homme a été prouvée en 2010¹³. Cependant, des controverses persistent sur leurs spécifications et la communauté scientifique préfère parler de « système miroir », s'agissant de l'homme. Ce système miroir a la particularité d'activer les mêmes connexions synaptiques dans la préparation d'une action et dans l'observation de cette même action chez autrui. Ainsi, l'action d'autrui est-elle réfléchi en moi quand je l'observe, sous les espèces d'une esquisse de commande neuro-motrice qui n'est pas exécutée : une simulation et une émulation discrète. Or, le système miroir ne réplique pas seulement le trajet moteur d'une action, il anticipe également sur l'intention de l'agent et sur la finalité de l'action. Ainsi, nul besoin d'achever un geste pour qu'il soit compris. Il l'est bien souvent avant même d'être enclenché. Une expérience de l'équipe de Leonardo Fogassi, publiée en 2005¹⁴, montre que le système miroir du macaque anticipe le but d'une action, au seul vu de l'*élan postural* de l'agent, et de la *mélodie cinétique* de son geste, sans avoir besoin d'en observer la fin¹⁵. Dans cette expérience, un macaque est placé devant un panneau noir posé sur une table. Ce panneau masque à la vue du singe un aliment. L'animal observe un chercheur qui tend le bras en avant pour saisir l'aliment. Sa main étant masquée par l'écran, le chercheur alterne deux conduites d'action : tantôt il déplace l'aliment dans un récipient, tantôt il saisit l'aliment pour le porter à sa bouche et le manger. Le système miroir du macaque réagit dès les premières millisecondes de l'action, au départ

¹² Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris : Odile Jacob, 2007.

¹³ Christian Keysers et Valeria Gazzola, « Social Neuroscience: Mirror Neurons recorded in Humans », *Current Biology*, vol. 20, n° 8, 2010, R.353–354.

¹⁴ L.Fogassi, P.F. Ferrari, B. Gesierich, S. Rozzi, F. Chersi, G. Rizzolatti, *Parietal lobe: from action organization to intention understanding*, *Science*, n°. 308 (2005), pp. 662-667. Pour une approche plus complète de ces expériences et de leurs enjeux pour l'action théâtrale, nous renvoyons à Gabriele Sofia, *Figura(c)tions. Apprentissage de l'acteur et sciences cognitives*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

¹⁵ L'expression d'élan postural appartient à Odile Rouquet, pour qui elle désigne les différentes « organisations » corporelles et les changements de perception qui les accompagnent. Odile Rouquet, *La tête aux pieds*, Paris : Recherches en Mouvement, 1991.

du geste, et bien avant que la main ne saisisse l'objet masqué. On observe alors que l'esquisse neuromotrice activée chez le macaque correspond à *l'intention d'action* du chercheur : dans un cas, le cortex pré-moteur du singe esquisse la commande synaptique du geste « saisir-pour-porter-à-sa-bouche » et dans l'autre, celle du geste « saisir-pour-mettre-dans-un-récipient ». Dès l'amorce du geste, le singe a donc senti une *mélodie cinétique* s'élever dans tout le corps du chercheur. Réfléchi en lui sous les espèces d'une esquisse neurale, cette mélodie cinétique lui permet de pressentir que le mouvement aura telle finalité, ou telle autre¹⁶.

Cette assomption immédiate de toute l'action d'autrui place les individus d'une même espèce dans ce que Rizzolatti et Sinigaglia appellent un *espace d'action partagé*, « à l'intérieur duquel chaque acte et chaque chaîne d'actes, les nôtres et ceux d'autrui, apparaissent immédiatement inscrits et compris, sans que cela ne requière aucune « opération de connaissance » explicite ou délibérée¹⁷ ».

Suspension, puissances

Les ours, les macaques et les maîtres zen ne sont pas les seuls à posséder cette prescience qui leur fait apercevoir le sens d'un geste dès ses premiers frémissements. Cette faculté appartient aux dispositions ordinaires du système nerveux humain, et même si elle est en dormition chez la plupart des individus, elle peut faire l'objet d'apprentissage et d'exercice. Lorsqu'elle est particulièrement aiguisée, l'acuité perceptive au pré-mouvement, et la lecture du geste qui s'en déduit, offrent des outils neufs à la clinique. Développée depuis les années 1990 en France par Odile Rouquet et Hubert Godard, l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé

¹⁶ Dans son article, *Figura(c)tions. Apprentissage de l'acteur et sciences cognitives*, Gabriele Sofia rapporte d'autres expériences qui démontrent que les singes sont capables de distinguer une action feinte d'une action réellement orientée vers son but lorsque le mime d'action est exécuté par un individu non exercé au jeu théâtral. Les singes se laissent en revanche duper par la même action feinte lorsqu'elle est exécutée par un.e comédien.ne entraîné.e. Voir Gabriele Sofia, *Figura(c)tions. Apprentissage de l'acteur et sciences cognitives, art.cit.*

¹⁷ Rizzolatti et Sinigaglia, *Les neurones miroirs, op.cit.* p. 143. Sans attendre les vérifications expérimentales de la science, la psychologie et la phénoménologie avaient depuis longtemps reconnu ce chiasme interpersonnel par lequel je peux pressentir le geste d'autrui comme si son intention était la mienne : « Le sens des gestes n'est pas donné, mais compris, c'est-à-dire ressaisi par l'acte du spectateur, écrit Maurice Merleau-Ponty. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 215.

(l'AFCMD - ex « kinésiologie ») apporte au savoir physiologique des connaissances empiriques précieuses, en particulier dans la lecture des « cartes » du geste¹⁸. Par exemple, en observant le pré-mouvement d'un individu, Hubert Godard peut déceler ce qu'il appelle les « trous noirs » de sa corporéité. Il s'agit de spatialités déficitaires ou problématiques dans la mobilité, révélatrices d'affections cliniques :

« Ces trous noirs sont des zones de l'espace qu'une personne a du mal à percevoir ou qui sont perçues d'une manière uniquement focalisée ou menaçante ; par exemple, dans un accident de voiture il arrive que même après les traitements physiques nécessaires, une peur subsiste, souvent non consciente, dans la direction où le choc s'est produit, et cette peur limite le travail de perception dans cette direction. Beaucoup de déficits de mouvements d'une partie du corps, qui peuvent entraîner une pathologie, démarrent par un déficit de perception de l'espace¹⁹. »

Les cas traumatiques ne doivent pas masquer le fait que de nombreuses causes plus ordinaires peuvent oblitérer certaines orientations : un complexe psychologique de l'image du corps²⁰, un entraînement sportif trop monocorde, peuvent également creuser des trous noirs dans la corporéité. L'individu les enregistre dans son « élan postural » ; à mesure qu'il évite certaines orientations spatiales ou qu'il en privilégie d'autres, il développe un champ d'action borné ou biaisé. Or, c'est justement dans le pré-mouvement que ces « trous noirs » se révèlent aux yeux du praticien : l'impulsion du mouvement prend toujours la même tournure, enclenche les mêmes tenseurs. Pour aider la personne à reconquérir de la mobilité dans ces zones aveuglées, le praticien travaille avec elle son pré-mouvement, là où les habitudes ont creusé leurs sillons. Il s'agit de repérer les « prises de corps » et les « prises d'espace » qui ont été habituéisées, et surtout d'éclairer celles qui manquent. Pour ce faire, le praticien recrute un outil que nous avons décrit plus haut, à savoir *l'inhibition de l'habitus moteur*²¹.

Dans de nombreuses pratiques d'entraînement du danseur, cette technique est recrutée déjouer les embrayages automatiques et de redonner de la liberté au mouvement. Sous l'action d'un tiers, ou par moi-même, mon geste est interrompu, suspendu ou bifurqué²². Je peux ainsi en

¹⁸ En ligne : <http://afcmd.com/>. Voir aussi Odile Rouquet, *Les techniques d'analyse du Mouvement et le danseur*, Fédération Française de Danse. 1985. Et *La tête aux pieds*, Paris : R.E.M, 1991.

¹⁹ Patricia Kuypers « Des trous noirs, en entretien avec Hubert Godard », in *Scientifiquement Danse, Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, op.cit., p.64

²⁰ Les techniques l'analyse du mouvement sont particulièrement probantes dans les troubles de la croissance chez les adolescent.es. Avec les modifications spectaculaires de l'image du corps qu'elle entraîne, la puberté peut parfois « aveugler » certains espaces dans la corporéité adolescente. Cela peut se traduire par des scoliozes, des dos arrondis qui creusent les poitrines naissantes, etc.

²¹ Voir supra, chapitre II.1. *Déclare les sensations > Réformer les usages de soi*.

²² Nous avons vu précédemment que la suspension du mouvement ouvre un hiatus et un délai dans l'action automatisée, de telle sorte que le cortex moteur peut explorer de nouveaux frayages neuromusculaires et y associer de nouvelles sensations. Matthias Alexander, dont la méthode de travail était essentiellement basée sur l'inhibition,

découvrir les spatialités et les potentialités inaperçues. Je prends conscience des schèmes moteurs acquis par les apprentissages et les imitations, et des *patterns* dans lesquels j'ai pu contracter mon geste. Par habitude, par confort ou à cause de limitations psychologiques, j'ai formé des tendances motrices récursives : par exemple, je remarque que dans mes improvisations j'entre toujours en mouvement en me laissant emporter dans la direction d'un bras, et le plus souvent c'est le bras droit. Si je m'interromps à l'instant où je repère cette habitude, je réalise que la torsion opposée de mon flanc gauche propose elle aussi un vaste potentiel cinétique. Ainsi, la suspension de mon geste me donne l'opportunité d'y découvrir des directions ou des impulsions inédites, mais aussi de *rafraichir* mes sensations, de renouer avec l'auto-affection qui en est la sève. C'est pourquoi, en dansant, je devrais me réserver à chaque instant la possibilité de suspendre mon geste. Comme le propose Emma Bigé, « il est toujours possible, à l'intérieur de chaque moment, de ne pas en accomplir la suite mélodique parce qu'il est toujours possible de céder, à l'intérieur du mouvement, au sentir dont il est le miroir²³. »

Il y a en effet deux bénéfices à l'inhibition de l'action motrice : le premier est, pour la danseuse, de rouvrir un accueil sensoriel à son geste et de renouer avec des potentialités imperçues. Le second est, pour la spectatrice, un éclairage sur la puissance du geste, sur la « zone de virtualité qui l'entoure », comme le disait Bergson. Ainsi, des deux côtés du geste dansé, dans son acte comme dans sa perception, la suspension éclaire la puissance de la danse, une puissance qui se dédouble comme potentiel (puissance-de) et virtualité (puissance-de-ne-pas).

La distinction aristotélicienne entre la puissance et l'acte est bien connue. Pour Aristote, toute faculté peut être en puissance ou en acte. Par exemple, chez l'enfant humain, la parole est une faculté en puissance : l'enfant est l'être parlant en puissance. Lorsqu'il aura appris à parler, il possèdera cette capacité en acte (il peut parler) mais la conservera encore en puissance (il peut aussi se taire). A cet égard, Aristote distingue une puissance générale, qui est ici la puissance d'acquérir la capacité de parler, d'une puissance seconde, qui est la puissance de l'exercer.

surprenait parfois ses élèves en déclenchant à leur insu une inhibition de leur geste. Pour cela, il proposait un appui qu'il dérobaît au dernier moment, il demandait à un élève de s'asseoir sur une chaise, qu'il retirait subitement, de façon à ce que l'élève ne chute pas, mais puisse rétablir ses appuis. Ou bien il donnait des injonctions contradictoires « assied-toi / lève-toi. » Ces contradictions obligeaient l'élève à se dégager des *patterns* moteurs acquis pour en inventer d'autres. F.M. Alexander, *L'usage de soi*, 1932, traduction Éliane Lefebvre, deuxième édition, Bruxelles : Contredanse, 2010.

²³ Emma /Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.322. Jacques Gaillard parle aussi de renouveler une « « activité d'accueil sensoriel » qui fait défaut aux conduites volontaires habituelles. Jacques Gaillard, « L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 77.

Dans son livre *Puissances de la pensée*, Giorgio Agamben prolonge l'analyse aristotélicienne de la puissance. Selon lui, si la faculté procède de l'actualisation d'une puissance (par exemple, l'apprentissage du piano a actualisé ma *puissance-à-jouer-du-piano* en un *pouvoir-jouer-du-piano*), la puissance ne se réduit pas à cette seule fin. Une puissance est indéterminée, comme le bloc de marbre recèle en lui une infinité de statues. Quand une puissance est actualisée dans un acte ou dans une forme déterminée, son potentiel tombe dans le possible. De puissance indéterminée, elle devient possible accompli. Pour qu'une puissance conserve son optimum, il faut qu'elle demeure inépuisée par son actualisation. Comme le souligne Agamben, Il faut donc que la puissance soit à la fois puissance-de et puissance-de-ne-pas²⁴.

La puissance seconde est supérieure à la puissance générale car elle conserve en elle l'indétermination du non-faire. L'apprenti pianiste est un pianiste en puissance générale, mais le pianiste accompli n'en est pas moins pianiste quand il ne joue pas du piano. Aussi belle soit-elle, cette théorie de la puissance ne nous intéresserait pas plus longtemps si elle ne nous disait pas à quoi sert au pianiste sa puissance-de-ne-pas-jouer. Comment peut-il impliquer sa puissance-de-ne-pas-jouer à son jeu pianistique (au moment même où il actualise sa puissance de jouer) ? La question se pose de la même façon au danseur. Sa *puissance-de-ne-pas-danser* est tout l'inverse d'un refus d'agir. Il s'agit au contraire d'un agir véritable, un agir tel que l'acte n'épuise pas sa puissance, mais la relance.

Qu'est-ce qu'un acte qui n'épuise pas sa puissance ? C'est l'inverse de l'action pratique dirigée, dont le but est déterminé, et dont la fin épuise la puissance. Cet acte-là est *au futur*, au sens où il vise une fin déterminée. Au contraire, un acte qui n'épuise pas sa puissance est à *l'avenir*, au sens où il conserve une indétermination. Comme le désir, le geste artistique est à l'avenir parce que c'est un processus à tendance infinie, et son accomplissement dans une œuvre ne l'épuise pas. La puissance du geste artistique n'est pas déterminée en soi, mais vient à la détermination dans son propre mouvement créateur. Ainsi, le danseur qui implique dans sa danse une *puissance-de-ne-pas-danser* actualise sa *puissance-de-danser* mais sans l'épuiser, en lui laissant son indétermination. Il ne s'occupe pas de montrer ce qu'il sait faire (dans ce cas, il ferait de sa puissance un pouvoir) mais il donne à voir *aussi* ce qu'il ne fait pas (il actualise aussi bien sa puissance-de-danser que sa puissance-de-ne-pas-danser). Ce n'est ni plus ni moins complexe que

²⁴ Comme le rappelle Giorgio Agamben, « la puissance est définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice, ainsi que le signifie *hexis* : disponibilité d'une privation. L'architecte est donc puissant en tant qu'il peut ne pas construire et le joueur de cithare est tel parce qu'à la différence de celui qui est dit puissant seulement au sens général et qui tout simplement ne peut pas jouer de la cithare, il peut ne-pas-jouer de la cithare. » Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée. Essais et conférences* (2005), traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris : Payot, 2011, p. 317-318.

l'entrelacement de l'agir et du non agir dans les techniques orientales du corps-esprit. Il s'agit d'échapper aux programmes du futur pour se glisser dans *l'à venir* d'un geste. Il n'est donc pas question de refuser ses propres capacités (ni même ses virtuosités), mais de les ouvrir à des réserves d'inconnu et d'imprévu (donc d'imperçu)²⁵.

La seconde puissance dont parlent Aristote et Agamben n'est autre, dans le fond, que le nom philosophique de la présence : la puissance de ne pas danser est une puissance de suspension (le *Ma* japonais) qui me permet d'être davantage présent au cours de mon geste, dans chaque moment d'attention qu'il requiert de moi, plutôt que de chercher à l'exécuter (l'atteindre au terme de son exécution). En me réservant la puissance-de-ne-pas faire ce que je fais, j'éclaire mon acte d'une virtualité infinie de bifurcations, de semblances, de figures. Je ne suis plus ébloui par les précipitations de l'action, je me fais voyant de mon acte.

Cette *puissance-de-ne-pas-danser* est précisément ce que donne à voir Laurent Pichaud quand il danse *Faire Néant*.

²⁵ Je pense ici à certain.es ami.es danseur.ses doté.es d'un solide apprentissage technique et d'une belle virtuosité sensori-motrice, et qui en viennent un jour à rejeter leur propre « pouvoir de bien danser », au nom d'un rejet des esthétiques chorégraphiques dominantes, et de l'image du corps glorieux qu'elles véhiculent. Il me semble que ce rejet, aussi légitime soit-il, ne devrait pas se retourner contre leur propre puissance, dont a besoin sans doute le combat esthétique qu'ils.elles mènent.

IV.3 Une danse d'actes manqués : *Faire Néant*, Laurent Pichaud



fig. 9 : Laurent Pichaud, 2015. Photo : Hervé Véronèse, Centre Pompidou.

Crée en 2003, *Faire néant* est un solo que Laurent Pichaud considère comme un « processus unique » de 10 minutes appuyé sur une question : « comment ne rien faire sans jamais être immobile ? »

Expérience de spectateur

Pour aborder cette nouvelle *intrigue*, j'informerai mon analyse de mon expérience de spectateur, qui remonte à la création du solo, en 2003¹.

Faire néant se présente d'emblée dans l'intrigue de son titre, et par conséquent dans l'espace du signe. Le titre même, *Faire néant*, prépare une attente : comment le danseur va-t-il résoudre ce paradoxe ? A cause du contexte culturel de l'époque, où domine dans la danse contemporaine le tournant conceptuel, je me prends à redouter que le danseur s'évertue à ne rien faire. Mais je découvre bientôt qu'il s'applique plutôt à *faire* quelque chose qu'il qualifie de *néant*. Avec ce paradoxe, me voilà invité dans l'espace du signe. Le titre *Faire néant* est en effet un signe à « double entente » où se reflètent l'une sur l'autre la négativité du langage et la positivité du corps. Dès que le danseur paraît, son premier geste consiste à déposer sur le sol un autre signe miroitant, cette fois sous les espèces d'une vitre. Il s'agit d'une plaque de verre translucide d'un mètre carré, munie d'un serre-joint métallique rouge grâce auquel elle peut tenir verticalement. Le voyant faire, je me dis que Laurent Pichaud pose ici une fenêtre, une *veduta*, un vide occupé, transparence ou reflet. En tout cas, un objet-concept assez diaphane pour se laisser oublier. Et pour cause, Laurent Pichaud va danser « à côté » de cette plaque de verre, sans jamais éloigner sa kinesphère à plus de 3 mètres de l'objet, mais sans engager la moindre interaction avec celui-ci. C'est donc un étrange duo qui nous est présenté, dans lequel l'un de deux partenaires est à la fois une pure transparence et un simple réfléchissement. Un signe ?

Dès que Laurent Pichaud entre en mouvement, je vois paraître une fable à l'état de personnage. Cette fable est celle d'un refus poli : un bras s'élève, et à mi-course le mouvement est subitement décliné, comme on décline une invitation. Un second geste lui vient, non merci, un autre. Les appuis changent, les bras s'élèvent, l'image arrive, mais non. Chaque geste esquissé semble

¹ Cette expérience est particulière car elle comporte plusieurs moments, déployés sur un temps long. La première fois que j'ai vu Laurent Pichaud danser *Faire néant*, c'était en 2003 dans le festival *Vivat la Danse* à Armentières. Je ne connaissais rien du travail de Laurent Pichaud, et sa danse m'est apparue comme une matrice figurale fabuleuse, sans que je puisse en saisir les ressorts internes. Dix ans plus tard, j'ai eu l'opportunité de partager avec lui quelques moments de travail, en particulier dans le cadre d'un atelier de recherche mené par Catherine Contour à la Gaité lyrique, à Paris. Je l'ai vu danser *Faire néant* une nouvelle fois, en ayant intégré à mon regard les intrigues perceptives qu'il y impliquait. Puis, en 2016, à l'invitation de la chercheuse Myrto Katsiki, j'ai eu la chance de pouvoir filmer une séance de travail que Laurent Pichaud partageait avec elle et Hubert Godard. Lors de cette séance, Laurent Pichaud a dansé *Faire néant* deux fois, en intégrant à son geste les réflexions échangées. Enfin, dans le cadre des recherches menées pour cette thèse, Laurent Pichaud m'a fait parvenir un enregistrement vidéo de *faire néant* datant de 2004, ramenant ma mémoire à ses premières impressions. Les descriptions et les analyses que je développe sont donc feuilletées de toutes ces couches d'expérience.

achopper sur un moment de velléité ou de paresse : à quoi bon ce geste, puisqu'un autre aussi bien, mais non. C'est comme si une danse espiègle voulait monter à bord d'un jeune homme qui dit oui, qui dit non. Une sorte de *Bartleby* versatile qui se laisse faire pour, tout compte fait, *préférer ne pas*. Je me souviens m'être dit : une danse *àquoiboniste*. Tout dans cet être fictif n'est que puissance à l'état pur, c'est-à-dire puissance-de-ne-pas. Tout reste à l'état naissant, promesse de prouesse, envolées parfaites de n'être pas faites. Ainsi, la danse ne court pas le risque de décevoir. Cette puissance est particulièrement savoureuse dans l'humour qu'elle secrète. Sans que Laurent Pichaud n'ajoute aucune théâtralité à son geste, me montent au regard des figures burlesques : je vois une sorte de Harry Langdon qui préférerait s'abstenir de tout geste, pour se prémunir de tout gag.

Mais bientôt emporté par l'enchaînement des élans et des refus, d'autres affections paraissent, et la fable du *non* change de sens. Le refus du geste semble parfois être imposé au danseur par l'espace. Ses membres projetés se heurtent à une résistance de l'air, un petit choc électrique ou un vent contraire. Ses mouvements n'excèdent jamais les bords de sa kinesphère, où paraît s'établir une barrière invisible. Et puis j'assiste à l'inversion du sens du *non* : Dire non à ce geste, c'est faire de ce refus un *oui* pour le suivant. Un geste avorté devient le germe du suivant. Alors que, dès la naissance du *jet*, je peux déjà pressentir quel est le *projet* d'un geste, son *rejet* soudain ouvre sur l'imprévu. Puis un certain rythme s'insinuant, je me prends à anticiper le moment de la « coupe », qui n'est plus à proprement parler une coupe, mais un *coude* pour l'articulation du geste suivant. Entre les impulsions du geste et ses bifurcations, le rythme s'accélère et crée une palpitation du oui et du non, si bien que je ne sais plus qui dit non à quoi et qui dit oui à qui. Cette danse devient toute entière un signifiant ouvert, qui brasse les logiques du jet, du projet et du rejet.

L'engouement que j'ai ressenti à la première vision de cette danse s'est éclairé lorsque j'ai pris connaissance de l'intrigue perceptive que Laurent Pichaud y noue. Cette intrigue tient dans la règle de jeu que le danseur se donne : « je me lance dans un mouvement et dès que ma conscience comprend ce qu'est ce mouvement et ce qu'il peut devenir, je me contrains à aller dans un autre mouvement. Et dès que ma conscience..., etc². » Cette règle, le spectateur ne la connaît pas forcément, mais il y joue, forcément, en raison de « l'espace d'action partagé » que nous avons décrit plus haut. On sait en effet que dès l'orée d'un mouvement, l'élan postural et la mélodie cinétique laissent prévoir les orientations du geste à venir, et imposent au spectateur

² Myrto Katsiki et Laurent Pichaud, « Faire néant pour potentialiser des appuis », *Repères, cahier de danse*, vol. 33, no. 1, 2014, pp. 19-21. DOI : 10.3917/reper.033.0019.

une prescience (divination concrète) de la suite du mouvement. Ainsi, Laurent Pichaud semble dire au spectateur : « je coupe ici le mouvement parce que, toi et moi, nous savons déjà où va ce geste : nous voyons son avenir ». Certes, lorsque Laurent Pichaud interrompt son geste, nous en avons déjà formé la poursuite virtuelle en nous. Mais peut-on réellement croire que cette image virtuelle se prolonge au-delà de l'instant de la coupe, comme une queue de comète idéative ? Cette image virtuelle prolongée semble bien plutôt une vue de l'esprit, car en vérité, la « coupe » n'en est pas une. Le bras du danseur n'est pas sectionné, son geste n'est donc pas tronqué, il bifurque. Le mouvement continue, et les neurones miroirs, qui ne cessent pas de miroiter, simulent déjà leurs présomptions sur la suite du mouvement. Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que le système miroir nous renseigne avec justesse sur l'intention réelle d'un geste, comme nous l'avons vu précédemment dans l'expérience menée sur le macaque. Si le geste de Laurent miroite en moi, intentions comprises, ne suis-je pas en train de pressentir qu'il a d'emblée *l'intention de couper son geste* ? Dois-je croire à cette idée qu'implique la règle de *Faire néant*, à savoir qu'un geste spontané s'élève dans un corps jusqu'au moment où une conscience, qui jusque-là lui serait restée extrinsèque, prend acte du projet gestuel et lui dit non ? Comment puis-je croire que la conscience intentionnelle n'a pas déjà en vue sa prévision d'action, qui est de bifurquer le geste. Je me plais à croire que les gestes du danseur se disent non les uns aux autres comme s'ils se coupaient la parole, alors que, *en vérité*, je n'ai sous les yeux que des mouvements d'un seul tenant, dans un danseur unifié qui *rythme* une danse de gestes courts. La question artistique n'est évidemment pas de savoir ce qui est authentique ou pas dans le processus de perception, l'intrigue perceptive n'a que faire de la vérification, son enjeu est précisément *que je me plaise à croire*.

Nous sommes là au cœur de l'intrigue figurale. L'intérêt qu'il y a à équiper son geste d'une intrigue perceptive ou cognitive dépasse évidemment la question de la véracité des logiques perceptives qu'elle implique. Il ne s'agit pas de croire ou de ne pas croire à la vérité d'une énonciation sensori-motrice, telle qu'elle pourrait passer au crible d'un examen scientifique. Il s'agit de désirer percevoir, et d'accueillir dans cet appétit les leurres, pièges à voir et à penser, dont l'artiste étoffe son geste. En l'occurrence, je peux jouer avec l'idée d'un geste négatif, quand bien même je sais que rien de tel n'existe dans le corps. Il n'y a pas de geste négatif au sens que donnent à ce concept les logiques du langage formel. Un geste ne dispose d'aucun opérateur de suppression, et celui de Laurent déroge singulièrement au principe de non-contradiction : son non est un oui pour le geste suivant. En niant ce qu'il affirme, il affirme ce qu'il nie. Il n'y a « pas de non en provenance

de l'inconscient³ », disait Freud, qui avait remarqué que la négation était une manière de prendre connaissance du refoulé : j'ai rêvé d'une femme, mais ce n'était pas mère. Affirmer une négation, c'est en effet désigner ce que l'on souhaite oblitérer : « Il n'y a pas d'éléphant dans ce studio » est une phrase qui parachute un éléphant dans votre esprit. Il n'y a pas de néantisation possible d'un geste par lui-même. Et pourtant... Faire néant est une matrice à faire des gestes neufs à partir de gestes non faits.

In-naissance du faire

Comment un processus manifestement conçu pour neutraliser la représentation peut-il secréter une telle puissance figurale ? La réponse est certainement dans la question, mais s'éclaire à suivre la genèse et le développement de *Faire néant*.

Cette performance appartient à un ensemble de partitions que Laurent Pichaud a élaboré en 2002, dans le cadre d'une pièce collective intitulée *feignant*⁴. Jouant sur la polysémie du terme, que l'on peut attribuer aussi bien au paresseux qu'à l'acteur (en train de feindre), le titre de cette pièce travaille déjà l'indécidé du geste. La création de *Feignant* cristallise une série de doutes critiques que Laurent Pichaud a ressentis dans son parcours d'interprète et de jeune auteur chorégraphique au cours des années 1990 ; il y questionne les attendus de la représentation chorégraphique, le rôle de l'interprète, les processus de création et de composition qui s'imposent à eux, etc. Le danseur remet en cause les demandes esthétiques qui se sont instituées dans la relation spectaculaire : l'expressivité, la séduction, le jeu des références culturelles, etc. Avec *feignant*, Laurent Pichaud veut tourner le dos à toute espèce d'« intentionnalité formelle, esthétique, métaphorique, signifiante⁵... ». Partant du désir de ne plus exposer sur scène des produits dont la production est oblitérée, Laurent Pichaud élabore des outils d'interprétation, des processus de création qui seront exposés dans leur expérience productive même. Ainsi, Laurent Pichaud conçoit *feignant* comme une suite de « séquences où les interprètes sont agis par des contraintes physiques qui font surgir du mouvement ». Dans la performance, chacun de ces

³ (*Die Verneinung*, S.15), cité par Jean-François Lyotard, in *Discours-Figure*, op.cit., p.125.

⁴ *feignant* – distribution évitée, pour 6 ou 7 danseurs (2002). Par : Laurent Pichaud. Partition aléatoire pour 6 ou 7 : Albane Aubry, Rémy héritier, Saskia Hölbling, Christine Jouve, Anne Lopez, Laurent Pichaud, David Subal. Lumières : Ludovic Rivière. Participation au projet : Nathalie Collantes, Martine Pisani. Scénographie : Bruno De Lavenère. Théâtre du Hangar, festival Montpellier Danse.

⁵ Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », *Recherches en danse* [Online], 2 | 2014, Online since 01 January 2014, connection on 11 August 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.781>. Et sq.

processus se donne à voir « à l'œuvre » de sa contrainte, dans son unité d'action et de temps, sans solution de continuité dramaturgique avec les séquences voisines. Ce faisant, Laurent Pichaud surmonte un écueil que rencontrent souvent les danseurs, le hiatus entre l'invention d'un geste inédit dans le studio de répétition, et la tentative d'en reproduire sur scène une *fausse émergence* :

« En période de création, la découverte d'un mouvement ou d'une situation peut être fulgurante, hasardeuse, pénible, et il convient au moment de les (re)produire sur scène d'en revivifier la tonicité : peut-être pas à l'identique (l'origine ne m'étant d'ailleurs pas toujours connue ou accessible) mais avec un élan qui 'semble' redécouvrir leur potentiel d'apparition. »

Laurent Pichaud propose alors à l'équipe de *Feignant* de partager ce credo : « *ce que j'expose sur scène est en train d'être inventé, quitte à faire semblant.* » Paradoxalement, l'ambiguïté de l'incise « quitte à faire semblant » est l'embrasseur même de la sincérité de l'action qui se montre « à l'œuvre ». Le faire semblant n'est plus celui de la représentation spectaculaire, il ne porte plus sur la reproduction mimétique d'un geste originel - par nature non reconductible - mais il est le postulat même de l'acte créateur : *faire un semblant*. Exposer la fabrique même de la semblance.

C'est le sens de l'une des tâches proposées aux danseurs de *Feignant*, dans une pratique qui s'intitule précisément « faire semblant » : « le danseur visualise un mouvement puis le réalise de manière incomplète sans y mettre la tonicité adéquate ». Cette consigne produit une danse étrange, une danse du *manquement*, au double sens de la lacune et du raté : il manque une intentionnalité au geste projeté, et le geste réalisé est manifestement manqué. Voir les danseurs se livrer à cette expérience suscite des images émouvantes et drôles, images de maladresse et d'impétuosité, dans lesquelles le corps est en proie à un excès ou à un défaut de mobilisation.

Avec cette pratique du manquement s'éclaire un autre parti-pris de Laurent Pichaud à l'époque : penser la chorégraphie « *comme une succession d'actes manqués* ». Là aussi, le sens se noue dans le paradoxe de la formule : il est impossible de réaliser un *acte manqué*, car on ne peut pas *vouloir l'involontaire*. C'est donc positivement qu'il faut donc comprendre l'acte manqué, comme un acte dont les manquements (inaccomplissement, maladresse, tremblé) sont partie intégrante du geste produit. « Mettre en place une mission impossible signifie jouer avec le possible dans l'impossible, dit Laurent Pichaud, et je m'accepte exposant le travail d'être travaillé par la pratique⁶ ».

Dans *Feignant*, *Faire néant* durait 3 minutes. En étirant l'expérience jusqu'à 10 minutes pour en faire une performance autonome, Laurent Pichaud ne se doutait pas, à l'époque, qu'il créait son

⁶ Myrto Katsiki et Laurent Pichaud, « Faire néant pour potentialiser des appuis », *art.cit. Et sq.*

autoportrait chorégraphique. Il en a effet été amené à le danser à de nombreuses occasions jusqu'à ce jour, et à faire mûrir son *geste artistique* à partir de cette matrice. Si le caractère « non-fini » de son geste dansé est devenu une signature corporelle, c'est parce que celui-ci s'est imposé à Laurent Pichaud comme outil de composition et comme outil d'interprétation : « ne rien faire de définissable ou de définitif ». Cette in-définition du mouvement prend aussi chez l'artiste le nom d'*innocence*, au sens où, dit-il, « si ce solo-autoportrait est devenu matriciel dans mon parcours, c'est que quels que soient les gestes que je présente en scène aujourd'hui, j'ai l'impression de toujours en exposer *l'innocence*. » Sous ce terme ambigu d'*innocence*, Laurent Pichaud avance l'idée d'un moment inaugural dans le mouvement, moment « où la conscience ne sait pas encore ce que le mouvement veut ou va dire, ne sait pas encore ce que le mouvement pense, ne sait pas encore comment ce mouvement sur lequel elle s'appose va devenir dansé. » Signifiant ouvert, une fois de plus, double entente dans le terme d'*innocence*, qui abrite par consonance le néologisme d' *in-naissance* :

« Je dis *innocence* mais je pense *in-naissance* : comme si cette nature de mouvement qui s'invente dans le présent scénique s'exposait au moment de son naître dansant. Comme si, pour faire le lien avec le néant du titre, je préférerais exposer le n'être dansant du mouvement. Peut-être que le langage dansé m'intéresse justement à son stade encore non formulé. Peut-être que le chorégraphique qui se construit et s'adresse sur scène s'appuie sur ce langage non formulé et devient justement chorégraphique par ce qu'il ne sait pas, ou ne veut pas encore savoir. faire néant ne veut rien dire, il veut laisser dansé. »

Cette façon de laisser le geste à son *in-naissance* permet à Laurent Pichaud d'exposer l'intention d'un mouvement plutôt que sa réalisation, et favorise chez le spectateur un accueil perceptif détaché des attentes de signification. Toute l'œuvre de Laurent Pichaud (laquelle, après *Feignant* et *Faire néant* s'est principalement développée sur le terrain de *l'in situ*), se fonde sur ce partage attentionnel : performers et spectateurs partagent le présent de l'action, dont l'œuvre - ou plutôt l'ouvrage - est *ici et maintenant*, dans la transparence de tous les outils, de tous les agents, de toutes les opérations. Le temps de la performance n'est pas la reproduction d'un temps de création qui précède la rencontre. Si bien que la danse de Laurent Pichaud affirme résolument une co-production du sens entre performers et spectateurs.

Défaire néant : dialogue avec Hubert Godard et Myrto Katsiki

En 2016, j'ai eu l'opportunité de participer à une séance de travail organisée par Myrto Katsiki dans le cadre d'une étude préparatoire à sa thèse de doctorat⁷ : Laurent Pichaud et la chercheuse souhaitaient présenter *Faire néant* à Hubert Godard, pour avoir avec lui une réflexion sur la fabrique de ce geste. Convié à filmer cette séance de travail, et généreusement invité par mes hôtes à dialoguer avec eux, j'ai pu tirer de cette séance des enseignements pour ma propre recherche. Hubert Godard a apporté un éclairage kinésiologique très net sur les problématiques soulevées par *Faire néant*, et sur les intrigues figurales qui, selon moi, s'y jouent.

La séance s'est structurée en deux temps alternés de performance et de discussion. Laurent a dansé une première fois *Faire néant*, et a récapitulé pour Hubert Godard les enjeux de la pratique. Un retour partagé sur cette première performance a mis en exergue plusieurs problématiques.

Laurent souligne à quel point *Faire néant* appelle un travail intensif sur les états de sa conscience. Il doit en élargir le survol jusqu'à apercevoir des régions de non-conscience, ou d'inconscience, voire de conscience partagée avec les spectateurs. A la différence des outils d'inhibition de l'action que l'on rencontre par exemple dans la méthode Alexander, il ne s'agit pas, avec *Faire néant*, d'inhiber le geste spontané dès sa naissance, mais de l'interrompre au moment où se forme une conscience claire de son projet, au moment où se déclare un devenir-phrase, ou un devenir-formule. Or, le moment de cette prise de conscience est impossible à situer avec précision, car il faudrait pour cela activer une conscience observante de la conscience. Pour ne pas tomber dans une mise en abîme, Laurent s'appuie sur une entente intuitive avec les spectateurs : « Pour m'aider à maintenir ma conscience dans le présent de son effectuation, je m'appuie sur l'activité du spectateur. Ma conscience, pour nourrir la décision de ne pas couper trop tôt ou trop tard le geste en cours, s'informe de ce que je crois que le spectateur est en train de lire du geste⁸. ». Cette explication me renvoie à ma première expérience de spectateur, en 2003. Voilà sans doute pourquoi le « personnage » de *Faire néant* m'avait alors paru si sympathique : il prenait en compte ma présence en lui. Quand Laurent danse *Faire néant*, il n'est pas seulement affairé à sa tâche, il fait aussi comparaître les spectateurs sur sa scène intérieure, si bien qu'à un moment, une syntonie réelle circule entre nous. Laurent dit qu'il reconnaît la

⁷ Myrto Katsiki, « Activations du neutre : Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Laurent Pichaud », Thèse de doctorat en cours, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8.

⁸ Myrto Katsiki et Laurent Pichaud, « Faire néant pour potentialiser des appuis », *art.cit.*

marque de cette syntonie lorsqu'il commence à voir les bustes des spectateurs pris d'une légère oscillation : ils accompagnent les impulsions et les impacts de son geste. A partir du moment où cette syntonie se fait sentir, Laurent peut se convaincre d'une *synchronicité* des consciences. Encore une fois, peu importe de savoir s'il s'agit là d'une croyance ou d'une réalité vérifiable ; il s'agit d'une sensation affective qui, si elle est manifeste chez lui, entre en circuit dans le *feedback circulaire* avec les spectateurs. Si Laurent croit avec assez de conviction que les consciences se synchronisent, cette sensation circule dans l'enceinte de résonance qui réunit les corps en présence. Quelque chose se passe. Ce miroitement - réel ou supposé - des consciences induit un effet d'accélération et d'emballement, car le danseur a tendance à vouloir prendre de court les présomptions - réelles ou supposées - du spectateur, et à interrompre son mouvement de plus en plus tôt. Une pulsation rythmique menace alors de s'imposer à la danse, ce qui a pour effet indésirable de rétrécir le potentiel d'action et de faire revenir certains *habitus* moteurs. Lorsque Laurent ressent que cet emballement est trop fort, il s'autorise une coupe de rang supérieur : il interrompt le processus lui-même, le temps de faire quelques pas, de relâcher la tension et de relancer l'expérience. Réinitialisation.

Hubert Godard, qui a bien repéré ce mécanisme d'emballement, observe que la cause de l'accélération est aussi à chercher dans l'accent tonique porté sur la « coupe » du geste. Comme cette coupe présente un caractère « tranché », elle est marquée d'un accent impactif, lequel suppose une accélération⁹. L'emballement est donc intrinsèquement favorisé par ce motif de la coupe. De plus, l'accélération accentue l'indéfinition du geste, et il arrive à certains moments que la logique de « geste interrompu » cède le pas à une logique d'« interruption gestuée ». Comme l'impact de la coupe est attendu au tournant de chaque geste, on ne sait plus si elle en est le terme ou l'élan, si bien que le projet général de la danse se confond parfois avec une palpitation d'impacts, et l'on voit chaque geste s'élaner vers sa bifurcation. L'emballement est lancé.

Hubert attire également l'attention de Laurent sur le travail du regard. Il rappelle à quel point les spatialités du geste sont d'emblée construites par la perception optique de l'espace. Les élans projectifs du geste s'énoncent d'emblée dans les vergences du regard, entre regard concave (ouvert) et regard convexe (porté vers), entre regard périphérique et focal. A cet égard, si Laurent veut surprendre un *projet inconscient* dans son geste, c'est dans son regard même qu'il doit en chercher l'émergence. Hubert observe que les gestes de Laurent sont souvent interrompus juste avant que les membres périphériques (principalement les avant-bras) ne sortent de la kinesphère.

⁹ Voir supra, chapitre III.2.4 *Le phrasé, demeures du poids et adresses du geste > Schèmes du phrasé > le phrasé de l'effort, Laban.*

Il impute cette barrière invisible au fait que le regard de Laurent circule dans une orbite coïncidant à peu près avec les bords de sa kinésphère. Comme cette limite est inconsciemment « pré-vue » par le regard, cela a pour effet d' « accélérer le tonus », dit Hubert : le geste sait déjà où il sera coupé, et se projette à ce bord. Dès lors, la danse prend un caractère *graphique*, car les « terminaisons » accentuées *dessinent* les gestes et leur donnent une semblance de « figures d'arrêt », dit Hubert. Hubert rappelle que l'impact a un dessein, et pose donc un terme ; en tant que tel il prend une valeur de signe. Tandis que l'impulse est du côté de la génèse, et donne de l'avenir au geste. Si le regard de Laurent se portait au-delà des limites de la kin sph re, son geste pourrait passer outre cette barrière invisible, et regagner de l'avenir. Avec un regard défocalisé et davantage dilaté, le tonus pourrait ralentir, et c'est l'émergence du geste qui prendrait davantage d'importance.

Laurent décide alors de danser *Faire néant* une seconde fois, fort de ces remarques. Il se donne comme consigne de défocaliser le regard, de façon à trancher moins vite dans ses gestes. Après cette seconde danse, beaucoup plus fluide, à la fois aérienne et spectrale, il témoigne de son expérience : « j'avais moins d'appuis dans le regard, je voyais sans voir. Je n'étais plus dans le rythme binaire du Oui et du Non, mais dans un mouvement plus fluide et continu, les bifurcations du refus étaient plus estompées, moins localisables dans l'espace. »

Hubert remarque que dans cette seconde danse, Laurent a en effet estompé les accents d'impact mais sans pour autant accentuer, par contrecoup, les impulsions. La danse étant moins accentuée, les intentionnalités du danseur s'en trouvent moins « déclarées », ce qui a pour effet de minorer l'aspect de « personnage de la fable ». La fiction du *danseur-qui-dit-non* s'estompe en effet. Laurent confirme qu'il se sentait « perdre la main sur ses intentions ». La conscience reculait. Alors que le jeu de *Faire néant* consiste à « tailler dans les intentions », il s'est trouvé un peu démuné de cette mission et ne savait plus bien où couper ses gestes. Le *non* avait moins valeur de rupture que de pulsation. Hubert rapporte cette sensation de « dissolution du soi » à la diminution de l'intentionnalité, et remarque que cela a pour effet de faire remonter la danse au-devant du danseur. En effet, les accents volontaires étant estompés, le geste est moins marqué par des vecteurs d'accélération (impact) et de décélération (impulse), et la danse gagne une sorte de vitesse pure, un flux libre dans lequel elle apparaît comme sa propre trace.

Hubert observe que, de la première à la seconde occurrence, *Faire néant* est passé du récit scopique au *grain* du mouvement. Ce qu'il appelle le grain du mouvement, en référence au grain

de la voix chez Barthes¹⁰, c'est un effet de présence apporté par l'auto-affection du danseur : « Quand tu es dans cette auto-affection, tu donnes à voir le grain de la perception du moment », dit-il. Pour le dire autrement, l'équation schématique de la première danse était : un geste + une coupe = une figure. Avec la deuxième danse, Laurent ayant calmé les accélérations projectives au profit d'une vitesse pure, il a gagné en auto-affection dans son geste, et l'a par conséquent délesté du débat agonistique qui en faisait la fable, le personnage (Emma Bigé dirait sans doute qu'il a « cédé, à l'intérieur du mouvement, au sentir dont il est le miroir »).



C'est sans doute au prix de ce recul de l'intention, et grâce à l'envoûtement propre au grain de la perception (la désirance de son auto-affection) que le corps dansant prend cette qualité *spectrale*, et devient si magnétique pour le regard. Le décollement figural de la danse est lié au décollement qu'éprouve le danseur à l'intérieur de son acte, quand il ne sait plus faire le partage entre conscience et inconscience. Dans cet état, que nous pourrions qualifier d'extatique, au sens le plus simple du « hors-lieu », il se détache du danseur une sorte d'aura intensive, un je-ne-sais-quoi que chacun perçoit sans pouvoir le nommer.

Appelons cette semblance magnétique un *corps spectral*, en empruntant ce concept au philosophe portugais José Gil. Si l'idée de corps spectral prend du sens pour nous à ce stade, c'est parce que s'y joue un processus d'imprégnation du senti corporel dans la conscience, avec lequel José Gil avance une conception inédite de *l'inconscient physique*. Les *différents* de l'inconscient et de la conscience ne sont plus fondés sur des logiques de refoulement de la motion pulsionnelle, comme chez Freud, mais s'approchent et se mêlent autour de seuils perceptifs.

¹⁰ Pour Roland Barthes, le grain de la voix n'est pas – ou pas seulement – son timbre, mais son plan de consistance affective, une « matérialité du corps » qui charrie « directement le symbolique » dans la vocalité, en la faisant échapper à tout "message", communication ou signification. Le grain de la voix porte la signifiante, c'est-à-dire, « le sens en ce qu'il peut être voluptueux ». Il relève à cet égard de ce que Barthes appelle le géno-chant, par opposition au phéno-chant (opposition qu'il reprend à Kristeva et à son articulation du phéno-texte et du géno-texte), c'est-à-dire qu'avec le grain de la voix, le sens germe « du dedans de la langue et dans sa matérialité même ». Roland Barthes « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, novembre 1972, p. 57-63.

IV.4 Corps spectral (José Gil)

Faire néant se danse nécessairement à la voie moyenne, entre puissance de danser et puissance de-ne-pas-danser. La conscience vigile du danseur y est mise à rude épreuve. En effet, il s'agit tout à la fois de « laisser venir » un geste réputé inconscient, puis de mettre la conscience aux aguets pour en « voir venir » le projet, et enfin, de choisir d'interrompre ce geste au bon moment, ni trop tôt ni trop tard. Il faut encore qu'à chaque coupe succède un oubli, de sorte que l'inconscient reprenne la main sur le geste suivant, tout en veillant à ne pas laisser s'installer la pulsation envoûtante de la répétition. Il faut enfin impliquer dans toutes ces attentions fortement auto-spectatrices le point de vue extérieur des spectateurs. On imagine à quel point le système nerveux du danseur est sollicité. Le paradoxe de toutes ces opérations, qui demandent à la fois de la réflexivité et de la vitesse, est qu'elles sont fondées sur le retard même de la conscience, sur ce retard qui est la condition même de sa réflexivité. Il s'agit donc d'aller vite dans le retard de la conscience. *Festina lente*. Mais cette vitesse paradoxale est peut-être le moyen d'ouvrir une brèche sur l'inconscient, ou pour le dire autrement, sur une pensée paradoxale, qui irait plus vite que la pensée noématique.

Steve Paxton dit que, dans le mouvement, la conscience est trouée¹. En effet, les mouvements du corps et les mouvements de la pensée ne vont pas à la même vitesse : les premiers étant bien plus rapides que les seconds, la conscience manque la plus grande part de l'activité corporelle. Dans la danse, à certains niveaux de vitesses et d'intensité, la conscience vigile ordinaire est trop lente pour assurer une « supervision » des perceptions et des réactions sensori-motrices : une quantité phénoménale de micro-événements ont lieu, qui semblent nous « passer sous les yeux » à toute vitesse sans que nous ayons le temps de les saisir en conscience.

Mais ces trous ne sont pas propres aux très hautes vitesses de l'activité chorégraphique (ou sportive). Il suffit de songer à notre perception ordinaire pour réaliser à quel point notre flux de conscience, qui nous paraît pourtant continu, est troué d'imperçu : nous « manquons » une quantité considérable de sensations ténues, de réactions automatiques, d'intuitions discrètes, de

¹ Steve Paxton remarque que la conscience intentionnelle, trop lente pour capter les mouvements du corps, est pleine de trous (« gaps »). Paxton compare la conscience vigile à un gruyère : « Mon hypothèse, c'est que les trous sont des moments où la conscience s'en va. Je ne sais pas où elle va. Mais je crois savoir pourquoi. Quelque chose se produit qui est trop rapide pour la pensée. » Steve Paxton, « Esquisses de techniques intérieures » (1987), traduit de l'anglais (USA) par Patricia Kuypers, *Contact Improvisation, Nouvelles de danse*, n°38/39, Bruxelles : Contredanse, 1999, p.50.

volitions sourdes. Ces perceptions subliminales sont trop rapides, trop confuses ou trop discrètes pour faire l'objet d'une « prise de conscience ». Leibniz a appelé « petites perceptions » cette infinité de perceptions moléculaires qui échappent à la vigie de la perception consciente². Ces petites perceptions sont si infimes et si unies les unes aux autres qu'elles ne se laissent pas distinguer par une conscience qui s'applique plutôt à isoler, reconnaître et associer. Trop faibles ou trop rapides pour pouvoir faire l'objet d'une aperception singulière, les petites perceptions sont donc réputées « insensibles », « imperceptibles », et par conséquent inconscientes. Pour autant, leurs composés sont intensifs, et leurs forces nous affectent. Leibniz donne l'exemple de la vague maritime, dont nous percevons le grondement comme l'ensemble des bruits multiples des petites vagues qui la composent, sans pour autant percevoir isolément chacun de ces petits bruits. Les petites perceptions sont donc perçues confusément dans leurs parties et clairement dans leur ensemble, dit Leibniz. Autrement dit, l'ensemble de la vague est actuel, mais ses singularités sont virtuelles.

Certaines expériences de transe peuvent ouvrir la conscience à ce fourmillement moléculaire de la perception. Lorsque nous sommes transis, que ce soit sous l'effet de drogues ou d'excitations psychoaffectives, nous sommes capables de relever nos seuils perceptifs et de saisir des différences et des singularités dans des perceptions d'ensembles qui sont ordinairement vécues comme condensées : on accède au « grain » du réel. Il y a, reconnaît Leibniz, « un seuil de différenciation à partir duquel les petites perceptions s'actualisent », c'est-à-dire se rendent perceptibles, et ce seuil est variable car, dit-il, il est « en rapport à notre corps³ ». Ce rapport du corps aux seuils de différenciation perceptive, la danse le recherche, l'exerce et en jouit. Dans l'expérience intensive de la danse, il arrive en effet certaines « extases » grâce auxquelles les mouvements du corps sont en osmose avec ceux de la conscience, allures synchronisées.

Ainsi, c'est à partir de l'expérience du relèvement des seuils perceptifs que, dans un article intitulé « Ouvrir le corps⁴ », le philosophe portugais José Gil nous invite à repenser à nouveaux frais la notion d'inconscient. Loin du paradigme freudien, José Gil propose en effet de concevoir l'inconscient comme une *force d'imprégnation du senti corporel dans la conscience*. Ordinairement, la conscience vigile tend à inhiber le senti corporel, et semble flotter comme un

² Leibniz, *Les nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765, Préface, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Akademie Ausgabe, VI, 6, Paris : Flammarion, 1921.

³ Leibniz cité par Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris : PUF, 1968, p. 275-276.

⁴ José Gil, *Ouvrir le corps*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Première publication française in *Lygia Clark, De l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, commissaire Suely Rolnik, publié par le Musée des Beaux-Arts de Nantes, Les presses du réel, 2005.

supplément d'âme au-dessus de la matière vivante dont pourtant, elle procède et dépend. Il faut des épreuves fortes comme la douleur, un effort musculaire intense, la maladie, ou le plaisir sexuel pour obliger la conscience à se réincorporer pleinement. La danse fait évidemment partie de ces situations où le corps vécu imprègne totalement la conscience, jusqu'à certaines osmose.

Dans un autre article que José Gil a consacré plus spécifiquement à la danse, « La danse, le corps, l'inconscient⁵ », le philosophe illustre l'imprégnation corporelle de la conscience par l'exemple d'un petit exercice que Steve Paxton propose en prélude de la *Small Dance*⁶.

« Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point de faire un pas avec votre pied gauche. Quelle est la différence ? Restez où vous êtes. Imaginez, mais ne le faites pas, que vous allez faire un pas avec votre pied droit. Avec le gauche. Avec le droit. Le gauche. Restez immobile⁷. »

Il suffit de se prêter à cet exercice pour le constater : la projection perceptive du pas, avant que ne soit réalisée sa commande motrice, induit déjà une modification posturale. Lorsque vous imaginez faire un pas en avant, un peu de poids est déjà en train de se transférer sur la jambe d'appui supposée permettre le dégagement de sa jumelle. Lorsque vous imaginez ensuite avancer l'autre pied, un peu de poids se transfère sur la jambe d'appui. Des impulsions millimétriques s'élancent dans votre jambe gauche, dans votre jambe droite. Vous marchez sans quitter votre socle. Si bien que lorsque Paxton conclut l'exercice avec cette petite plaisanterie « restez immobile », vous réalisez peut-être que vous étiez partis vous promener, sans bouger. Ce mouvement infime, mais bien réel, qui parcourait votre posture, c'était certes l'esquisse rythmique d'un pré-mouvement de marche, mais c'est aussi une marche virtuelle, ou la promenade de la conscience. Sans être « consciemment dirigé », ce mouvement peut néanmoins être « consciemment observé », c'est-à-dire que ses micro-perceptions peuvent être dilatées et clarifiées, jusqu'au point où elles *mouvementent* la conscience elle-même⁸.

A l'appui de cet exemple, José Gil développe l'idée que la conscience peut se laisser imprégner par les mouvements du corps. La danse en est le cas le plus prégnant : dans la danse, « le corps

⁵ José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* [Online], 35 | September 2000, Online since 08 March 2007, connection on 20 June 2021. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>

⁶ Voir supra, chapitre III.2.4 *Le phrasé, demeures du poids et adresses du geste > Dialogues avec la gravité*.

⁷ Steve Paxton, « Esquisse de techniques intérieures », *art. cit.* p. 106.

⁸ Steve Paxton, «... To Touch », *Contact Quarterly*, v. XXI, n° 2, Summer/Fall 1966, p.50. « Avec cet événement, nous observons le pouvoir de l'imagination dans l'initiation du mouvement. Aujourd'hui, les scanners cérébraux révèlent que, dans les millisecondes qui précèdent même le désir de bouger, le cerveau a déjà commencé d'envoyer le soutien nécessaire à l'exécution du mouvement. La sensation de notre désir de faire un pas se situe bien en amont de la chaîne des événements qui mènera au mouvement. Mais c'est la première que l'on puisse observer. » Steve Paxton, « Transcription », originellement publié dans CQ vol. 11(1), Winter 1986, amendé sous formes de notes de fin par Steve Paxton pour CI36, en 2008. Cité par Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement, op.cit.*, p.470.

remplit la conscience de sa plasticité et de sa continuité propres ». Cette imprégnation est parfois si intense qu'elle supprime toute distance positionnelle ou intentionnelle entre la conscience et le corps, l'un et l'autre semblent s'épouser en « inframince⁹ », et former un même « corps-de-conscience¹⁰ ». En soudant les termes corps-de-conscience par des traits d'union, José Gil condense sous ce concept le phénomène d'imprégnation du senti corporel dans la conscience, ce qui en fait aussi un synonyme de *l'inconscient physique*. Lorsqu'avec la transe a lieu l'imprégnation totale de la conscience par le corps, les seuils de différenciations perceptives sont relevés, et ouvrent la voie aux petites perceptions intervallaires, à ces mouvements moléculaires qui recouvrent « les discontinuités apparentes entre les perceptions¹¹ ». Leibniz les décrit ainsi :

« Ce sont elles [ces petites perceptions intervallaires] qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties, ces impressions que des corps environnants font sur nous, qui enveloppent l'infini, cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers. On peut même dire qu'en conséquence de ces petites perceptions le présent est gros de l'avenir et chargé du passé, que tout est conspirant [...] et que dans la moindre des substances, des yeux aussi perçants que ceux de Dieu pourraient lire toute la suite des choses de l'univers : *Quæ sint, quæ fuerint, quæ mox ventura trahantur* [Qui sont, qui furent, qui vont venir, Virgile, *Géorgiques*, IV, 393]¹². »

Senties sans être perçues, connues sans être sues, ces petites perceptions intervallaires entourent les corps actuellement perçus de zones de virtualité que José Gil appelle aussi des « contours d'absence ». Avec cette expression singulière, José Gil élargit la conception leibnizienne des petites perceptions intermédiaires à une perception inconsciente de la différence. Le *contour d'absence* d'un corps, c'est la manifestation subliminale d'une différence entre la perception consciente de ce corps et l'intuition qu'il abrite *une autre puissance*.

« Quelque chose, un je-ne-sais-quoi, surgit dans le visage d'un ami que je vois tous les jours. Ce je-ne-sais-quoi, indéfini parce que microscopique, n'est rien qui se puisse voir, c'est l'intervalle entre la perception macroscopique habituelle du visage de mon ami et la perception actuelle que j'en ai¹³. »

⁹ En référence à l'infra-mince duchampien : " Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par inframince." Marcel Duchamp cité par Manuela De Barros, *Duchamp & Malevitch : Art & théories du langage*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 139

¹⁰ José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *art.cit.*

¹¹ José Gil, « Les petites perceptions ». In : Chimères. Revue des schizoanalyses, n°39, *Les enjeux du sensible*, été 2000. p.14.

¹² Leibniz, *Les nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765, Préface, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Akademie Ausgabe, VI, 6, Ernest Flammarion, 1921, p.55.

¹³ José Gil, *Ouvrir le corps*, *art.cit.*

Ce je-ne-sais-quoi manifeste à la sensibilité du philosophe un décalage qu'il ne peut déterminer mais qui change l'*atmosphère* amicale. « On ne voit rien, on n'entend rien, on « sent » quelque chose d'indéterminé, d'inassignable, qui se confond avec le sentir du corps entier, qui est un non-sentir, mais qui est l'annonce d'un sens¹⁴. » Même si aucune forme visible ne s'en laisse percevoir, le je-ne-sais-quoi du contour d'absence est « la *forme des forces* qui émanent de l'ensemble des petites perceptions¹⁵. » Ce que dessine dans le diaphane ce « contour d'absence », « ces impressions qui enveloppent l'infini », c'est le « corps spectral » de mon ami, dit José Gil.

Le corps spectral est une force inconsciente immanente au corps réel, c'est la manifestation diaphane du corps-de-conscience, sous les espèces imperceptibles d'une micro-différence perceptive. En d'autres termes, plus communs, le corps spectral, c'est un *magnétisme*, un effet de présence ou d'irradiation, mais aussi de contagion. Car le corps spectral est en effet la forme insensible sous laquelle les inconscients communiquent les uns avec les autres. D'un individu à l'autre, d'un individu à un groupe d'individus ou à une foule de gens, il y a des émissions et des attractions, des contagions de formes de forces¹⁶, qui sont autant de communications inconscientes spectrales. Lorsque ce magnétisme est exacerbé, le corps spectral peut aussi devenir celui d'un monstre d'influence, tel le *leader* charismatique. « Le charisme induit la contagion, et la contagion n'est pas autre chose que la communication des inconscients », écrit Gil. Le fascisme est la forme politique de la fascination qu'exercent sur un corps social le corps spectral d'un homme hystérisant (Hitler, Mussolini, Trump...). Ce cas extrême de capture fascinante montre à quel point « la communication des inconscients équivaut à une incorporation du corps spectral dans le corps de l'autre¹⁷ ». Toute comparaison gardée, les corps d'exception que la danse classique exhibe sur les scènes des grands opéras nationaux disposent eux aussi de

¹⁴ Gil José, *Ouvrir le corps, art.cit.* Imaginons, pour prolonger cet exemple de José Gil, que le philosophe réalise, quelque mois après, que chez l'ami en question, l'amitié s'était déjà éteinte ce jour-là, sans que ni l'un ni l'autre n'en ait eu conscience. Un certain « contour d'absence » avait alors « ombré » le visage de l'ami, sans que la forme de son sourire, le timbre de sa voix ou l'éclat de ses yeux en fut changé. Mais chez Gil, une perception inconsciente avait capté ce jour-là un affect inconscient chez l'ami. Une imperception avait annoncé un sens.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « Les figures du corps spectral coïncident avec les « contours d'absence » ou « espaces intervallaires » [...]. Elles ne sont pas des formes, mais des formes de forces, c'est-à-dire d'investissements inconscients qui composent le corps spectral. Cependant, les formes de forces visent le corps de l'autre et ses organes ; ce faisant, elles cherchent à se connecter aux forces qui émanent de ces formes. » Gil José, *Ouvrir le corps, art.cit.*

¹⁷ *Ibid.*

ce pouvoir spectral, au point de passer encore pour « corps glorieux¹⁸ » dans l'opinion commune. Ici encore, la contagion spectrale est également de l'ordre de la subjugation ou de la fascination.

Dans sa forme amoureuse, la séduction est un cas de communication heureuse entre corps spectraux. « Quand deux corps « se conviennent » (comme dit Spinoza), quelles que soient les paroles qu'ils s'échangent, c'est parce que les formes de forces de l'un adhèrent aux formes de forces de l'autre, ou parce que le corps érogène de l'un déploie sa puissance grâce au corps érogène de l'autre¹⁹. » Lorsque la séduction électrise deux personnes qui se rencontrent, elle articule des différences dans leurs conduites, dans leur style comportemental et dans leur style perceptif. Nos corps se disent des choses que ne disent pas nos discours. Électrisées, les consciences vont plus vite, se synchronisent aux vécus corporels, une intensité inhabituelle se fait ressentir, les peaux sont magnétisées, on a la sensation d'une compréhension télépathique avec l'autre. Les inconscients communiquent à toute vitesse, passant par les trous de la conscience, captant les contours d'absence et les formes de force, dans des perceptions infimes devenues soudain plus claires²⁰. Chacun voit dans le corps spectral de l'autre un « corps d'affect [...] muet et sans visibilité autre que la densité et la présence du silence, où circulent des forces qui prennent forme en fonction de ses propres contours d'absence²¹. » La force inconsciente de la séduction se communique donc sous les espèces d'un *appeal* entre corps *ouverts*, ou spectraux.



C'est par ce relèvement des seuils perceptifs – extase et vitesses dans les retards, conscience imprégnée de mouvements –, qu'un corps s'ouvre à *d'autres puissances érotiques* : non pas un pouvoir de capture ou de sidération, mais un je-ne-sais-quoi *d'intrigue et de destination*, une séduction de l'imperçu. *Faire Néant* fut pour moi l'apparition d'un corps spectral aux prises avec les intrigues d'un geste dérobé, dont lui et moi avons en partage les prémonitions et l'imprégnation rythmique. Avec cette coupe envoutante, Laurent Pichaud creusait un contour d'absence dans les projections du geste, et dans leurs « secrètes présences d'éventuels ». La

¹⁸ « Corps glorieux » est le titre d'un ouvrage du cinéaste Dominique Delouche, galerie de portraits de danseurs et de danseuses étoiles admirées par l'auteur. Dominique Delouche, *Corps glorieux*, Tournai : la Renaissance du livre, coll. « Paroles d'aube », 2003.

¹⁹ Gil José, *Ouvrir le corps*, art.cit.

²⁰ Que l'on songe aux magnétismes que peuvent avoir sur nous certains danseurs ou danseuses, dans des expériences esthétiques où la lisière avec le désir amoureux est parfois des plus troubles.

²¹ Gil José, *Ouvrir le corps*, art.cit.

puissance figurale de son geste vibrait dans cette béance qu'il laissait insaisie. Il y a là une *autre érotique*, au sens où nous le proposons en introduction de ce chapitre, comme un « désir de neutre » qui ne serait pas « refus du désir » mais « flottement éventuel du désir hors du vouloir-saisir²² ».



Ce « désir de neutre », ou d'une *autre puissance érotique* de la danse, nous le trouvons aussi sous un emblème historique, celui du danseur russe que le tout-Paris convoitait, et *qui laissa à désirer* : Vaslav Nijinski dans *L'après-midi d'un faune* (1912). Avec sa première création tant attendue, le danseur prodige des Ballets Russes dépouilla en effet la danse de toute *libido dominandi*, au profit de gestes et de signes aux troublants contours d'absence.

²² Roland Barthes, *Le Neutre*, *op.cit.*, p.41. La « jouissance » particulière de ce désir de neutre est celle qui, pour le dire encore avec les mots de Barthes, « esquive ou déjoue ou rend dérisoires la parade, la maîtrise, l'intimidation²² ». Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p.135.

IV.5 D'un faune figural.

Les intrigues de l'interprétation (Dominique Brun)

Un hymen moderne : Mallarmé, Debussy, Nijinski

Nous avons vu dans la première partie en quoi consistait ce que Alain Badiou a appelé une « configuration artistique » : un certain nombre d'œuvres gravitent autour d'un même événement. La rencontre entre Loïe Fuller et les poètes symbolistes a donné lieu à une telle constellation, d'allure serpentine : le mouvement figural extraverti du geste dansé miroitait avec le détachement du signe et de la signification. Au tournant du XX^e siècle brille dans le ciel parisien une autre constellation majeure pour ce nouveau « régime esthétique de l'art » (Rancière). Elle a pour nom *Le Faune*, et pour astre central le même poète, Stéphane Mallarmé. De nouveau, les œuvres gravitent ensemble autour d'un même geste, celui de *l'allusion*.

En 1865, Mallarmé écrit *L'Après-midi d'un Faune*, un « Poème dramatique » qui va devenir, au fil de ses variations éditoriales, un emblème symboliste¹. Le poème inspire le japonisme de Manet pour ses illustrations d'une édition de 1876, et le primitivisme de Gauguin, qui en crée un bois sculpté en 1893. Puis Debussy en compose en 1894 un prélude musical. Pour de nombreux commentateurs, cette œuvre de Debussy signe l'acte de naissance de la musique moderne. Enfin, c'est avec la création chorégraphique de Nijinski en 1912 que *L'après-midi d'un faune* devient une des figures chorégraphiques les plus célèbres de la modernité. Cette « configuration artistique » accomplit le souhait de Mallarmé d'unir les arts dans un « hymen virginal », c'est-à-dire dans une union qui préserve la virginité de chacun. Avec *L'Après-midi d'un faune*, un poème dramatique donne lieu à un prélude musical qui suscite une danse, sans qu'aucune de ces œuvres singulières n'illustre l'autre, ne l'intègre à une totalité supérieure ou ne cherche de correspondance terme à terme entre elles. Loin du vœu wagnérien d'art total, l'« hymen souhaité de qui cherche le *la*² »

¹ Stéphane Mallarmé, « L'Après-midi d'un Faune, Eglogue », *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945. p.50-53.

² Stéphane Mallarmé, « L'Après-midi d'un Faune, Eglogue », *op.cit.*, p.51.

est une union à distance, dans laquelle la différence des arts joue aussi bien *entre* les œuvres qu'à *l'intérieur* de chacune.

Le poème dramatique de Mallarmé, écrit entre 1865 et 1875, aspire à la conciliation idéale du poème et du théâtre. Sans craindre le paradoxe, Mallarmé dit vouloir écrire un poème « absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre³. » L'argument en est simple : un Faune alanguie auprès d'un marécage se réveille et, tout en jouant de sa flûte, médite sur le rapt, rêvé ou souvenu, de deux nymphes. Cette vision est-elle réelle ou bien figure-t-elle « un souhait de tes sens fabuleux » ? Le jeu capricieux du fantasme jette un doute radical sur la réalité subjective : qui voit, pense ou rêve cette scène ? Qui, du Faune, du poète ou du poème lui-même « *Rêve, dans un solo long, que nous amusions / La beauté d'alentour par des confusions / Fausses entre elle-même et notre chant crédule.* »

Inspiré par le génie de Mallarmé, celui de Debussy fut de ne pas tenter une équation impossible entre le poème et la musique. Pour Mallarmé, le poème est à lui-même sa propre musique, il n'est donc pas question que celle-ci vienne se substituer aux « rythmes entre les rapports » que sa syntaxe compose déjà⁴. Conscient de cette irréductibilité du poème mallarméen à toute forme d'illustration musicale, Debussy préfère s'en tenir à une courte pièce orchestrale, un *Prélude*. Ce faisant, il reconduit en musique le geste de condensation du poème de Mallarmé, qui y suspend tout développement dramatique. Avec son *Prélude*, Debussy annonce un drame musical mais le retient à l'état de songe. L'hymen entre les arts s'en tient donc à ce que Jean-Nicolas Illouz appelle une « *fugue perpétuelle* : poésie et musique s'appellent réciproquement à condition de ne jamais se rejoindre⁵. » Cette fugue perpétuelle est aussi celle de la mesure, qui s'enfuit de la métrique du poème comme de la battue de la musique. Ni Mallarmé ni Debussy ne suppriment la métrique de leurs œuvres, mais ils en bouleversent le règlement strict, et ils en jouent librement⁶. *L'Après-midi d'un faune* est certes écrit en alexandrins, mais la mesure en est instable et la structure labile : Mallarmé en efface la rigueur dans « un jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un

³ S. Mallarmé, Lettre à Cazalis, 1865, citée dans *Œuvres complètes*, I, éd. B. Marchal, Paris : Gallimard, 1998, p. 1167.

⁴ Au malheureux compositeur V. Emmanuel Lombardi, qui risqua une transposition instrumentale du poème sous le nom de *Glose à l'Après-midi d'un Faune*, Mallarmé répondit de façon cinglante qu'il l'avait déjà mis lui-même en musique. Mallarmé ne renonce cependant pas à l'« hymen » du poème et de la musique, et c'est Debussy qui est mis au défi. Voir Jean-Michel Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, Exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 février – 21 mai 1989, Les dossiers du musée d'Orsay, n° 29, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

⁵ Jean-Nicolas Illouz, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, 2012/4 (n°168), p. 3-20. DOI : 10.3917/litt.168.0003.

⁶ De façon générale, Mallarmé refuse que le poème « fractionne » l'idée « en un nombre de motifs égaux » et se donne pour « sceau extérieur, leur commune mesure [la métrique] qu'apparente le coup final [la rime] » S. Mallarmé, « Crise de Vers », *Variations sur un sujet, Œuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.365.

accompagnement musical fait par le poète lui-même⁷ [...] », écrit-il. Dans cette réponse à *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, postérieure à la création musicale du *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, Mallarmé note qu'en musique, « la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée⁸ ». Et l'on croit entendre en effet le *Prélude* de Debussy dans cette description. Ainsi, chez Debussy, le thème initial introduit par la flûte faunesque, onctueusement modulé par les autres instruments à vents (cors, hautbois et clarinettes), est-il si *répandu* dans le temps et dans l'espace qu'il échappe aux trames de la mesure et aux lois de la tonalité. Tout comme la poésie de Mallarmé, la musique de Debussy cherche l'allusion et sait jouer de prolongements virtuels dans l'écoute⁹.

En 1912, c'est au tour du danseur russe Vaslav Nijinski d'inscrire son ballet dans cette *fugue perpétuelle* évoquée par Illouz. Ce ballet est lui aussi un *prélude* au drame, et ne donne à voir, comme dans un rêve ambigu, que la scène de séduction qui précède l'éveil du faune. C'est d'ailleurs ainsi que Jean Cocteau annonce l'argument de l'œuvre dans la note qu'il rédige pour la feuille de salle du Théâtre du Châtelet, le soir de la première, le 29 mai 1912 :

« Ce n'est pas *L'Après-midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé ; c'est sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui la précède. Un faune sommeille ; des Nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau se baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires¹⁰ »

Ce soir-là, au Théâtre du Châtelet, la tension est vive, les attentes sont immenses. A 22 ans, le jeune prodige des Ballets russes présente sa première création chorégraphique. Le public parisien escompte de « Nijinski l'oiseau » les bonds aériens qu'il a déjà applaudi dans *Le spectre de la rose*, les « féeries étincelantes » de ce danseur que Claudel qualifiait de « créature humaine à l'état lyrique¹¹ ». Mais Nijinski, qui se défend d'être un « sauteur », et entend plutôt se faire « artiste »,

⁷ S. Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret) », 1891, in *Réponses à des enquêtes, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.870.

⁸ Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », *op.cit.*, p.867.

⁹ Pour Stefan Jarocinski, la musique de Debussy « ignore ces longues introductions, ces amples finals qui faisaient la joie de la rhétorique romantique. Sa musique ne commence ni ne finit. [...] Elle émerge du silence, s'impose sans préliminaires, *in media res*, puis, interrompant son cours, continue de filer sa trame dans notre rêve. » S. Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, trad. T. Douchy, préface de V. Jankélévitch, Paris, Seuil, 1970. p.74

¹⁰ Cité par Jean-Michel Nectoux, dans *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski, op.cit.*, p. 17. Jean-Michel Nectoux attribue à Jean Cocteau ces quelques lignes, non signées, mais dont on retrouve les termes dans l'article de Jean Cocteau, « Une répétition de *L'Après-midi d'un Faune* », *Comoedia*, 28 mai 1912.

¹¹ Dans son journal, le poète note que Nijinski a apporté « le bond, c'est à dire la victoire de la respiration sur le poids. C'est la possession du corps par l'esprit et l'emploi de l'animal par l'âme, encore, et encore, et de nouveau, et encore une fois, élance-toi, grand oiseau, à la rencontre d'une sublime défaite ! » s'exclame le poète, dans une vision

propose au public un ballet fort déconcertant. A la fluidité onctueuse de la musique de Debussy, il oppose une écriture anguleuse, des mouvements courts, sans élans ni accents, des gestes arrêtés. Debussy lui-même s'en plaindra, déplorant une dissonance entre sa musique et des « gestes schématiques [...] réglés par des lois géométriques pures¹² ». Le ballet frappe aussi par la retenue et l'économie des gestes, par son refus de toute virtuosité. Nijinski en exclut « toute ligne doucereusement sentimentale, dans la forme comme dans le mouvement¹³ ». Toute concession au mime de la parade amoureuse en est bannie : au contraire, les gestes se repoussent, les regards ne se croisent pas, les évolutions latérales des danseurs suivent des couloirs parallèles, si bien que les corps ne se rencontrent pas, et parfois même s'occulent (ce qui constituait une hérésie compositionnelle dans le ballet romantique). L'écriture chorégraphique de Nijinski déroge à tous les canons du ballet romantique. Son développement ne tient aucun compte des formes d'organisation traditionnelle : *adage*, *variation masculine*, *variation féminine*, *pas de deux*, etc. Il retire aux danseuses tout morceau de bravoure et ne laisse aucune place à la licence individuelle¹⁴. Il impose au contraire une écriture corporelle stricte, économe et précise à la fois. Il entend régler avec exactitude tous les mouvements de son ballet, exactement, dit-il « comme on écrit une partition » : « je veux déterminer le moindre geste, le moindre pas, la moindre attitude de mes personnages. » Cette exigence n'est pas sans déclencher la protestation des danseuses, qui n'y retrouvent pas même leur métier : « qu'est-ce que c'est que ce ballet ? Il n'y a pas un seul pas de danse, pas un seul mouvement libre, pas un seul solo, pas de danse du tout... nous avons l'impression d'être sculptés dans de la pierre¹⁵ », écrit Bronislava Nijinska, la sœur de Nijinski, elle-même interprète à la création.

étrangement prémonitoire de l'accueil critique qui attend Nijinski. Paul Claudel, « Nijinski », *L'œil écoute, Œuvre en prose*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 386.

¹² Cité par Gilles Macassar et Bernard Mérigaud, *Claude Debussy : le plaisir et la passion*, Paris : Découvertes Gallimard, 1992, p.50. « Pouvez-vous imaginer le rapport entre une musique ondoyante, berceuse, où abondent les lignes courbes, et une action scénique où les personnes se meuvent, pareils à ceux de certains vases antiques, grecs ou étrusques, sans grâce ni souplesse, comme si leurs gestes schématiques étaient réglés par des lois de géométrie pure ? » Entretien du 23 février 1914, Cahiers Debussy n°11, 1987, p. 5.

¹³ Nijinski, cité par Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1989, p.52. Cité par Annie Suquet, *L'éveil des modernités – Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre National de la Danse, 2012, p.242.

¹⁴ Il faut rappeler qu'il était convenu à l'époque de laisser une grande part de liberté aux solistes à l'intérieur du canevas chorégraphique : libre aux danseurs de risquer de nouveaux pas, des sauts, des mouvements de bras dans les figures imposées. Nijinski lui-même s'était maintes fois illustré par sa capacité à broder des motifs virtuoses sur les chorégraphies, à changer les « brisés volés » de l'oiseau bleu de *la Belle au bois dormant* par des « pas volés ». Son aura auprès du public était faite de cette attente de surprise et d'éclat.

¹⁵ Bronislava Nijinska, *Mémoires*, trad. Gérard Mannoni, Paris : Ramsay, 1983, p.379.

Ce soir de première au Châtelet, la salle est violemment partagée entre rejet et enthousiasme. La critique conservatrice se montre très hostile. Émile Vuillermoz, ne voit dans ce ballet que « des angles aigus », « des gestes de marionnettes aux poignets de bois, aux bras en compas », « de petits personnages schématiques, des rébus [...] les bras et les jambes s'ouvrent comme les 4 lames d'un canif¹⁶ ». A l'inverse, des spectateurs plus curieux, comme Jean Marnold, voient pour la première fois un ballet accéder au rang d' « œuvre d'art » : « La danse ici, est l'action elle-même, stylisée dans le rythme. Il n'y est pas un geste qui ne soit expressif, pas une évolution qui ne soit significative, rien qui s'accuse superflu, postiche, d'une virtuosité stérilement conventionnelle¹⁷ ». Le sculpteur Auguste Rodin compte parmi les plus ardents défenseurs de la radicalité du geste de Nijinski.

« Aucun rôle n'a montré Nijinski aussi extraordinaire que sa dernière création de *L'Après-midi d'un faune*. Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi-consciente : il s'étend, s'accoude, marche accroupi, se redresse, avance, recule avec des mouvements tantôt lents, tantôt saccadés, nerveux, anguleux. Entre la plastique et la mimique, l'accord est absolu : le corps tout entier signifie ce que veut l'esprit ; il atteint au caractère à force de rendre pleinement le sentiment qui l'anime ; Il a la beauté de la fresque et de la statuaire antiques¹⁸. »

C'est donc à un véritable renversement critique que Nijinski soumet l'art chorégraphique de son temps. Non seulement les partis-pris de composition et d'écriture sont inédits, mais c'est toute la conception de l'art chorégraphique qui est réformée avec cette pièce. Suivant l'exemple de Mallarmé dans la poésie, Nijinski libère la danse de sa servitude théâtrale pour lui donner son autonomie formelle et conceptuelle, sa poétique propre¹⁹. Cette poétique sera frontale, limpide, hautement réflexive.

¹⁶ Emile Vuillermoz, « La grande saison musicale de Paris », Revue musicale, publication de la société internationale de musicologie, 15 juin 1912.

¹⁷ Jean Marnold, in *Le Mercure de France*, 1^{er} oct.1913, p.624.

¹⁸ Auguste Rodin, « La rénovation de la danse », in *Le Matin* du 30 mai 1912.

¹⁹ Nijinski, dit-on, n'aurait jamais lu *l'après-midi d'un faune*, le poème de Mallarmé. Si l'on en croit Arnold Haskell, le biographe de Diaghilev (A. Haskell, *Diaghileff : His Artistic and Private Life*, Londres : Golancz, 1935, p.246) Nijinski ne lisait pas le français et c'est Jean Cocteau qui lui aurait parlé du poème. Il est troublant de constater que, même sans avoir lu Mallarmé, Nijinski accomplit un geste artistique qui satisfait pleinement au programme conceptuel du poète lorsque celui-ci, dans son « Crayonné au Théâtre », rêve d'un ballet idéal. Ce ballet, dit Mallarmé « ne donne que peu : c'est le genre imaginaire ». Il isole « pour le regard un signe de l'éparse beauté générale », de sorte que le spectateur en incorpore la forme : « le moyen exclusif de la savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée ». Le ballet qui en résulte est « allégorique » : « il enlaccera autant qu'animerait, pour en marquer chaque rythme, toutes corrélations ou Musique, d'abord latentes, entre ses attitudes et maint caractère [...] ». L'œil en déduit « le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen », attendu que tout au théâtre est « fictif ou momentané ». Mallarmé, *Crayonné au Théâtre, Œuvres complètes, op.cit.*, p.296.

L'affront

En donnant à sa pièce le titre de « tableau chorégraphique », Nijinski prend position dans une tradition ancienne du Ballet, qui assigne la figure chorégraphique au régime de la figuration picturale. Dans ses *Lettres sur la Danse*, Noverre comparait l'art chorégraphique à l'art de peindre avec des mouvements :

« Un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble et la vivacité des scènes, le choix de la musique, la décoration et le costume en font le coloris ; enfin le compositeur est le peintre²⁰. »

Mais le tableau chorégraphique de Nijinski désobéit frontalement – c'est le cas de le dire – à l'illusion perspective que la peinture renaissante a imposé au dispositif théâtral. A rebours de toute illusion perspective, la toile peinte par Léon Bakst est accrochée aux seconds portants, si bien que l'espace scénique s'en trouve réduit et que les danseurs paraissent plaqués sur la toile peinte, comme les personnages d'un tableau. Ils s'y confondent d'autant mieux que le paysage fauviste peint par Bakst est lui-même composé comme un chatoiement de couleurs montées les unes sur les autres, sans pente ni profondeur. Dans cette avalanche de masses colorées, le fond absorbe la figure : au début de la pièce, lorsque le faune est allongé sur son rocher, son costume moucheté de taches félines le confond au paysage, comme un animal camouflé. Toute illusion de profondeur est donc bannie de l'espace scénique, autant qu'elle l'est de la danse.

Sur cette scène étroite, les corps évoluent latéralement, selon un profil « à l'égyptienne » (visages et hanches de profil, torsos de face), et de façon rectiligne, comme le feraient les personnages d'une frise ou d'un cratère grec à figures. Certes, Nijinski a beaucoup contemplé les vases grecs du département des Antiquités du musée du Louvre, et Bakst lui a fait connaître l'ouvrage de Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, dans lequel le musicologue tente de reconstituer l'orchestique grecque²¹, mais l'inspiration que le danseur a trouvée dans ces images dépasse largement l'organisation formelle des postures. Ce que les vases à figures ont suggéré à Nijinski, c'est plutôt l'idée d'une image sans profondeur

²⁰ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Présentation de Maurice Béjart, Paris, Ramsay, 1978, rééd. Bruxelles, Éditions du Sandre, 2006 [établie d'après l'édition A. Delaroche, 1760], Lettre I, p. 49.

²¹ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris : Hachette, 1896 [reproduction en fac-similé, Genève, Slatkine, 1984].

artificielle, une iconographie qui se passe d'illusion spatiale, et qui dispose les corps selon une récitation rythmique plutôt que narrative. Le profilage « antique » dont use Nijinski n'a donc rien d'un retour nostalgique à un quelconque âge d'or de l'art²². C'est au contraire un geste résolument moderne, en ceci qu'il interroge les déterminations du regard : au lieu d'inviter le regard à pénétrer la fausse profondeur perspective d'un tableau, il fait remonter le régime de l'illusion vers la conscience du spectateur. Ce que Nijinski figure dans son « tableau chorégraphique », c'est donc moins l'intrigue des personnages et de l'anecdote que l'intrigue du regard.

Et cette intrigue du regard se noue sous un trompe-l'œil. Une partie du public et de la presse s'offusque en effet d'avoir vu - ou cru voir - quelque geste obscène dans le mouvement final du ballet : après avoir dérobé à la grande nymphe son voile, le faune s'allonge ventralement sur l'étoffe, glisse sa main sous son flanc, et se cabre alors dans un spasme. Le scandale est tel que le préfet de police de Paris dépêche le lendemain la brigade des mœurs au Châtelet, et que Nijinski s'abstient alors de tout geste coupable. Lors des dates suivantes, et des tournées dansées ensuite par Nijinski, la scène finale du ballet connaîtra diverses variations, plus ou moins équivoques, la main restant le plus souvent le long du flanc. Quant à la partition autographe de Nijinski, elle ne fait mention d'aucun coup de rein. Quand on sait avec quelle rigueur Nijinski a noté son ballet, on peut être assuré que si la partition devait présenter un mouvement « explicite », il y serait inscrit²³. On ne saura donc pas exactement ce que le public a vraiment vu ce soir-là, mais tout se passe comme si, à défaut des exploits tant attendus, sa voracité se rabattait sur le scandale. Le Tout-Paris s'offusque et se régale de ce final scandaleux ; « lourde impudeur » pour les uns, « volupté passionnée » pour les autres²⁴. Or, ce qui est authentiquement scandaleux, c'est le miroir que Nijinski tend aux attentes libidineuses qui sont projetées sur lui. A la Belle Époque, il n'est un secret pour personne que l'engouement pour l'art chorégraphique abrite une forme de

²² Lynn Garafola relève une autre influence probable à cet « esprit bas-relief », celle du théâtre statique du metteur en scène Vsevolod Meyerhold, qui potentialise le « style dépersonnalisé de l'action », par des actions arrêtées, une géométrisation des gestes et des constructions en frise, sur une « aire de jeu scénique restreinte ». Il n'est pas avéré que Nijinski ait vu le travail de Meyerhold, mais Léon Bakst avait travaillé avec lui, et Diaghilev l'admirait. Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes, op.cit.*, p.30, p.53

²³ Communication personnelle de Dominique Brun, qui, nous le verrons plus loin, a mené un travail très minutieux sur cette partition.

²⁴ « Ceux qui nous parlent d'art et de poésie à propos de ce spectacle se moquent de nous », s'écrie Gaston Calmette dans *Le Figaro du 30 mai 1912*, au lendemain de la première : « Ce n'est ni une églogue gracieuse ni une production profonde. Nous avons eu un Faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur. [...] Ces réalités animales, le vrai public ne les acceptera pas ». Dans *Le Matin* du même jour, Rodin est saisi par ce qu'il a vu : « Rien n'est plus saisissant que son élan, lorsqu'au dénouement, il s'étend la face contre terre, sur le voile dérobé qu'il baise et qu'il étreint avec la ferveur d'une volupté passionnée. »

sublimation sociale pour les appétits de la chair. Le balletomane connaît son plaisir, et le poursuit de sa lorgnette de théâtre. Codifiée, cosmétique, l'allusion sexuelle est omniprésente dans le Ballet, où elle ne concerne néanmoins que l'exposition de la chair féminine. Ce dont se rend coupable Nijinski, c'est de figurer plus ou moins ouvertement le plaisir masculin, et de lever le voile sur cette inavouable pulsion scopique qui motive le balletomane. Devant ce geste masturbatoire plus ou moins esquissé, il est probable que les plus fidèles abonnés du Châtelet n'aient pas supporté de reconnaître l'échéance solitaire de leurs soirées.

Mais cette image scandaleuse, dont l'impudeur reste incertaine, fonctionne peut-être comme un trompe-l'œil ou un souvenir-écran qui barre, dans la mémoire des spectateurs, les images d'une érotique plus oblique, plus figurale, que la danse donne à voir, mais sans rien montrer. Quand Nijinski choisit de composer un *Faune*, il sait qu'il puise au répertoire de l'art chorégraphique un motif saturé de clichés sexuels : un faune poursuit des nymphes qui se dérobent à ses assauts. Sous un tel motif de viol à peine voilé, il aurait de quoi composer « avec feu, avec énergie » une « peinture vivante des passions », avec de belles « scènes d'action », comme le préconisait Jean-Georges Noverre. Dans ses *Lettres sur la danse*, Noverre avait en effet préfiguré les schèmes d'action chorégraphique d'un tel ballet faunesque : les nymphes, « avec autant de précipitation que de frayeur » fuient à l'apparition des faunes qui les poursuivent « avec cet empressement que donne ordinairement l'apparence du plaisir » ; « les deux groupes se joignent, les nymphes résistent, se défendent et s'échappent avec une adresse égale à leur légèreté, etc²⁵. » Si Nijinski inscrit son « action restreinte » dans ce canevas faunesque, c'est pour en subvertir le canon, et y introduire un érotisme plus exigeant, celui qui invite le regard à se faire créateur de la valeur des signes. La pièce de Nijinski est assurément chargée de représentations sexuelles, mais l'artiste ne se contente pas de les livrer dans les imageries que la culture a déjà codées pour elles. Comme le fait le travail du rêve (*Traumarbeit*) selon Freud, Nijinski opère sur les représentations sexuelles un travail de déformation (*Entstellung*), de déplacement et de condensation bien plus inventif qu'il n'y paraît. Sabine Prokhoris et Simon Hecquet ont raison d'ironiser sur l'assurance du danseur Charles Jude, lorsqu'il fait du pouce en extension du Faune un déplacement iconique du pénis en érection²⁶. Bien sûr, aucune association d'idées n'est à proscrire, et déjà dans le poème de Mallarmé la flûte, « instrument des fuites », etc. Mais on peut aussi se demander si de telles associations ne sont pas celles qui manquent le plus de liberté. Si

²⁵ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), Paris, éditions Lieutier, 1952, p.90-91, cité par Sabine Prokhoris et Simon Hecquet, *Fabriques de la danse*, Paris : PUF, 2007, p.119.

²⁶ Interview de Charles Jude dans le film de Hervé Nisic « Revoir Nijinski danser », cité par cité par Sabine Prokhoris et Simon Hecquet, *Fabriques de la danse, op.cit.*, p.107-108. *Revoir Nijinski danser*, un documentaire d'Hervé Nisic R.M.N., 2000.

l'on cherche de la tension sexuelle dans le corps du faune, on ne manquera pas d'en trouver. Pourquoi pas alors dans l'extension des quatre autres doigts ? Pourquoi pas quatre pénis ? Il y a tant d'autres « images partielles » à débusquer dans le corps si volontiers ambigu du faune. Pourquoi ne pas laisser l'énergie sexuelle circuler, puisque par nature, l'érection est un mouvement métamorphique, un passage de forces dans les formes. Pourquoi ne pas laisser les images du désir à leurs dérivations, à leur nomadisme ? C'est pourtant ce que fait Nijinski lui-même avec son écriture, dans le soin minutieux qu'il attache à « chaque inflexion de la tête », à « chaque courbure des doigts », à « toutes les variations infinies de cette plastique trop souvent négligée²⁷ ».

Ainsi, loin de tout signe univoque, l'érotisme faunesque se plait-il à des figuralités plus mobiles. Observons l'orchésalité du faune et des nymphes, la façon dont les mouvements courts et arrêtés, les inversions et les torsions opèrent sur le corps un montage d'intensités et de vitesses relatives. Sans élans ni sillages, les mouvements réduits concentrent l'attention sur les localités du corps, où se marquent des accents nets. Dans ce corps découpé, les parties semblent parfois indépendantes, les intensités migrent de lieux en lieux, les fonctions s'échangent. Tout comme l'érotisme infantile dont Freud, quelques années auparavant, a mis au jour le caractère « polymorphe » et « pervers », l'érotisme de Nijinski nomadise dans le corps, brouille les assignations, et dérive quant au but : les figures du désir y débordent tout codage symbolique. C'est sans doute de cette « disposition érogène polymorphe²⁸ », pour le dire comme Freud, que l'érotisme de Nijinski tire son appel (*appeal*) interprétatif.

Les intrigues de l'interprétation

Dans leur ouvrage *Fabriques de la danse*, dont nous suivons ici certaines traces, Sabine Prokhoris et Simon Hecquet ont remarquablement analysé l'art chorégraphique de Nijinski comme une exigence inédite d'*interprétation*, au sens herméneutique que Freud a donné à ce terme dans *L'interprétation des rêves*. A sa manière, Nijinski pressent intuitivement que, avançant masqué, le désir écrit à même le corps un hiéroglyphe de figures. C'est ainsi que son érotisme se

²⁷ Nijinski, cité par Hector Cahuzac, in « Debussy et Nijinski », Le Figaro, 14 mai 1913.

²⁸ Voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. P. Koepel, Paris : Gallimard, 1993, p.118 sq.

love dans une écriture corporelle aussi rigoureuse qu'énigmatique, qui appelle, comme dans un jeu de séduction ou dans un rêve, l'interprétation de signes équivoques²⁹.

Avec *L'Après-midi d'un faune*, Nijinski introduit la danse à cette exigence interprétative que Mallarmé a déjà imposé à la poésie sous le régime de l'*allusion*. L'allusion voulue par Nijinski pour son art chorégraphique procède à l'inverse des séductions ordinaires du ballet : ni exhibition, ni virtuosité, ni symboles codifiés. Comme dans la pensée du rêve, les allusions du désir se font tropologiques, condensées ou déplacées, vêtues de figurabilités d'autant plus prégnantes qu'elles sont tissées à l'algèbre du corps, à « chaque inflexion de la tête », à « chaque courbure des doigts », etc. Pour faire droit à cette *sémiose* érotique du corps, Nijinski place au cœur de son geste artistique une exigence paradoxale : il faut que tout soit pris « au pied de la lettre ». Cette exigence de littéralité se manifeste sous deux aspects. Il s'agit d'abord d'une littéralité dans l'interprétation chorégraphique : « Chaque position, chaque mouvement du corps jusqu'au bout des doigts était réglé selon un strict plan chorégraphique, raconte Bronislava Nijinska, [...] Nijinski fut le premier à exiger que toute sa chorégraphie soit exécutée non seulement comme il la voyait, mais selon sa propre interprétation artistique³⁰. » C'est donc « au pied de la lettre » que Nijinski veut voir danser son écriture, de sorte que - seconde exigence de littéralité³¹ - les gestes *profilés* soient perçus comme des « presque-lettres », ou des hiéroglyphes :

« L'intransigeance de Nijinski quant à la littéralité signifie qu'à travers l'interprétation de la lettre (à la lettre) de la chorégraphie par les danseurs, cette lettre, ainsi rendue visible aux yeux du public, cette lettre qui joue comme énigme, non comme contenu prescriptif, lui soit donnée, également, à interpréter³² ? »

Cette exigence littérale dans l'interprétation chorégraphique appelle son répondant dans l'interprétation esthétique d'une danse dont les gestes sont aussi clairs que les hiéroglyphes sont troubles. A cet égard, la partition du Faune apparaît comme l'un de ces rêves où, avec une allure d'évidence, les corps ont les conduites les plus étranges. Souvenons-nous que l'argument de

²⁹ La séduction érotique et l'interprétation ont en effet en commun de jouer d'allusions et d'ambiguïtés, de susciter curiosité, sagacité et « identification à l'attente supposée de l'autre. » Prokhoris et Hecquet, *Fabriques de la danse*, *op.cit.*, p.99.

³⁰ Bronislava Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, *op.cit.*, p. 378-379.

³¹ On devrait compter trois exigences de littéralité, si l'on ajoute que 3 ans après la création du faune, Nijinski en rédige une partition autographe. Il s'inspire du système de notation du mouvement conçu par Vladimir Stepanov, mais l'adapte à sa guise. Vladimir Ivanovitch Stepanov publie à Paris en 1892 sa méthode sous le titre d'*Alphabet des mouvements du corps humain*. Celle-ci fut adoptée par l'Ecole de Ballet impériale du Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg, où Nijinski a étudié.

³² S. Prokhoris et S. Hecquet, *Fabriques de la danse*, *op.cit.*, p.111.

L'Après-midi d'un Faune est un trouble hypnagogique : on ne sait si le Faune s'éveille d'un rêve ou à un rêve.

Dans le travail du rêve tel que le décrit Freud, l'inconscient exprime ses motions pulsionnelles en les transformant en images visuelles. Il est soumis à une sorte d'obligation de figurabilité, à laquelle Freud prévient qu'il faut prendre garde. La *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, ou « prise en compte de la figurabilité » s'adresse à l'analyste et à l'attention (flottante) qu'il doit porter au récit du rêve : « Le contenu du rêve, écrit Freud, nous est donné sous forme d'hiéroglyphes dont les signes doivent être successivement traduits (*übertragen*) dans la langue des pensées du rêve ». Pour traduire ces hiéroglyphes, l'analyste doit donc pratiquer sur le récit de rêve le même travail plastique et figural que le rêve applique au discours du désir, à savoir un jeu de commutations entre représentations de mots et représentations de choses. Pour se rendre attentif à ces *figurabilités* du rêve, l'analyste doit donc passer maître dans l'art du rébus. Lire un rébus, c'est en effet permuter le visible dans le lisible et le lisible dans le visible ; c'est tantôt entendre ce qui se donne à voir, tantôt voir ce qui se donne à entendre, c'est déplacer les césures des mots et des choses pour découper un nouveau puzzle dans le sens, c'est débrayer sans cesse un régime d'expression ou de signification dans un autre : le visuel dans le sonore, l'espace dans la lettre, la chose dans le mot et le mot dans l'image.

Lorsqu'il compare la pensée du rêve aux logiques du rébus, Jean-François Lyotard indique que, dans l'un comme dans l'autre, chaque élément doit être pris « au pied de la lettre ». « Le désir prend le mot au pied de la lettre » car, dit Lyotard, « le pied de la lettre, c'est la figure ». Le rêve et le rébus ont ceci de commun qu'ils traitent les mots comme s'ils étaient des images, et les images comme si elles étaient des mots. « Il faut que le texte devienne « imagé », écrit Lyotard, parce que « l'imagé (l'imageable, *das Bildliche*) est, pour le rêve, « propre à la présentation (*darstellungsfähig*)³³. » Prendre les éléments du rêve au pied de la lettre pour y débusquer les figures du désir suppose donc de faire régresser le signifiant à sa dimension première de désignation, quand les signes *indiquent* quelque chose à partir de leur formes visuelles ou sonores, choséité qui vient barrer leur signifié. « La chose qui vient à la place du mot, c'est le désir réalisé » dit Lyotard, faisant droit à l'expérience archaïque - et infantile - du langage, qui est d'être puissance invocatoire, faculté magique de faire apparaître la chose, dans une collusion profonde entre le geste, l'image et la voix³⁴.

³³ Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p.248.

³⁴ Voir supra, chapitre III.3.2 *Physiognomonies du geste et de la parole*.

Dans leur ambivalence, entre précision et ouverture, les gestes de *L'après-midi d'un faune* indiquent le secret d'un rébus érotique, et appellent sur lui un regard figural, qui en désire l'interprétation. C'est un tel regard que la danseuse et chorégraphe Dominique Brun a su porter sur l'intrigue du Faune, là où elle est secrètement logée : dans un petit signe discret de la partition, dans l'inflexion presque imperceptible que ce signe imprime au corps, et dans l'érotique qui s'y manifeste. Avant de découvrir le secret de cette intrigue, il faut faire connaissance avec Dominique Brun, et avec les grandes qualités d'interprétation, aussi savantes qu'intuitives, qu'elle a engagé depuis le début des années 2000 dans la recréation de *L'Après-midi d'un Faune*.



fig. 10 : *L'après-midi d'un Faune* [Nijinski], recréation 2007, Dominique Brun. Photo : I. Chaumeill

Lire entre les signes

Dominique Brun est danseuse, chorégraphe, notatrice en cinégraphie Laban, et s'est fait connaître internationalement comme la passeuse de l'œuvre de Nijinski au monde contemporain. Membre fondatrice du Quatuor Knust (1994-2003), avec les danseurs et notateurs Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, elle a contribué à l'importante réévaluation d'un patrimoine chorégraphique « moderne », par la recréation, d'après leurs partitions, d'œuvres

chorégraphiques importantes du XX^e siècle³⁵. A la fin des années 1990, le Quatuor Knust engage un processus de recréation de *L'après-midi d'un faune* de Nijinski, d'après la partition que Nijinski a écrit lui-même, dans une variante idiosyncratique du système Stepanov³⁶. À partir de cette œuvre emblématique qui « inaugure comme par effraction, le projet moderne en danse », le quatuor mène un travail d'archéologie des signes et compose en 2000, sous le titre *...d'un faune (éclats)*, un ensemble de motifs apocryphes qui montrent à quel point une œuvre artistique de cette importance croît bien au-delà de ses seules traces indexicales. Dominique Brun prolonge ce travail d'interprétation jusqu'à la création en 2007 de *L'Après-midi d'un Faune* (recréation chorégraphique). De cette longue fréquentation de la partition faunesque, Dominique Brun a tiré, dans un article intitulé « Le trait et le retrait », des remarques profondes quant au travail heuristique de l'interprétation³⁷.

Dominique Brun rappelle que la lecture d'une partition chorégraphique doit répondre à une double exigence : d'une part l'exigence d'une bonne lecture des signes, ce qui relève d'un savoir de notatrice, et d'autre part celle d'une bonne appréhension des intervalles ou des manques entre ces signes, ce qui demande un savoir-faire de danseuse - et de l'intuition. Car la compréhension du mouvement est à trouver sur l'envers des signes, dans le vide ou le « contour d'absence » (Gil) qui les entoure. Pour la musique comme pour la danse, interpréter une partition demande de donner vie aux *intervalles entre les signes*. Les notes peuvent être *exécutées*. Ce qui est *interprété*, ce sont les intervalles³⁸. Il en va de même avec les signes d'une partition chorégraphique. Chaque dessin postural ou gestuel composé par le chorégraphe ne vaut pas pour

³⁵ Le quatuor Albrecht Knust a présenté trois programmes : *Les danses de papier* avec des danses de Doris Humphrey et Kurt Jooss (1994), *Continuous Project-Altered Daily* d'après Yvonne Rainer et *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton (1996), "*...d'un faune*" (*éclats*) d'après *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski (2000). Voir à ce sujet Isabelle Launay, « Pour un art de la citation. ... d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust », *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après II*, Pantin : Centre national de la danse, 2018, pp. 205-244.

³⁶ Longtemps oubliée, cette partition reste indéchiffrée - du fait de son idiosyncrasie - jusqu'en 1984, date à laquelle les chercheuses Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke parviennent, à force de recoupements avec d'autres partitions de Nijinski, à la décrypter. Elles en feront une transcription en Labanotation qui fait encore référence aujourd'hui. Ann Hutchinson-Guest, Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score*, Philadelphie, Gordon & Breach, 1991.

³⁷ Dominique Brun, *Le trait et le retrait*. Initialement paru dans la revue *Quant à la danse*, numéro 3, publiée par Images en Manœuvres Éditions / Le Mas de la Danse, février 2006. Republication sur le site www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Les citations suivantes de Dominique Brun sont tirées de cet article.

³⁸ « Un thème (une mélodie) n'est pas fait avec des notes, mais avec des intervalles, écrit Bernard Sève. L'intervalle est le minimum musical, l'atome de musique est une relation et non une chose » Bernard Sève, *L'altération musicale*, Paris : Seuil, 2002, p.167.

être exécuté en tant que tel, mais pour être lié au suivant. L'interprétation ne commence qu'avec la mise en mouvement d'un « alphabet roulant », comme le dirait Antonin Artaud.

Pour engager le mouvement à la lecture d'une partition, il faut donc pouvoir se détacher de l'empire des signes. A plus forte raison lorsque le signe écrit « de la main de l'auteur » est appréhendé comme une trace sépulcrale de sa volonté, et que la « vérité » de l'œuvre semble y être encapsulée. Le souci de fidélité au signe peut alors interdire le saut dans l'expérience du mouvement³⁹. Or, c'est au moment où le danseur arrive à se déprendre des impératifs du signe qu'il peut espérer rencontrer le geste que la partition *lui fait*.

« Parfois, et depuis justement ce qui semble être une dépense stérile, surgit subrepticement une sensation kinesthésique dont on prend acte. On ne sait trop comment c'est arrivé, mais on pense pourtant que le mouvement est, ou plutôt était là. Parce qu'on a éprouvé quelque chose, on réalise qu'on s'est dégagé de l'étreinte du signe, on peut alors revenir vers lui comme vers un lieu de deuil, mais aussi de repos. [...] Puis la danse se confirme dans ce trajet d'aller-retour – qui permet de vérifier le mouvement – entre le signe et sa mise en acte. Et, peu à peu, le signe s'estompe et la danse apparaît. »

Un mouvement passe du graphe au souffle et donne vie au hiéroglyphe. L'interprétation est une sorte d'insufflation vitale qui demande que l'interprète développe avec le signe incarné une individuation singulière. La danse alors prend vie, de cette façon-là dans ce corps-là, d'une manière incomparable à toute autre. La partition immobile devient la danse de l'interprète et comme le dit bien Dominique Brun, « l'opacité du signe » devient la « visibilité » du danseur :

« Parce qu'il donne à voir, il s'offre aussi en lecture pour celui qui le regarde. Cette exposition de lui-même le conduit vers l'écriture. Depuis le signe qui retient les mouvements en place d'objets perdus, il retrace son mouvement en trouvant le sujet sensible qu'il est. Il incarne le graphe comme substance, métaphore ou paradigme de lui-même. »

Pour favoriser cette incarnation, Dominique Brun réalise l'importance de travailler le procès constituant du geste, et non sa seule conformité aux signes de la notation. Pour cela, les récits importent : récits d'expériences partagés entre danseurs, récits imaginaires ou mémoriels déployés à partir des sensations vécues pendant l'apprentissage de la partition, récits spéculatifs sur le sens des gestes, leurs homologies à d'autres formes, à d'autres corporités, le jeu des

³⁹ « De manière compulsive, [le lecteur] cherche à épuiser les occurrences d'un mouvement pour trouver celle, inouïe qui saurait répondre à l'exigence absolue du signe ! À vérifier sans cesse son mouvement, il ne laisse pas place à la danse. À écarquiller les yeux sur la partition, il ne voit que le doute. Il doute, encore et toujours devant la permanence même du signe, devant sa froideur, sa décoloration, son opacité silencieuse. Le lecteur doute car il n'ose pas entreprendre l'expérience du mouvement et la perte qu'elle suppose. » Dominique Brun, « Le trait et le retrait », *art.cit. et sq.*

ressemblances, etc. « La verbalisation du procès du mouvement » est un passage essentiel pour que les formes dictées par la partition s'incarnent en une danse chez l'interprète :

« Ce qui importe c'est de provoquer une expérience du mouvement qui interroge le danseur, qui le pousse, non pas à colmater les vides de l'apprentissage par la saturation des gestes de celui qui montre, mais plutôt à accepter que le mouvement se sédimente par couches successives, peu à peu. »

Cette sédimentation du geste dans le corps vécu du danseur, Dominique Brun la travaille à partir d'intrigues figurales dont elle donne deux exemples : une intrigue du tracé et une intrigue du rythme.

Intrigue du tracé, intrigue du rythme

Lorsqu'elle transmet la partition, Dominique Brun reste avare de toute forme de monstration, elle se contente d'indiquer oralement les paramètres spatiaux, les organisations mécaniques et le trajet du mouvement. Faisant cela, elle se réserve le rôle de lectrice de la partition, et libère le danseur du souci de la fidélité au signe. En revanche, elle demande aux danseurs apprenants de décrire avec précision les organisations motrices et spatiales de leurs mouvements. Certains danseurs formalisent cette compréhension du geste dansé par des dessins, qui agissent comme des « actes de mémoire ». C'est moins l'aspect figuratif de leur dessins (plus ou moins habiles) qui leur servira de *memento* pour l'incorporation du geste, que l'acte même de tracer qui inscrira dans leur corporéité une marque du mouvement dansé (« la saisie du crayon par la main qui écrit, la posture de leur dos qui accompagne le geste d'écriture »). Le dessin devient alors un *acte de mémoire figurale*, appuyé non pas sur une icône du geste dansé (un dessin ressemblant) mais sur le levier d'un tracé graphique : le geste dessinant valant pour engramme du geste chorégraphique. Ainsi, les dessins favorisent une figurabilité corporelle des mouvements dansés, non pas sous les aspects figuratifs d'un schéma visuel mais sous le procès figural d'un schème d'enregistrement moteur. Les signes qu'il s'agit d'imprimer dans le corps passent donc par le truchement d'un *tracement* et non par la ressemblance iconique d'un trait : dessiner la forme d'un geste avec un crayon informera, comme par synecdoque, les organisations sensori-motrices requises par ce geste⁴⁰.

⁴⁰ Ce recroisement entre la ressemblance du geste (le dessin) et le geste de la ressemblance (le dessiner) rappelle à maints égards la technique calligraphique, et sa métaphore dans le tracé serpentin des voiles de Loïe Fuller. Voir supra, chapitre I.1.2 *Innervations* > « Relativement à la Loïe Fuller... » > *Calligraphie*.

Sensible à ce type de débrayages entre les régimes d'action et d'expression, Dominique Brun en déplace les logiques au travail du phrasé. Elle invite les danseurs à diminuer leur *écoute du tempo*, à minorer l'appui acoustique qu'ils prennent habituellement sur la mesure de la musique (et parfois sur le compte qu'ils se murmurent à eux-mêmes pour marquer les temps forts), de façon à favoriser une *vision du temps*, c'est-à-dire une spatialisation des durées en tant que « champs » donnés au mouvement.

« J'invite les danseurs, non plus seulement à entendre le temps mais à le voir comme un chemin qui relie un lieu d'où l'on part à un autre où l'on arrive, non plus seulement à entendre la scansion d'un rythme mais à voir l'existence silencieuse de l'intervalle qui fonde la frappe. Je travaille la durée des mouvements comme la phrase d'un texte s'étire entre deux ponctuations. J'évite de forcer l'entrée du mouvement, c'est-à-dire de l'accentuer – le départ d'un mouvement est souvent pris « en force » comme pour s'autoriser la faiblesse de son devenir – et j'essaie de ne pas laisser s'estomper la fin « au petit bonheur la chance ». Je propose de mémoriser le mouvement, en considérant le temps comme une forme douée d'une sorte de compacité. »

Cette compacité du temps est la substance malléable avec laquelle les danseurs vont travailler leur phrasé. Pour en cultiver la plasticité, Dominique Brun propose aux danseurs une méthode expérimentale. Les danseurs travaillent la partition sur une version musicale du Faune, diffusée dans le studio. Puis l'apprentissage se poursuit en silence, de façon à remplacer les *tempi* de la musique par ceux du souffle, qui reprend ainsi ses droits fondamentaux sur le rythme organique. Une fois réinsufflée, la plasticité de la danse est alors soumise à de nouvelles déformations, que vont lui imprimer d'autres versions musicales du Faune. Parmi les nombreux enregistrements du Faune disponibles dans le commerce, les durées varient entre huit et douze minutes. Ces écarts de vitesses sont considérables et changent en profondeur les dynamiques chorégraphiques qui les accompagnent. Les *tempi*, les accents, les reliefs, les chromatismes de chaque version viendront donc modifier les « compacités » temporelles du phrasé. Pour résumer ce processus, Dominique Brun convoque l'image d'un double calque :

« Si la danse dans un premier temps s'est trouvée comme une sorte de réplique calquée sur l'originalité du dessin musical, rien n'empêche une fois le calque achevé, de faire que les deux feuilles se décalent légèrement. Alors le temps de l'œuvre se dédouble du glissement des deux temporalités propres à la musique et à la danse. Cette surimpression laisse place à l'existence poétique de l'œuvre. »

Ces méthodes expérimentales que j'ai appelé des intrigues (intrigue du tracé et intrigue du rythme) ont en commun de travailler sur des conversions, sur les débrayages sensori-moteur entre tracés graphiques et tracés gestuels, entre rythmes musicaux et rythmes pneumatiques. Avec ce type d'exercices, Dominique Brun témoigne d'une sensibilité particulière aux logiques de déplaçabilités qui sont celles de la pensée du rêve et de la pensée créatrice. C'est sans doute cette acuité sensible aux manœuvres du désir qui lui permet de débusquer certaines logiques de

condensation et de déplacement dans le rébus corporel de Nijinsky : elle découvre ainsi un intrigant *punctum* dans la posture faunesque⁴¹.

Punctum, culbute

Quelques temps après le travail de ré-interprétation du Faune (« ... *d'un faune (en éclats)* ») mené avec le Quatuor Knust, Dominique Brun remarque qu'un certain signe de la partition, certes discret, n'avait pas retenu toute l'attention qu'il méritait. Dans la construction générale des postures, la partition indique, pour le Faune comme pour les nymphes, une culbute de la tête. Dominique Brun la décrit ainsi :

« La « culbute » est une infime inclinaison de la tête, à peine visible (dans le corps du danseur) pour celui qui regarde la danse. Elle est consignée dans la partition comme une rotation autour de l'axe virtuel qui passerait horizontalement entre les deux oreilles plutôt que comme une direction de la tête. Le menton s'écrase contre le cou, et le front avance et descend légèrement, ce qui oblige à relever les yeux vers les sourcils pour maintenir l'horizontalité du regard. »

Or, cette petite déclivité de la tête, aussi discrète soit-elle, apparaît à Dominique Brun d'une importance majeure pour la construction figurale de *L'après-midi d'un Faune*. Elle est la clef de voûte énergétique des postures. Cette culbute impose en effet une contrainte forte à l'insertion de la tête sur la colonne vertébrale, et partant, à tout l'étaillage gravitaire du corps. Ce petit mouvement, recul du menton et saillie du front, modifie tout le régime tensionnel de la posture érigée.

« Le corps est ici tenu en étau entre le haut et le bas – la coiffe de la tête et le plein appui des pieds – et notre verticalité s'y trouve prisonnière. Comme dans cette chambre d'une nouvelle d'Edgar Poe où le plafond et le plancher se resserrent pour broyer l'individu, notre corps se comprime entre deux poussées convergentes qui pourraient anéantir sa vitalité. Mais c'est grâce à cette contrainte verticale que s'accumule une formidable force dont la potentialité sagittale permettra de répondre et de stimuler le dispositif latéral de l'écriture de la danse de Nijinski. »

La partition demande des appuis précis et fermes des pieds, qui ancrent les danseurs au sol. Il y a donc une forte poussée ascendante dans le tonus des jambes, une sorte de saut retenu qui s'élancerait à travers les fibres musculaires. A l'encontre de cette poussée ascendante, la culbute

⁴¹ Nous empruntons le terme de *punctum* à Roland Barthes et à son commentaire sur la photographie, dans *La Chambre claire*. Opposé au *studium* qui est le plan de consistance informative de l'image photographique, le *punctum* en est le point d'attraction, le détail qui pique l'oeil, une sorte d'objet partiel de l'image, par lequel elle lance le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980.

de la tête agit comme une force de verrou qui s'y oppose et la contient. Cette force accumulée dans la colonne vertébrale étaye l'exposition et les mouvements latéraux du corps.

Le signe de la culbute est très récurrent dans la partition, et il est attribué à tous les protagonistes de l'œuvre (si les partitions du faune et des petites nymphes en sont saturées, une seule occurrence de ce signe concerne la grande nymphe). La culbute de la tête n'est donc pas un signe qui surgit dans le cours de la danse comme un nouveau lexème dans un discours, il est un signe constituant de l'organisation posturale des corps. A ce titre, il relève du fond tonique de l'œuvre plutôt que d'une figure partitionnelle parmi d'autres. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce signe, n'étant pas protagoniste d'action, peut facilement échapper à l'attention⁴². Or, cette culbute est sans doute le signe le plus expressif de l'œuvre, et plus singulièrement de sa charge érotique. Certes, d'autres gestes forment des symboles d'érotisme plus évidents au premier coup d'œil, comme le pouce tendu phallicement ou le geste final, supposé être masturbatoire. Mais ces gestes-là se signalent à l'interprétation sous un mode graphique et mimétique. La culbute de la tête agit plus secrètement, comme signe plastique et figural. Omniprésent et discret à la fois, il s'impose sans s'exposer. Il est irréductible à une quelconque signification, et pourtant il infuse dans tous les corps une signifiante érotique.

Avant de découvrir en quoi consiste cette signifiante érotique, il vaut la peine de ressaisir la différence entre signification et signifiante. Émile Benveniste introduit ce concept de signifiante dans la linguistique pour dégager le sens de l'emprise de la signification. Schématiquement, la signification est la valeur relative du signe dans un système sémiotique, tandis que la signifiante est l'émergence du sens chez le récepteur. La signifiante procède donc de la sémantique, c'est-à-dire de la fabrique du sens en situation, dans un acte de langage. C'est pourquoi on pourra dire que tel ou tel signe sur la partition a une signification relative dans le corps (positionner ses membres à telle hauteur, sur tel alignement, etc.), mais la signifiante n'émergera que du mouvement vécu, pour les deux subjectivités qui s'y engagent, celle du danseur et celle du spectateur. On pourra fixer comme signification la forme phallic de l'un pouce en extension, mais on sera autrement ému par la signifiante érotique d'une posture ou d'un état de corps indéchiffrables. Cité par Dominique Brun, Roland Barthes place la signifiante érotique d'un texte dans le creux d'une « perte » de sens :

« La signifiante, contrairement à la signification, ne saurait donc se réduire à la communication, à la représentation, à l'expression : elle place le sujet (de l'écrivain, du lecteur) dans le texte, non comme

⁴²Jean Cocteau, quant à lui, l'avait bien remarqué : « Ses lourdes cornes l'obligent à pencher son profil de chèvre. » Jean Cocteau, « Une répétition de *L'Après-midi d'un Faune* », *Comoedia*, 28 mai 1912. Cité par Jean-Michel Nectoux dans *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski, op.cit.*, p. 36.

une projection, fût-elle fantasmatique (il n'y a pas "transport" d'un sujet constitué), mais comme une "perte" (au sens que ce mot peut avoir en spéléologie), d'où son identification à la jouissance ; c'est par le concept de signifiante que le texte devient érotique (pour cela, il n'a donc nullement à représenter des "scènes" érotiques⁴³). »

Transvaluations érogènes

De quelle signifiante érotique la culbute de la tête est-elle chargée ? Puisqu'on ne saurait répondre de façon univoque à cette question, laissons-nous guider par les intuitions de Dominique Brun, et laissons parler les formes de vitalité que nous percevons dans ce motif postural. Commençons par remarquer à quel point, chez le faune comme chez les petites nymphes, la culbute colore les postures d'une certaine agressivité : baisser le menton vers la pomme d'adam oblige à un recul de la nuque, à un abaissement du front qui pointe maintenant vers le sol, obligeant à relever les yeux pour regarder à hauteur de visage. Un tel regard, en passant sous l'arcade sourcilière, devient un regard à la fois menaçant et craintif. Un regard *par en dessous*, forcément noir, parce qu'un peu tapi sous l'ombre des arcades, évoquant ce recul compact que prennent les animaux qui se tiennent prêts à bondir. Il y a forcément une modulation intensive de la pulsion scopique dans ce regard prêt à bondir sur sa proie, mais cette signifiante agressive reste au stade latent, à l'état d'*implication* dans la posture, sans être jamais *expliquée* par une action ouvertement agressive.

Observons ensuite l'arc tensionnel que la culbute de la tête imprime à la colonne vertébrale. Cette virgule qui infléchit le haut du rachis soulève un écho dans son extrémité inférieure, à l'endroit où la colonne s'infléchit vers la zone génitale. Les deux extrémités du rachis s'en trouvent articulées par une bipolarisation : la tête se cale dans la ceinture scapulaire et le sacrum vient appuyer sur la zone pelvienne.

« Peut-être parce qu'elle suscite un « jeu d'interférences » entre le haut et le bas du rachis : la tension de la tête qui s'ajuste à la ceinture scapulaire renvoyant en feed-back à cet autre de la tension érotique du bas-ventre : le sexe⁴⁴. »

Dans cet arc, visage et sexe forment une sorte de tenaille éloignée et le « jeu d'interférences » qui les lie, passant par la colonne, induit un chiasme érogène dans l'image du corps : à la sexualisation du visage, induite par l'abaissement du regard, répond une facialisation du pubis.

⁴³ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Œuvres complètes IV Livres, textes, entretiens 1972 -1976*, Paris : Seuil, 2002, p.449-450.

⁴⁴ Dominique Brun, « Le trait et le retrait », *art.cit.*

De façon tout à fait figurale, ce chiasme évoque à Dominique Brun l'étrange figure antique de *Baubô*, décrite dans les textes classiques comme une vieille femme sorcière « qui fait voir à Déméter, en soulevant sa jupe, un sexe maquillé en visage », et représentée par les fameuses statuettes de Priène comme « un personnage féminin réduit à un visage qui est en même temps un bas-ventre⁴⁵ ». Bien que Nijinski soit loin de toute référence à ce mythe, Dominique Brun a une intuition très juste lorsqu'elle associe la culbute faunesque avec le bas-ventre facialisé de Baubô. Il s'y joue en effet une même transvaluation des lieux du corps, de leurs valeurs érogènes et expressives. Dans le mythe grec, la déesse Déméter, inconsolable de la perte de sa fille Perséphone, mure ses lèvres contre le passage de tout aliment et de toute parole. La sorcière Baubô tente de la consoler avec des paroles et des boissons réconfortantes, mais en vain. L'échec de la parole décide alors Baubô à recourir à la force libidinale de la danse. La vieille femme soulève son *péplos* et exhibe sa « bouche d'en bas⁴⁶ » dans une danse obscène, avec laquelle elle parvient à rouvrir la bouche de Déméter : la déesse éclate de rire, et retrouvant le goût de vivre, accepte de s'alimenter. Pour décrire les pouvoirs comiques de la danse de Baubô, les différentes versions du mythe suggèrent tantôt un bas-ventre maquillé, dont les plissements animent le dessin d'un visage grotesque, tantôt l'apparition d'une tête d'enfant qui entre et sort de la vulve de Baubô en grimaçant. Cet enfant-coucou est nommé *Iacchos*, d'un nom qui désigne aussi bien un avatar de Dionysos que le sexe féminin. Quant au nom de Baubô, il évoque pour les grecs le *baubon*, godemiché utilisé dans les mimes satyriques. Ainsi, l'apparition de cet enfant priapique boucle les correspondances du visage et du sexe, de la parole et du désir, du masculin et du féminin, dans une sorte de court-circuit symbolique. Avec son menton culbuté au-dessus du pubis, la corporéité du faune travaille une même logique de transvaluations dans l'image du corps.

Encore une fois, les outils de l'herméneutique freudienne du rêve peuvent nous permettre de comprendre la figurabilité qui est au travail dans l'étendue plastique du corps dansant. Selon Freud, le rêve travaille le discours du désir en le soumettant à une force de répression qui est force de *déformation* (*Entstellung*). Les pensées du rêve (*Traumgedanken*) sont traitées comme s'il s'agissait d'un matériel plastique dont les déformations sont travesties sous les espèces

⁴⁵ *Ibid.* Au sujet de Baubô, voir : M. Olender, 1985 - "Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques". Revue de l'histoire des religions, CCII, 1, 3-55. Georges Devereux, *Baubô, la vulve mythique*, Paris : J. C. Godefroy, 1983. Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1986, p. 31 à 33. Les statuettes découvertes à Priène en 1898 sont visibles à l'Antiquarium de Berlin, 8612-8619.

⁴⁶ Il y a dans la culture grecque, et en particulier dans le registre des pouvoirs magiques féminins (Pythie, Sybille) une association oraculaire de la bouche et de la vulve. À ce sujet, voir Giulia Sissa, *Le corps virginal, la virginité féminine en Grèce antique*, Paris : Vrin, 1987.

d'images visuelles. Dans le rêve, les désirs inconscients font l'objet d'opérations de transformation que Jean-François Lyotard nous invite à penser *spatialement* : condensations (écrasement ou repliement des unités signifiantes les unes sur les autres) et déplacements (transvaluations) sont des manœuvres par lesquelles l'inconscient travestit le sens d'un mot sous l'aspect d'une chose, le sens d'une image sous la sonorité d'un mot, comme dans un rébus. En liant une zone intensive du corps à une autre, l'écriture corporelle de Nijinski procède elle aussi à une transvaluation des fonctions et des motions pulsionnelles qui leur sont liées : le regard et la parole sont descendus dans la zone « sauvage » du pubis, qui remonte vers le haut, et se porte vers l'avant, comme une autre « face ». D'une extrémité à l'autre du rachis se forme une condensation, par laquelle le visage et le sexe se surdéterminent l'un l'autre. L'image de corps qui en résulte présente alors dans son inflexion ce que Freud appelle une « formation de compromis » (*Kompromissbildung*). Par ce terme, Freud décrit la trace du conflit défensif que portent en eux les symptômes ou les images de rêve : « les représentations refoulées y sont déformées par la défense jusqu'à en être méconnaissables, précisent Laplanche et Pontalis. Dans la même formation peuvent ainsi se satisfaire - en un même compromis - à la fois le désir inconscient et les exigences défensives⁴⁷. » Une formation de compromis infléchit donc toute la posture du Faune, en coalisant le visage et le sexe autour de l'arc tensionnel de la colonne. Une double force d'expression et de répression du désir bande cet arc et condense les investissements libidinaux du visage (pulsion scopique) et du sexe dans un *compromis* que l'on pourrait dire *plastique*, puisque porté à même la déformation posturale⁴⁸.

⁴⁷ J. Laplanche et J.B Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris : PUF, 1967, p.167

⁴⁸ Ces transvaluations érogènes de l'image du corps évoquent l'œuvre d'un autre artiste, Hans Bellmer, et l'ombre d'une psychose qui les menace tous deux, mais que le dessinateur, contrairement à Nijinski, aura su maîtriser. Avec ses dessins érotiques et ses poupées, mais surtout avec un petit texte magistral, *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'anatomie de l'image*, paru en 1957, Bellmer incarne une conception radicale de l'expression comme déplacement et virtualisation d'une excitation. « Retenons parmi les réflexes provoqués par une rage de dents par exemple, la contraction violente des muscles de la main et des doigts, dont les ongles s'enfoncent dans la peau. Cette main crispée est un foyer artificiel d'excitation, une "dent" virtuelle que détourne en l'attirant, le courant de sang et le courant nerveux du foyer réel de la douleur, afin d'en déprécier l'existence. La douleur de la dent est donc dédoublée aux dépens de la main ; son expression, le « pathos logique », en serait la résultante visible ». L'expression est la délivrance d'une intensité (douleur ou plaisir) déplacée sur un centre virtuel d'excitation, où elle fait image. Toute l'œuvre graphique et plastique de Bellmer consiste à travailler la déplaçabilité des motions pulsionnelles (en particulier de la pulsion scopique, que l'artiste fait nomadiser à travers les organes), dans une transfiguration de l'image du corps où s'accomplit « l'unité supérieure » du réel et du virtuel. Ainsi, Bellmer conçoit « la vie expressive » comme « une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. » Pourvu qu'on élargisse le malaise à la sensation, nous trouvons là une belle définition figurale du geste expressif : *une suite de transports délibérants qui mènent de la sensation à son image*. Bellmer Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'anatomie de l'image*, éditions Le Terrain vague, 1957, réédition sous le titre *Petite Anatomie de l'image*, Paris : éditions Allia, 2006, p.9 et 10.

Pour conclure, remarquons enfin, avec Dominique Brun, que la charge libidinale investie dans ce motif de la culbute coupe à travers les assignations de genre. On a souligné que le signe de la culbute s'appliquait aussi bien au Faune qu'aux petites nymphes (et une fois seulement à la grande nymphe) : il imprime donc à leurs corporéités une même inflexion érotique. A de nombreux égards, la partition de Nijinski jette un certain *trouble dans le genre* postural et gestuel, pour reprendre la fameuse expression de Judith Butler⁴⁹. On n'y trouve pas de gestuelles spécifiques au faune et aux nymphes, mais le partage d'un même vocabulaire chorégraphique : « l'angularité des dessins des bras – en crochet, en flèche, en « L » –, l'engagement du buste en continuelle rotation, le parallélisme des jambes » sont autant de schèmes qui traversent indifféremment le corps du faune et ceux des nymphes. Afin de troubler davantage les stéréotypes, Nijinski décide que la grande nymphe doit être plus grande que le faune. C'était le cas à la création, Lidya Nelidova étant plus grande que Nijinsky (lui-même de petite taille, 1m63), et c'est un choix délibéré inscrit dans la partition. Certes, la fable dramaturgique oppose le prédateur fourvoyé aux nymphes farouches, mais une même culbute renverse ces rapports de capture sexuelle. Si une division des sexes se manifeste, c'est moins entre les rôles masculins et les rôles féminins qu'au sein même des postures, dans les inflexions où s'articulent des *éthos* de type humain et animal, dionysiaque et apollinien. Une transvaluation des signes circule donc également entre les corps, et coupe à travers leurs identifications :

« Les protagonistes de l'œuvre, repérables de prime abord comme personnages, ont tous une dimension figurale sans toutefois être des figures à proprement parler. En fait, cette danse est plutôt écrite sur le mode d'une déclinaison qui nous parle de l'ensemble des flexions d'un seul et même nom, l'altérité, et dont les occurrences de sens s'écartent vers le sexe, se déroutent par la monstruosité et penchent vers cette radicalité qu'est la mort⁵⁰. »

⁴⁹ Judith Butler (trad. Cynthia Kraus), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte, 2005.

⁵⁰ Dominique Brun, « Le trait et le retrait », *art.cit.*



fig. 11 : La chance, Loïc Touzé, 2009. Photo : Martin Argyroglo.

V. Les intrigues de la voyance. *Danser, c'est voir (que voir est une danse)*

« Toute vision se fait un nid dans notre rétine qui, pour la recevoir claire, déforme l'œil entier et explore en ce mouvement toute la ténèbre musculaire du corps¹. »

« Je fais l'hypothèse que la danse n'est jamais cette chose qui s'agite dans les corps sous nos yeux. On ne voit pas la danse, on la fabule. Pareil au pistage animal, ce que l'on voit et entend n'en est que la trace, attestant de son passage comme de sa disparition². »

¹ Joë Bousquet, *Le meneur de lune* [1946], Paris : Albin Michel, 2006, p. 30.

² Rémy Héritier, à propos de sa création *Une forme brève* (2020). En ligne : <http://remyheritier.net/une-forme-breve/>

V.0 Introduction. Pour une danse voyante

« Lorsque nous conversons autour de ton travail, je mentionne souvent tes yeux. C'est qu'ils me semblent avoir leur part dans cette qualité de présence si particulière que tu convoques au plateau. Dans ta danse, il me semble souvent que ce que tu vois nous regarde. Et pourtant, quelque chose s'absente. Ce n'est pas un refus, ni une pudeur, mais quelque chose de plus ambigu : un désœuvrement – un vertige –, comme une hésitation face à l'infinité des fictions à l'oeuvre dans le corps. C'est que la danse a déjà commencé là, dans les infimes vacillations de ce regard, à l'intérieur de l'oeil. La danse s'imprime alors sur ton visage, au travers des organes, des membres, des orifices, elle effectue des percées, comme étonnée sans cesse d'elle-même. Il me semble alors que mon regard de spectateur circule grâce et à travers le tien, que c'est de l'intérieur de moi-même que tu dances. Que l'oeil est un passage secret, où se logent des intervalles, des jeux d'apparition et de disparition, une réserve inépuisable de fictions. »

Antoine Cegarra, s'adressant à Céline Cartillier³.

Loïc Touzé a coutume de dire que « danser, c'est voir », et ce voir est une voyance plutôt qu'une vision : la danseuse voit sa danse, non pas comme elle aurait une image sous les yeux, mais en fictionnant ses sensations jusqu'à en faire de nouvelles images de corps. Elle ressent les pressions d'existence de ses propres simulations perceptives, et celles-ci se donnent alors à voir, hors le corps, au-delà de toute forme sensible. Voyant Céline aux prises avec cette sorte d'épiphanie sensible, Antoine est à son tour émulé dans sa propre faculté de voyance. Il a sous les yeux un geste intrigué par ses propres images de sensation, et dans le contour d'absence du corps dansant, il voit des figures.

Cette voyance partagée suppose une perception hautement excitable, et un fort engagement attentionnel. De façon implicite, un certain *travail de l'attention* sera à l'oeuvre dans ce dernier chapitre, sans que, pour autant, nous ne lui consacrons une approche théorique spécifique⁴. On en découvrira les ressorts et les effets dans les pratiques proposées par Lisa Nelson et Loïc Touzé. Depuis presque cinquante ans, l'artiste américaine Lisa Nelson voue son travail à l'exercice d'une attention partagée. Elle en a d'ailleurs formé l'idée d'*attentionographie*, pour faire pendant à celle de *chorégraphie*. Si le geste peut être écrit, c'est-à-dire conçu ou préparé, pourquoi n'en est

³ Céline Cartillier et Antoine Cegarra, « Y – Yeux » in *Abécédaire*, inédit. Communication personnelle des auteurs.

⁴ Les théories de l'attention sont nombreuses depuis la fin du XX^e siècle, témoignant du danger d'érosion que celle-ci encourt. Pour une synthèse, voir : Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris : éditions du Seuil, 2014.

serait-il pas de même, et de façon aussi impérieuse, pour l'attention ? Pour se faire voyant, il faut aussi se chauffer l'œil et se muscler la perception. Car danser, c'est voir que voir est une danse.

De façon plus explicite, un autre thème sera à l'œuvre tout au long de ce chapitre, c'est celui de la *participation*. Antoine Cegarra en fait déjà état, à sa manière, lorsqu'il dit à Céline Cartilier que son regard de spectateur circule grâce au sien, et que c'est *de l'intérieur de lui-même* qu'elle danse. Il nous semble qu'il témoigne ainsi d'un effet de déclosion subjective propre à cette voyance partagée : les domaines de conscience s'ouvrent et se chevauchent, d'une façon qu'on pourrait dire télépathique. En outre, quand il dit à la danseuse « ce que tu vois nous regarde », il donne de l'être à cette voyance même, un être de la sensation devenu anonyme, non plus attribué à lui ou à elle, mais *participé* par eux deux. C'est de cette façon que, tout au long de ce dernier chapitre, la voyance sera pour nous synonyme de participation : voir ensemble, c'est participer d'une sensation contribué.

Aperçu du chapitre V

V.1. Voyons voir. La première partie, *Voyons Voir*, commence avec un échauffement de la perception visuelle, sous la conduite de Lisa Nelson (V.1.1). Pour éclairer la part de l'œil dans le travail du geste dansé, nous proposons ensuite une approche physio-psychologique du système visuel (V.1.2). La vision a parfois mauvaise presse dans les milieux chorégraphiques soucieux d'approches somatiques : comme elle est le sens de la connaissance à distance et de l'objectivation, la vision est suspecte de division. Pourtant, à observer de près son fonctionnement, on découvre que l'acte de voir recompose un système sensoriel global, dans lequel l'image n'est pas seulement perçue, mais conçue avec le concours de tous les sens. L'appareil visuel implique en effet différents modes perceptifs (regard focal et périphérique, scanning inconscient et synthèses), qui sont indissolublement associés aux sens du mouvement et aux mouvements de la sensation. Plurielle, affective et mobile, la vision peut donc se faire réunion et participation, pourvu qu'elle soit exercée dans sa dimension de voyance.

V.2. Voir Ensemble. L'exercice de cette voyance est au cœur de pratiques artistiques telles que le *Tuning score* de Lisa Nelson et les danses télépathiques de Loïc Touzé. Ces jeux collectifs ont plusieurs traits communs, qui leur valent d'être associés dans cette seconde partie, sous le régime du *Voir ensemble*. D'abord, ils travaillent la voyance perceptive au moyen d'une heuristique que l'on a déjà rencontré au fil des précédents chapitres. Ils soumettent en effet les *performers* à la résolution de tâches réputées impossibles : *danser un unisson à l'aveugle* (V.2.1), *faire une danse par télépathie* (V.2.3). Ces consignes fonctionnent comme des « appâts pour le sentir » (Whitehead) : elles appellent un élargissement perceptif et une confiance radicale dans les

intuitions les plus secrètes du corps. Ces jeux poussent en effet l'intrigue aux limites de la foi perceptive, et la voyance qui y est exercée confine au sens *mantique* du terme. C'est donc sous une *hypothèse télépathique* (V.2.1) que l'on étudiera ces jeux, leurs règles, leurs expériences, et leurs enjeux spéculatifs au regard de l'empiètement des consciences.

Ces jeux ont également en commun, dans la dimension *coopérative* qu'ils donnent au « partage du sensible⁵ », une force d'exemplarité politique (V.2.4). En effet, ces jeux distribuent entre tous les agents de la situation, ceux qui dansent et ceux qui regardent, une responsabilité égale dans l'avènement de la performance, et dans la voyance partagée. Comme dans un théâtre idéal, il s'agit de *voir ensemble* à partir d'une transivité des opérations, d'un partage de l'attention, et d'une négociation collective de la sensation et de l'action. A ce titre, et comme nombre d'autres pratiques artistiques qui émergent depuis quelques décennies dans le champ de l'art vivant, ces jeux forment des micropolitiques ludiques qui élargissent les contours de l'expérience esthétique et répondent à certains besoins de notre temps : le partage du sensible n'y est plus envisagé de part et d'autre d'un objet esthétique *prodigué* (par les artistes aux spectateurs), mais au sein d'une expérience artistique *contribuée*, et authentiquement participée.

⁵ Dans son livre *Le Partage du sensible*, Jacques Rancière reprend la question du rapport entre esthétique et politique, c'est-à-dire du partage du sensible commun pour la communauté qui s'y forme, à partir d'un découpage platonicien distinguant le modèle *représentationnel* de la mimésis, le modèle *démocratique* des lois et de l'écriture, et le modèle *chorégraphique* du mouvement (ordonné) des corps communautaires. On verra que les jeux de Lisa Nelson et de Loïc Touzé ont l'avantage de tisser ces régimes et de les rendre inopposables. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 15-16.

V.1 Voyons voir

V.1.1 Le travail de l'oeil. Un atelier avec Lisa Nelson

Danseuse, chorégraphe, improvisatrice et vidéaste, l'américaine Lisa Nelson développe depuis la fin des années 60 une démarche artistique très singulière dans le champ de la danse contemporaine. Cadette de la génération de la *Post-Modern Dance* américaine, elle participe, avec Steve Paxton, à la naissance et au développement du *Contact-Improvisation*, dont elle promeut la pensée en créant la revue *Contact Quarterly* en 1977, et en la dirigeant encore à ce jour. Curieuse de mêler les savoirs et les pratiques, elle étudie les musiques occidentales et ethniques, le Tai Chi, la vidéo, la clinique de la perception, et elle accompagne le développement du *Body Mind Centering*[®] avec Bonnie Bainbridge Cohen. Avec certains artistes parmi les plus radicaux de sa génération, elle délaisse le système marchand de la représentation théâtrale pour privilégier des expérimentations collectives aux lisières de l'art et de la recherche. Son œuvre artistique consiste moins dans la création de performances que dans le développement d'outils pour l'expérience du mouvement et pour l'analyse de l'action collective, rassemblés depuis les années 1990 sous le terme générique de *Tuning score*¹. Avec cet ensemble de « partitions d'accordage », Lisa Nelson propose d'outiller les facultés d'attention et de concertation collective, dispositions par lesquelles son art opère une transition de l'œuvre individuelle à l'agir collectif, ou, pour le dire autrement, de la *poiésis* vers la *praxis*. Pour autant, Lisa Nelson ne boude pas son plaisir de danser et de regarder la danse² : l'expérience esthétique de la performance reste essentielle à ses yeux, et son travail ne cesse d'enquêter les qualités expressives du geste dansé.

¹ Les *Tuning scores* ont été principalement développés à partir de 1988 au sein d'un collectif de recherche et de performance nommé *ImageLab*. « *Image Lab is dancers/choreographers Lisa Nelson, K.J. Holmes, Karen Nelson and Scott Smith. Their many years' collaboration explores the theater of the imagination through the practice of an improvisational composition score - The Tuning Score. The score makes visible the dancer's unique sensorial dialogue with the environment. Each performer, through verbal cues and actions, continually tunes the collective image to their own desire, making evident the nature of opinion and consensus, and our ways of navigating through and constructing a life for ourselves. Image Lab brings this practice to the public through an Observatory, a unique adventure in dance performance. As observers, the audience is invited to be co-travellers in this process, to enter into the nature of their own seeing, to witness the skillful play of their own imaginations. (Lisa Nelson's performance and workshop flyer)* », cité dans Agnès Benoit-Nader et Lisa Nelson, *Conversation with Lisa Nelson, Nouvelles De Danse*, No. 32-33 (Summer/Fall 1997): 66-82. online <http://sarma.be/docs/3276>

² « *I've long been enchanted with dancing. Not just the broad gestures, the painting in space, or the visualized music. But the details of an extruded inner life.* » Lisa Nelson, *Before your eyes, Seeds of a dance practice*, published in *Contact Quarterly Dance journal* vol. 29#1, 2003, winter/spring 04.

L'ensemble de sa démarche artistique, pédagogique et de recherche pourrait d'ailleurs s'identifier à cette question : « Quand vous me regardez danser, est-ce que vous improvisez³ ? » Si la question est adressée au spectateur, c'est parce que Lisa Nelson conçoit l'expérience du mouvement comme éminemment bijective, et la situe toujours dans un échange de vues entre danseurs et spectateurs. Cet échange de vues n'est pas à comprendre seulement au sens littéral d'un échange de regards mais aussi, et surtout, comme un partage d'*images de sensations*.

« La sensation est l'image, dit-elle. Voilà ce qu'est pour moi la danse : ce sont des sensations physiques qui sont des images. Ce qui constitue pour moi la danse, c'est l'émotion de voir des sensations se manifester à travers le corps de quelqu'un⁴. »

C'est la raison pour laquelle la perception visuelle est au cœur du travail de Lisa Nelson, et y fait l'objet d'un *entretien* très poussé, aux deux sens du terme, c'est-à-dire à la fois comme *exercice* et comme *dialogue* : dans l'atelier de Lisa Nelson, les fonctions visuelles sont entretenues sous forme d'échauffements perceptifs, pour être ensuite investies dans des échanges coopératifs entre danseurs et témoins. Très inspirée par les travaux du psychologue américain J.J. Gibson, Lisa Nelson adopte son approche écologique de la perception. Elle s'intéresse en particulier à l'un des enseignements majeurs de Gibson, selon lequel que chaque acte de perception recompose un système perceptivo-moteur élargi. Si bien que lorsque Lisa Nelson parle de vision, elle peut parler aussi bien d'un regard scopique que d'un regard touchant, écoutant, sentant, d'un regard rapide ou lent, porté en avant ou tenu en arrière, d'un regard lourd ou léger, ou encore d'un regard aveugle. Cette conception élargie de la vision est si radicale chez la danseuse que la plupart de ses exercices se pratiquent les yeux fermés, de façon à redonner à la corporéité toute sa voyance perceptive.

Afin de comprendre ce que la pensée et l'œuvre de Lisa Nelson apportent au concept de voyance, je propose de suivre avec elle un atelier type, que je réinvente librement pour ce chapitre, en procédant à un montage de différentes sources. Je croiserai en effet des expériences

³ Cité sans source dans la biographie de Lisa Nelson, dans le numéro spécial de la revue *Nouvelles de Danse* qui lui est consacré : *Vu du Corps, Lisa Nelson, mouvement et perception*. *Nouvelles de danse* n°48-49, Bruxelles : Contredanse, hiver 2001, p.26.

⁴ Lisa Nelson, *Improvisation and the Sense of Imagination*, discussion entre Danny Lepkoff et Lisa Nelson, CNDO, Arnheim, mars 1990, publiée in *Contact Quarterly*, été-automne 1992, volume 17, n°2. Cité par Patricia Kuypers, « Approche progressive d'une œuvre », in *Vu du Corps, Lisa Nelson, mouvement et perception, op.cit.*, p.36.

vécues en première personne⁵, des témoignages d'expériences vécues par des praticiennes du *Tuning score*, et des textes de Lisa Nelson elle-même⁶.

Au premier matin de notre stage, Lisa Nelson propose aux participants une consigne attentionnelle à renouveler chaque jour : « Chaque matin, quand vous pénétrerez dans le studio, notez quelles sont les toutes premières choses que vos yeux repèrent, avant que vous n'agissiez ? » Ce petit exercice sera la clé de sol de notre travail attentionnel durant la semaine. Ses enjeux s'éclaireront au fur et à mesure des expériences vécues et, de jour en jour, chacun pourra mesurer d'éventuels changements dans son premier *scanning* de l'espace. Pour éclairer les enjeux de cette consigne, Lisa raconte une anecdote personnelle. Alors qu'elle était une jeune adulte, elle avait remarqué chez elle une habitude de regard sans doute contractée dans la petite enfance. Pendant longtemps, lorsqu'elle entrait dans une pièce remplie de monde, son regard cherchait immédiatement « les espaces vides et les moyens de passer sans encombre à travers la foule. » Ce schème comportemental était sans doute une manière de « survivre » à une timidité sociale. Lorsqu'elle a pris conscience que sa timidité avait enregistré un schème de survie (« *pattern of survival* ») jusque dans ses conduites perceptives, elle a tenté de reprogrammer son regard « pour qu'il se concentre d'abord sur les personnes présentes⁷ ». Elle a ainsi pu agir sur les structures profondes de son comportement dans des situations aussi ordinaires qu'entrer dans une pièce, aborder un milieu, aller à la rencontre des autres. Avec cette anecdote, et avec la consigne attentionnelle qu'elle nous propose, Lisa introduit deux éléments cruciaux de son travail. D'une part, elle pointe l'importance du regard dans l'accord spontané que nous établissons avec l'environnement, et d'autre part elle souligne à quel point cette activité perceptive subliminale

⁵ J'ai eu l'occasion d'observer pendant quelques jours un stage proposé par Lisa Nelson à l'Atelier de Paris- CDCN en 2016, puis de prendre part au stage qu'elle a donné aux étudiants du master exerce en mars 2020 au Centre chorégraphique de Montpellier. J'ai également pratiqué le *Tuning Score* avec Scott Smith, compagnon de route de Lisa Nelson au sein du groupe *ImageLab*, lors de l'*Improvisation Summer School* organisée par Alice Godfroy et une équipe d'artistes et de chercheurs à la villa Arson de Nice en septembre 2019. J'avais auparavant rencontré le *Tuning score* auprès de personnes ayant pratiqué avec Lisa Nelson, telles que Alice Godfroy. De nombreux ses danseurs.es ayant participé à des stages avec Lisa Nelson ont par ailleurs diffusé ses outils et sa pensée sous des formes « pollinisées » à travers les studios de danse.

⁶ La plupart des sources sont tirées de l'ouvrage collectif *Vu du Corps, Lisa Nelson, mouvement et perception*. Nouvelles de danse n°48-49, Bruxelles : Contredanse, hiver 2001, et de la très riche anthologie de textes et d'entretiens autour du travail de Lisa Nelson que l'on doit aux éditeurs du site oralsite.be, Tom Engels, Myriam Van Imschoot et Stéphanie Auberville : <http://oralsite.be/pages/Anthology-Lisa-Nelson>

⁷ Lisa Nelson, "Before your eyes, Seeds of a Dance Practice", *Contact Quaterly*, vol 29, n°1 (Winter/spring, 2004): 20-26. Traduction française « à travers vos yeux », in *Vu du corps, Lisa Nelson, mouvement et perception*, *op.cit.*, p.23. Cette anecdote constitue un cas, même léger, de « névrose du regard » tel que la décrit Hubert Godard. Voir infra, chapitre V.1.2, *La part de l'œil > Le système éactif de la perception visuelle > Le regard haptique*.

est profondément liée à des exigences de « survie ». « Je pense à la survie, dit Lisa. Car au cours de ma vie, j'ai dû trouver les moyens de continuer à danser pour survivre ; c'est aussi élémentaire que cela⁸. » Elle raconte que l'impulsion initiale de son travail sur le regard lui a été donné par une question posée en 1972 par Steve Paxton, alors qu'il mettait au point le *Contact-Improvisation* : « Que fait un corps pour survivre⁹ ? » Presque cinquante ans plus tard, cette question structure encore ses ateliers, et l'emploi de ce verbe y est très fréquent dans son langage. En convoquant cette notion de survie, Lisa Nelson rappelle que la coalition étroite de la perception et de l'action est une exigence adaptative, et qu'après des millions d'années de phylogénèse humaine, la perception est toujours sous-tendue par la question « qu'est-ce que je dois savoir ? », autrement dit, « qu'est-ce j'ai besoin de reconnaître rapidement pour donner du sens à cette situation, à ce moment¹⁰ ? » Qu'il s'agisse d'identifier la présence d'un prédateur, les intentions d'un congénère, les voies de passage dans un espace occupé ou la sincérité d'un interlocuteur, « survivre » à une situation, c'est engager des automatismes de perception et d'action, largement déterminés par nos habitudes de regard. Lisa affirme que « 90% de nos mouvements sont des réponses automatiques aux signaux de l'environnement, c'est-à-dire principalement aux signaux que nous percevons des autres. Quand m'arrive-t-il de prendre une décision qui émane vraiment de mon imagination¹¹, et non de mes habitudes perceptives ? » Lisa Nelson pose ici une question que nous avons abordé au chapitre II, celle de la déprise des habitudes perceptives et des limitations qu'elles imposent au mouvement¹². Mais la danseuse américaine repose la question à nouveaux frais, puisqu'elle envisage la décloison du corps dansant à partir de la décloison de son plus puissant appareil idéo-moteur : la perception visuelle. Avec ses mouvements oculaires spontanés, la vision remplit de nombreuses fonctions exploratoires cruciales pour la navigation corporelle dans l'espace : les yeux renseignent sur les dimensions et l'occupation de l'espace, ils apportent des informations cruciales sur le futur proche ("*When open, they [the eyes] are our first defense against the future*¹³"), et sur l'intentionnalité des partenaires. « Les schémas de mouvement des yeux sont à la fois génétiquement câblés et acquis, appris à la fois par des expériences d'essais et d'erreurs avec le

⁸ Lisa Nelson, « à travers vos yeux », *art.cit.*, p.10.

⁹ *id.*

¹⁰ « The scores draw from genetic and acquired skills of survival: how we look at things, what we "need to know", the perceptual process of editing spontaneously in order to make meaning out of any moment. » Lisa Nelson, "Composition, Communication, and the Sense of Imagination. Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores", *ballettanz*, April 2006.

¹¹ Déclaration orale lors du workshop à exercer, CCN-ICI Montpellier, mars 2020.

¹² Voir supra chapitre II.1 *Déclaire les sensations > Réformer les usages de soi.*

¹³ Lisa Nelson, *Before your eyes, Seeds of a dance practice, op.cit.*, p.17.

monde et par l'imitation visuelle du comportement des autres, dans des contextes familiaux et culturels¹⁴ », dit Lisa Nelson. Mais il est encore d'autres fonctions que les yeux et le regard remplissent, moins évidentes à ressentir en conscience. La musculature oculaire est en effet une composante essentielle de l'équilibre, et du tonus¹⁵. En coopération avec l'oreille interne, l'extrême mobilité du regard dans le mouvement a pour fonction de fournir des coordonnées spatiales et des repères de stabilité. Nous bougeons comme nous regardons. Lors de la séance de travail entre Laurent Pichaud et Hubert Godard, nous avons déjà eu l'occasion d'analyser la façon dont le regard prépare la direction et l'amplitude du mouvement. Mais le surinvestissement du regard focal oblitère bien souvent les tissages intermodaux par lesquels la corporalité peut se doter d'« images de sensation » plus ouvertes et plus intégratives.

Le travail de Lisa Nelson s'appuie donc sur une décloison du regard dans l'épreuve du mouvement, et c'est pourquoi elle nous propose maintenant une suite d'échauffements physiques basés sur l'assouplissement de la mobilité oculaire, et sur un éveil global de l'attention.

- 1. Commençons par explorer les extrémités de notre champ de vision. Debout, immobiles, la tête droite, nous faisons rouler lentement nos globes oculaires pour les amener aux extrémités de notre champ de vision. Nous les y maintenons jusqu'à l'apparition d'une petite douleur. Nous les relâchons. Peut-être sommes-nous étonnés de constater qu'un mouvement si infime est si coûteux en énergie. Cet étirement peut également être réalisé à l'inverse : nous fixons un point dans l'espace, et c'est le corps tout entier que nous « riboulons » autour des yeux attachés à leur repère focal, afin de faire rouler les globes oculaires dans leurs cavités orbitaires.

- 2. Nous sommes ensuite invités à marcher librement dans l'espace et à « cibler » une personne, que nous ne lâcherons plus du regard. Il s'agit alors, dans le mouvement général du groupe, de maintenir cette personne dans le coin gauche de notre champ de vision, et d'adapter notre motricité au maintien de cet ancrage visuel, fut-ce au prix de contorsions. Puis la cible sera maintenue dans le coin droit du champ visuel, dans le coin gauche inférieur, dans le coin droit supérieur, etc. Il s'agira ensuite de tenir cette personne cible dans le hors-champ de son regard ;

¹⁴ L.Nelson, extrait de *Shoptalk*, op.cit.

¹⁵ Christine Roquet rappelle que les « muscles extrinsèques qui orientent le globe oculaire » et les « muscles intrinsèques qui contrôlent le diamètre de la pupille » et qui en règlent l'accommodation « font partie intégrante du système tonique. La construction de l'horizon par le regard est intimement liée à la posture érigée, il existe une liaison fonctionnelle entre le regard, la nuque et le dos. Les muscles profonds de ces régions travaillent en synergie. ce que savent fort bien les migraineux visuels qui ne manquent pas de souffrir également du dos. » Christine Roquet, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2019, p.91, note 1. On se souvient que c'est sur cette liaison qu'opérait la leçon de Feldenkrais étudiée au chapitre II.2.1 *Débrayages > Un agrès figural : le pinceau de calligraphe*.

il faudra donc tenter d'*éviter de la voir*. Cela suppose de pressentir ses allers et venues, tout en se dérochant à la rencontre visuelle. L'exercice est très dynamique car il oblige à un accordage rythmique avec la personne-cible, ainsi qu'à une grande vivacité dans l'esquive et le déplacement.

- 3. Toujours en déplacements dans le studio, Lisa nous demande de tendre notre main au-devant de nous et de marcher en la fixant du regard. L'espace alentour devient un torrent de forces floues que l'on pénètre. Puis il s'agit de regarder comme au travers de notre main, ce qui induit un regard périphérique, plus prompt à naviguer dans les vitesses et les dynamiques. « Toujours en marchant, faites disparaître soudainement votre main de votre champ de vision », propose Lisa, puis « faites-la surgir de nouveau ». Ce battement nous permet d'observer la commutation rapide entre les modes de vision focale et périphérique. « Quel savoir gardez-vous de votre main quand elle disparaît du champ de vision, demande Lisa Nelson ; quelle empreinte laisse-t-elle dans le champ visuel ? » Comment maintenir un point focal dans le vide, là où se trouvait la main l'instant d'avant ? Le regard peut-il cristalliser un objet dans le vide, comme s'il s'agissait de voir un membre fantôme suspendu dans le diaphane ?

- 4. Un autre exercice consiste à suivre du regard les déplacements de notre doigt tendu à bout de bras, et à alterner les rôles dans cette poursuite : tantôt, ce sont les yeux qui suivent les mouvements du doigt, tantôt c'est le doigt qui suit le mouvement des yeux. Cette seconde relation est bien plus complexe qu'il n'y paraît, car on a beau vouloir lancer l'œil dans le vide, le regard focal a une tendance magnétique à vouloir s'attacher au doigt. Une fois entraînés à l'alternance de cette relation de poursuite, Lisa nous propose de continuer à la pratiquer les yeux fermés. Dans l'obscurité, la relation tensive entre le pointage de l'œil et le mouvement du bras devient *haptique* : on peut avoir la sensation d'un lien physiquement consistant entre l'œil et le doigt.

- 5. Les yeux toujours fermés, Lisa nous invite à tendre les index de chaque bras, à leur faire décrire de grands cercles autour de nous, de façon libre et dissociée, avant d'essayer de joindre bout à bout nos deux index au-devant de nous. Au début, nos doigts se manquent. Comme nous avons contracté l'habitude de nous appuyer sur le contrôle visuel, nos aptitudes proprioceptives sont mises en dormition. Mais avec un peu d'entraînement, il devient plus facile - et très satisfaisant - de pouvoir situer et déplacer ses membres *sans les avoir à l'œil*.

- 6. Dès lors, quand Lisa nous invite à marcher librement dans l'espace, en ouvrant et fermant les yeux à notre rythme, nous réalisons à quel point nous avons gagné en aisance, en équilibre, en élargissement perceptif. Les yeux fermés, nous avons la sensation de « voir » l'espace assez clairement pour pouvoir y naviguer sans crainte, malgré la circulation imprévisible des autres

corps¹⁶. A la fin de la semaine, nous aurons développé une telle acuité sensorielle que nous serons capables de nous lancer dans ce que Lisa appelle un *Blind Walking & Running*. Les yeux fermés, nous pourrions courir, virevolter et danser librement dans l'espace sans nous heurter (moyennant la protection rapprochée de partenaires gardant l'œil sur nous). Pour nous orienter dans cette cécité, nous galvanisons des sortes d'antennes sensibles à la surface de la peau, sous la plante des pieds, dans une oreille augmentée, un dos caressant. Notre corps tout entier devient le *sensorium commun* des sons, des courants d'air, des chaleurs, des énergies qui vibrent alentour, indivisibles de nos propres mouvements, de nos propres émissions. Sous la clôture des yeux, la plus grande part de nos perceptions sont privées de leurs déterminations d'objets, ou bien celles-ci restent ambiguës, et pourtant, si nous nous délestons de la volonté de savoir (« de quoi s'agit-il ? »), l'indétermination d'objet augmente considérablement l'accueil sensible aux micro-perceptions : nous ne percevons plus seulement les choses, mais *parmi les choses*. Nous avons la sensation de pouvoir connaître sans observer, mais plus simplement *en participant*.



La boîte à outils de Lisa Nelson est garnie de nombreux autres exercices, mais ces quelques exemples suffisent à illustrer la richesse du travail d'élargissement perceptif qu'elle propose. La mobilité du regard n'y est plus seulement celle des yeux, mais celle d'un corps rendu « voyant » par toutes ses pores. Profitons de notre regard échauffé par cet atelier matinal pour enquêter maintenant sur les enjeux mélioratifs d'un tel travail, en plongeant dans les arcanes physiopsychologiques du système visuel, de ses différents modes perceptifs, et de son lien étroit avec la kinesthésie. Les quelques approches cliniques et phénoménologiques que nous allons maintenant explorer sont loin d'être exhaustives de tout le domaine d'étude de la perception visuelle. Elles sont choisies pour les éclairages théoriques qu'elles peuvent apporter au travail du regard dans la fabrique du geste dansé. Elles informent aussi certains enjeux des exercices proposés par Lisa Nelson. Plus largement, elles introduisent *la part de l'oeil* dans une approche figurale du geste dansé.

¹⁶ Même sous la clôture des yeux, il importe de conserver un regard actif et « voyant ». Pina Bausch relate une expérience intéressante à ce sujet. Dansant les yeux fermés, elle ne retrouvait pas les qualités de gestes qu'elle avait composé les yeux ouverts, jusqu'à ce qu'elle réalise que sous les paupières fermées, elle baissait les yeux, dans un réflexe de repli sur soi, ce qui avait pour effet d'entraîner une fermeture de l'avant du corps. Elle se met alors à relever le regard, comme s'il voyait réellement en face, et retrouve ainsi son ouverture à l'espace. J'emprunte cette anecdote à Christine Roquet, citant Guy Delahaye, *Pina Bausch*, Actes/Éditions Braus, Arles et Berlin, 2007, p.17. Christine Roquet, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, op.cit., p.100.

V.1.2 La part de l'œil

On voit souvent les danseurs fermer les yeux. Lorsqu'ils ont besoin de rehausser une acuité sensible dans l'écoute, dans le toucher, dans la proprioception, ou même dans l'intuition, ils inhibent le sens visuel, ce système perceptif que l'évolution a rendu dominant chez l'humain, et qui impose son empire aux autres sens. Dans les sociétés post-industrielles hyper-technologisées, cet empire de la vision se confirme et s'accélère : l'œil est plus que jamais sollicité par des images, des signes, des symboles, et des écrans, livrant le regard à une exténuation de la pulsion scopique. Cette sollicitation extrême du système visuel laisse en jachère d'autres sens qui se trouvent de moins en moins sollicités, comme ceux de l'olfaction, du toucher et plus généralement de la somesthésie. Le monde chorégraphique s'accorde à penser que l'exercice de la danse permet de résister à cet appauvrissement sensoriel, en développant une nouvelle écologie de la perception, une culture du savoir-sentir. Mais cette réhabilitation des systèmes perceptifs malmenés induit, de façon plus ou moins consciente, un certain soupçon sur la vision. Pour les militants de la sensation que sont les danseurs, la vision est l'organe privilégié de l'objectivation, et à ce titre elle est parfois suspecte de division. C'est donc aussi pour désobjectiver la sensation que les danseurs ferment les yeux :

« Je ferme les yeux pour suspendre ma tendance à objectiver le monde, à le transformer en un monde pour l'action, en une géographie de mouvements utilitaires simulés, écrit Alice Godfroy. Ne pouvant plus voir, ne pouvant plus me suspendre à mon regard pour guider mes actions dans le monde, mon corps s'apprête à découvrir l'autre face de la perception¹⁷. »

Si la vision fait l'objet de telles suspicions, c'est dans notre relation psychologique et culturelle à celle-ci qu'il faut en chercher les raisons. Car en examinant de plus près son fonctionnement, son rapport à l'environnement spécifique, les propriétés de son mode focal et de son mode périphérique, ses zones d'inconscience et sa relation à la kinesthésie, on se convaincra que la vision est aussi une force de réunion du sensorium, et de participation au milieu. L'œil humain est certes perfectionné pour la vision détaillée¹⁸, mais il l'est autant pour une voyance élargie.

¹⁷ Alice Godfroy, *Les yeux fermés*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

¹⁸ Dans son livre *Nous n'avons qu'une seule terre*, le biologiste Paul Shepard insiste sur le rôle adaptatif de la variété des couleurs et des détails dans l'évolution de l'appareil visuel humain. Paul Shepard, « L'œil », in *Nous n'avons qu'une seule terre* (1996), trad. B. Fillaudeau, Biophilia, José Corti, 2013, pp.21-40.

Divisions

Dans ses *Principes de la philosophie*, Descartes assimilait l'idée claire à la perception visuelle qui est « présente et manifeste à un esprit attentif », et l'idée distincte à une perception « précise et différente de toutes les autres¹⁹ ». Les neurosciences décrivent aujourd'hui le cortex visuel comme un système interrogateur, dans lequel les informations de forme, de couleur, de mouvement, d'espace et de contexte sont divisées en processus de résolutions spécifiques²⁰. En permettant la reconnaissance précise des objets et en favorisant leur idéation, la vision a établi sa domination sur les autres organes sensoriels, réputés plus vagues. Elle passe donc volontiers pour le paradigme sensible de la connaissance rationnelle, celle qui fractionne les idées en unités signifiantes, et les compose en relations logiques. Outre sa précision, la vue offre aussi le privilège de la distance et de la détermination spatiale. Avant tout contact avec les choses du monde, une vision « claire et distincte » nous en donne les positions, les volumes, les aspects, et les intentions lorsqu'il s'agit d'êtres vivants ; autant d'idéations des choses qui précèdent toute rencontre plus proximale avec elles, par l'olfaction, la palpation, ou la vibration. Le regard permet donc une double distinction : d'abord la distinction de l'unité de la chose détachée de son fond, mais aussi la distinction *d'avec* la chose, qui nous permet de l'appréhender à distance.

Or, cette distanciation de la vision impose à la conscience une topologisation, la recherche d'un « lieu-dit » du corps voyant, où la conscience percevante croit pouvoir prendre appui, comme au bord de l'être, pour mesurer sa distance au monde. La vision instaure un biais de polarisation dans la perception. Comme le remarque le danseur Julyen Hamilton, les yeux disent toujours « là-

¹⁹ René Descartes, *Principes de Philosophie I*, article 45 : « La connoissance sur laquelle on veut établir un jugement indubitable doit estre non seulement claire, mais aussi distincte. l'appelle claire celle qui est presente et manifeste à un esprit attentif ; de mesme que nous disons voir clairement les objets, lorsqu'estant presents ils agissent assez fort et que nos yeux sont disposés à les regarder. Et distincte, celle qui est tellement precise, et differente de toutes les autres qu'elle ne comprend en soy que ce qui paroît manifestement à celui qui la considere comme il faut. »

²⁰ L'aire visuelle primaire, ou cortex strié, se trouve dans la région dite V1 du cerveau. Mais plusieurs aires cérébrales sont actives dans le traitement de l'influx visuel. Les contours des formes sont traités en V2. Les couleurs en V4 et les mouvements en V5, et les spécialistes comptent encore une trentaine d'aires cérébrales spécialisées impliquées dans le traitement de l'information visuelle. En sortant de V1, l'influx visuel est distribué selon deux voies principales, en vue du traitement sélectif de l'information. La voie ventrale, qui va du cortex occipital jusqu'à la partie inférieure du lobe temporal est surnommée la voie du *what*, elle véhicule les représentations mentales exigées par l'identification des formes. La voie dorsale, qui va du cortex occipital jusqu'au lobe pariétal, est dite voie du *How ou du where*, car elle est enrôlée dans l'analyse de la scène visuelle comme « affordance », c'est-à-dire comme champ d'actions potentielles. « La vision est une activité d'interrogation et d'exploration de notre champ visuel. Voir un objet serait s'interroger sur lui. Tant que nous ne nous interrogeons pas à son sujet il reste, en quelque sorte, invisible. » Kevin O'Regan J., « Une vision hors du cerveau », *Science et vie*, n°216 : *L'oeil et la vision*, septembre 2001, p. 93.

bas » quand le corps dit « ici²¹ ». C'est en effet le privilège des animaux dits supérieurs, dotés d'un système nerveux central, que de pouvoir exploiter des informations distantes et de ne pas dépendre d'un lien automatique entre stimulus et réaction motrice. Pour l'espèce humaine, un grand saut évolutif s'est produit avec l'avènement de la posture érigée, et le privilège adaptatif que celle-ci a donné aux sens distaux, en particulier à la vision. Selon l'hypothèse paléanthropologique dite *de la savane*²², des changements climatiques survenus entre - 20 et - 6 millions d'années avant notre ère auraient réduit l'emprise forestière au profit d'étendues de savanes. Les hominidés des groupes homo et australopithèques, quittant peu à peu les forêts pour des steppes dégagées, auraient alors connu un redressement du buste afin que le regard puisse porter au loin. Hans Blumenberg fait de ce changement de biotope la nouvelle donne de l'individuation spécifique humaine (hominisation) : la fréquentation d'un milieu dont l'horizon est dégagé stimule la perception distale de la vision, et par conséquent la « prise de distance » réflexive qui se trouve au fondement de la conscience humaine²³. Dans ce milieu horizontalisé, l'hominidé intègre le schème de « l'action à distance » : dans la chasse ou le combat, il se met à lancer des projectiles et à percevoir son action de façon projective, au-delà de l'orbite proximal du corps-à-corps. Il observe les relations de cause à effet, et introduit sa conscience aux virtualités de l'hypothèse²⁴. Les adaptations progressives du système visuel ont donc apporté à l'espèce humaine des gains évolutifs considérables sur le plan des capacités cognitives : des facultés telles que l'idéation, la spéculation et la réflexivité s'enracinent dans la distance et le délai que permettent la longue focale de notre œil. Raison pour laquelle *Homo Sapiens* accorde un tel privilège d'essence à la vision.

Mais là n'est pas la seule division dont est suspecte la vision. Avec sa valorisation culturelle, le modèle objectivant de la perception visuelle a fini par s'imposer à tout le *sensorium*. Nous avons

²¹ Cité par Eric Zobel, « Réflexions du point de vue d'un metteur en scène et théoricien du théâtre », *Vu du corps, op.cit.*, p.65.

²² Les raisons du redressement bipédique de l'espèce humaine font l'objet d'innombrables hypothèses. A ce sujet, voir Carsten Niemitz, « *The evolution of the upright posture and gait—a review and a new synthesis* », *Naturwissenschaften*, #97, 2010.

²³ « C'est l'avantage de la steppe sur la forêt vierge, qui propose aussitôt certes des cachettes, mais aussi toujours ce qui menace, dans l'environnement proche. Si le vaste espace de la steppe peut être appréhendé optiquement—et cela signifie toujours simultanément : structuré selon des distances et donc selon des temps de mises en garde évaluables—alors est conquis ce laps temporel qui laisse place à un comportement qui ressemble à nos yeux à de la réflexion et à la recherche d'une décision. » Hans Blumenberg, *Description de l'homme*, (1976), traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris : Cerf, 2011, p. 521. Cité par Emma / Romain Bigé, *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation, op.cit.*, p.403.

²⁴ En prenant plus d'importance que les sens proximaux, les sens distaux offrent à l'homme « une information spatialement structurée et dotée d'une grande puissance d'anticipation temporelle²⁴. » Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Puf, 2000, p. 21.

en effet tendance à traiter tous les sens comme synonymes de la vue, c'est-à-dire selon une visée intentionnelle qui irait d'un objet perçu à une image de connaissance. C'est sans doute la raison pour laquelle, en dépit de toutes les observations scientifiques, nous continuons d'admettre l'antique division du système perceptif en cinq sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, et le toucher. Dans cette division, chaque sens est associé à un organe sensoriel spécifique – l'œil, l'oreille, le nez, la langue, la peau – mais se catégorise aussi selon des percepts extrinsèques au corps, c'est-à-dire implicitement conçus comme distaux. Or, cette ancienne division est aussi arbitraire que fautive, non seulement dans son nombre, mais surtout dans sa définition. Réduire le sensorium à cinq appareils spécifiques, c'est faire fi des nombreux sens hautement spécialisés qui sont regroupés au sein du principal système sensoriel du corps humain, la somesthésie. La somesthésie désigne en effet les sensations éveillées par la stimulation des tissus corporels. Parmi les principaux sens somesthésiques, la *proprioception* (détection de la position des articulations et du corps) et la *kinesthésie* (détection des mouvements des articulations et des organes internes) occupent une part considérable de notre activité perceptive. Couplés à d'autres sens tels que la *thermoception* (détection de la chaleur et du froid), la *nociception* (détection de l'altération d'un tissu de l'organisme, et par conséquent de la douleur²⁵), ou la *viscéroception* (détection de l'état des viscères), ils constituent une sensibilité intéroceptive profonde, tissée d'influx sensitifs complexes, difficiles à discerner en conscience, et loin de donner à l'esprit des informations « claires et distinctes »²⁶.

Le schéma de division des sens implique encore une autre erreur coutumière, l'idée selon laquelle chaque appareil perceptif fonctionne isolément des autres. Dans notre expérience ordinaire, l'œil voit et n'entend pas, l'oreille écoute et ne voit pas. Or, rien n'est moins vrai si l'on considère non plus les organes mais les appareils perceptifs, qui interagissent en profondeur, selon une synesthésie générale, mais oblitérée chez la plupart des individus adultes. La synesthésie est donnée à tous les êtres humains à la naissance²⁷, mais avec les apprentissages

²⁵ Jean Clam parle aussi de doliception pour le sens de la douleur. Jean Clam, *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2012. p.294.

²⁶ La plus grande part des informations somesthésiques étant traitées à un niveau sous-cortical, c'est donc dans une relative inconscience que ces sens travaillent. Cette imperception des fonctions somesthésiques masque leur forte prégnance pulsionnelle et auto-affective. Les sens interocceptifs étant sans visée d'objet extrinsèque, leurs excitations s'introjectent elles-mêmes comme altérité à demeure, et se teintent d'appétit vital, de désirance ou d'in-quiétude. On sait à quel point une sensation viscérale désagréable peut devenir une hantise psychique, et à quel point un travail d'éveil des sensations internes tel qu'il est exercé dans le yoga, ou toute pratique somatique, redonne une humeur vitale heureuse. A ce sujet, voir aussi supra, chapitre IV.1 *L'imperçu > le désir, racine vitale de la perception*.

²⁷ Un nouveau-né de quelques heures reconnaît visuellement la forme et la texture d'un objet palpé auparavant. Chez les jeunes enfants, le transfert de la forme d'un objet à sa vision se réalise plus aisément que de la vision au toucher, ce qui prouve la dominance du sens visuel chez l'homme. À ce sujet, voir Arlette Streri, « Des spécificités sensorielles

symboliques et disciplinaires, l'enfant apprend à catégoriser ses perceptions selon leurs objets, et à « naturaliser » la division des sens selon leurs appareils.

Enfin, il faut souligner un dernier biais psychologique sur lequel repose le soupçon de division. Le principe d'objectivation que la perception visuelle impose au sensorium commun a longtemps alimenté un paradigme inférentiel ou « assembleur » dans l'approche scientifique de la perception. Selon ce modèle, aujourd'hui battu en brèche, l'appareil perceptif recueille une mosaïque inorganisée de sensations élémentaires (*sense data*), les achemine jusqu'aux structures corticales supérieures, où les informations pertinentes sont sélectionnées et synthétisées pour être *reconstruites* sous forme de représentations internes, de recognitions et de déclenchements réactifs²⁸. Cette conception de la perception l'identifie à un système linéaire de captation, d'analyse et de représentations qui concorde avec le schème de causalité qui règne sur la culture occidentale. Bien qu'il insiste encore dans l'opinion commune, ce biais culturel est aujourd'hui largement dépassé par une approche éactive et écologique de la perception.

Le système éactif de la perception visuelle

C'est à la grenouille que les sciences cognitives doivent ce bond en avant. En 1959, dans leur célèbre article « *what the frog's eye tells the frog's Brain*²⁹ », les chercheurs en sciences cognitives Maturana, Lettvin, McCulloch et Pitts, démontrent que l'appareil visuo-moteur de la grenouille ne fonctionne pas comme un système de traitement computationnel, mais plutôt comme un système « pré-câblé » qui perçoit les objets en rapport à des types adaptatifs préformés par l'évolution. Leurs expériences montrent que le système optique de la grenouille (rétine + nerf optique) ne transmet pas au cerveau une copie analogique de l'objet observé, mais sélectionne d'emblée des « stimuli-signaux », qui lui permettent d'identifier plus rapidement ce qui l'intéresse, à savoir les insectes comestibles. Ces « stimuli-signaux » sont des schèmes formels et dynamiques qui correspondent à la morphologie et à la mobilité des insectes dont la grenouille se nourrit. Ces observations expérimentales rendent justice à la notion de « facteur inné de

à leurs interactions pour une perception unifiée du monde, interview avec Florence Cottin », in Collectif, *De l'une à l'autre, Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010, p.43

²⁸ Voir Yves-Marie Visetti, « Constructivismes, émergences : une analyse sémantique et thématique », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°39, 2004/2. Des lois de la pensée aux constructivismes. pp. 229-259.

²⁹ J. Y. Lettvin, H. R. Maturana, W. S. McCulloch and W. H. Pitts, "What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain" in *Proceedings of the IRE*, vol. 47, no. 11, Nov. 1959, pp. 1940-1951.

déclenchement » introduite quelques années auparavant par l'éthologie de Konrad Lorenz et Nikolaas Tinbergen³⁰. Les perceptions pertinentes sont engrammées dans le système visuo-moteur, le tri est fait à l'avance, de sorte que le cerveau de la grenouille dispose, avec cet œil *préparé*, d'un outil hautement spécialisé : dès qu'un stimulus correspond aux schèmes dynamiques prévus par les détecteurs, la langue est projetée et la mouche gobée³¹.

Ces expériences corroborent les observations faites par le biologiste J.V. Von Uexküll dans les années 1920 sur la notion d'*Umwelt* : il existe pour chaque espèce vivante un « monde propre » qui, en fonction de ses besoins élémentaires, détermine l'environnement sensoriel qui lui correspond³². Cet environnement sensoriel est le monde *sémiotique* de l'espèce, c'est-à-dire l'ensemble des stimuli qui font sens pour elle, et sur lesquels elle assure son adaptabilité. Ainsi, dans sa dimension visuelle, l'*Umwelt* de la grenouille est-il fait de stimuli-signaux qui forment ce que l'on pourrait appeler « la danse de la mouche » : allures dynamiques, mouvements frétilants, contrastes particuliers. Ces stimuli spécifiques étant des « facteurs innés de déclenchement », le système nerveux de l'animal est épargné d'avoir à les interpréter : l'action adéquate est déjà dans le signal.

L'*Umwelt* humain est beaucoup plus divers - et moins stable - que celui de la grenouille, car c'est un milieu culturel hautement sémiotique, que l'homme n'a de cesse de transformer (au lieu de s'adapter à son milieu, l'espèce humaine adapte le milieu à ses besoins, au point que l'accélération des transformations qu'il lui impose menace aujourd'hui sa survie même). L'*Umwelt* humain est un monde d'informations variées et changeantes qui, contrairement au monde du batracien, lui demande des processus d'interprétation. Mais ces processus perceptifs et cognitifs étant chez l'homme hyper-complexes, ils bénéficient eux aussi d'un certain nombre de fonctions sélectives et accélératrices³³. A la suite de l'article de 1959, Maturana, Uribe et Frenk ont élargi leurs expériences à la perception humaine, à la recherche des facteurs innés de déclenchement qui lui seraient propres. Certaines de ses expériences, portant notamment sur la

³⁰ Konrad Lorenz, "Taxie et action instinctive dans le mouvement de roulement de l'oeuf chez l'oise grise" (1938), in *Essais sur le comportement animal et humain : Les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, Paris : Le Seuil, 1970.

³¹ L'efficacité de ce système pré-câblé est également démontré par ses propres limites : la grenouille attaque tout objet-leurre qui correspond à ces schèmes de forme, de dimension et de mouvement. Par ailleurs, elle peut se laisser mourir de faim au milieu d'une foule d'insectes comestibles qui auront été immobilisés.

³² Jakob Johann von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, 1934 ; trad. fr. éd. Denoël, 1965 ; éd. Pocket, coll. Agora, 2004. - Rééd. sous le titre *Milieu animal et milieu humain*, Paris : Rivages, 2010.

³³ Depuis les travaux de Donald Hebb et Karl Lashley, on sait que les perceptions et les représentations d'objets ou d'actions, acquises ou nouvelles, sont faites de « liaisons » neurales, qui convoquent des « codages distribués » entre plusieurs « assemblées de neurones ». Voir D.O. Hebb, *The Organization of Behavior : a Neuropsychological Theory*, New York : Wiley, 1949.

perception relative des couleurs, ont montré que le système nerveux est un circuit relativement fermé, dont l'activité est davantage déterminée par son propre fonctionnement que par les données du monde extérieur, qui n'y jouent qu'un rôle déclencheur³⁴.

Ces travaux ont battu en brèche le paradigme « représentationnel » de l'approche objectiviste qui prévalait encore à l'époque dans les sciences cognitives : la perception n'est pas une computation d'informations qui transitent analogiquement du monde sensible au cortex du sujet sentant. Plutôt que d'être extraite d'une réalité extérieure objectivable, la perception émerge davantage de la cohérence interne de l'activité neuronale, telle qu'elle est adaptée à l'environnement spécifique (l'*Umwelt*). Ces conclusions ouvrent la voie à une approche résolument « écologique » de la perception, car elles permettent d'affirmer, comme le fait Maturana, que c'est « en y vivant que nous créons, littéralement, le monde dans lequel nous vivons ». Dans la suite de cette proposition, Maturana et Varela formuleront dans les années 1970 le concept d'autopoïèse³⁵ (ou auto-organisation) pour décrire la façon dont les organismes biologiques engendrent et spécifient continuellement leur propre organisation, dans un enveloppement et un dévoilement mutuel avec leur environnement. Inspiré par la psychologie interactionnelle de Gregory Bateson et par la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty³⁶, Varela proposera ensuite le concept d'énaction³⁷ pour préciser les relations circulaires, inclusives

³⁴ Ces expériences menées sur la perception relative des couleurs ont permis de démontrer qu'il n'existe pas de corrélation stable entre les longueurs d'onde électromagnétiques caractérisant chaque couleur du spectre chromatique, et la perception nominale des couleurs. Lorsqu'un sujet exposé à des longueurs d'onde variables est prié de nommer les couleurs qu'il voit, la corrélation entre les noms de couleur choisis et les longueurs d'ondes est instable. En revanche, la corrélation entre les noms de couleurs et les états d'activité neuronale des sujets est plus évidente. Maturana en conclut que le système nerveux obéit en priorité à ses propres structures internes, auxquels il soumet l'intégration des *sense data*. Maturana H. R., Uribe R. & Frenk S. (1968) *A biological theory of relativistic colour coding in the primate retina: A discussion of nervous system closure with reference to certain visual effects*. Archivos de Biología y Medicina Experimentales, 01 Jan 1968, 1(0):1-30.

³⁵ « Un système autopoïétique est organisé (défini comme une unité) comme un réseau de processus de production (transformation et destruction) de composants qui (i) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (ii) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. » F. J. Varela, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris : Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1989, p. 45.

³⁶ « La forme de l'excitant est créée par l'organisme lui-même, par sa manière propre de s'offrir aux actions du dehors. Sans doute, pour pouvoir subsister, il doit rencontrer autour de lui un certain nombre d'agents physiques et chimiques. Mais c'est lui, selon la nature propre de ses récepteurs, selon les seuils de ses centres nerveux, selon les mouvements des organes, qui choisit dans le monde physique les stimuli auxquels il sera sensible. » Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, 6^{em} édit., Paris, PUF, 1967, p.12.

³⁷ « I have introduced the name enactive to designate more precisely this approach which comports two complementary aspects. (1) On the one hand, the ongoing coupling of the cognitive agent, a permanent coping that is fundamentally mediated by sensori-motor activities. (2) On the other hand, the autonomous activities of the agent whose identity is based on emerging, endogenous configurations (or self-organizing patterns) of neuronal activity. » Francisco Varela, « The Neurodynamics of Retention », dans Jean-Luc Petit (dir.), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1997, p. 232.

et émergentes que les organismes évolués entretiennent avec leur environnement. « Un attribut dans le monde – l'espace, les couleurs, les formes, etc. – n'est pas quelque chose qui préexiste, il est configuré par les rapports entre l'organisme et l'environnement³⁸ », dit Varela. La perception n'est donc pas un système qui réfléchit le monde, mais qui le produit. Chez l'homme, ce système est devenu hautement spécialisé dans l'acte spécifique de la lecture.

L'œil lecteur

Si l'on vous demande de nommer mentalement la couleur de ce mot - BLEU - il est fort probable que la première réponse qui vous viendra sera le mot « bleu » et non « rouge ». Maintenant que vous êtes prévenus, essayez de nommer mentalement la couleur que vous voyez, avant celle que vous lisez : VERT, ROUGE, JAUNE. Cette petite expérience, appelée effet Stroop, montre que le réflexe de lecture s'impose au premier rang des opérations perceptives³⁹. Dès lors que nous savons lire, cette aptitude est si bien intégrée à notre système nerveux que la reconnaissance sémantique devient quasi-automatique, et supprime toute autre valeur sensible. Dans un *Umwelt* humain foncièrement symbolique, et saturé de signes écrits (au moins depuis la révolution industrielle), l'œil humain se trouve *appliqué* aux schèmes de la lecture, de façon aussi efficace que celui de la grenouille est appliqué aux schèmes de forme et de mouvement de la mouche. Les fonctions neuro-corticales de la lecture ont été à ce point développées par l'évolution bio-culturelle de l'humanité qu'elles tendent à devenir presque aussi automatiques que des facteurs innés de déclenchement. Pourtant, ces aptitudes n'ont rien d'inné, et les compétences oculo-motrices et neurales que requiert la lecture ne sont acquises qu'au prix d'un apprentissage très exigeant pour le jeune enfant⁴⁰. Il s'agit d'abord de coordonner les mouvements oculaires avec les mouvements de la tête, d'exercer des fonctions de repérage spatial encore fraîches chez l'enfant, de maîtriser le rythme des saccades de progression et de régression sur la ligne écrite, de mettre à profit les spécialités du regard focal et du regard périphérique afin de faciliter l'inclusion des rapports de la partie au tout, et du tout à la partie

³⁸ Francisco Varela, « Autopoïèse et émergence », in Réda Benkirane (dir.), *La complexité, vertiges et promesses. 18 histoires de sciences d'aujourd'hui*, Paris : Edition Le Pommier, 2002, p. 173.

³⁹ John Ridley Stroop, « *Studies of interference in serial verbal reactions* », *Journal of Experimental Psychology*, vol. 18, n°6, 1935, p. 643–662. Cette expérience, devenue fameuse en psychologie cognitive, n'a pas cessé d'être répliquée jusqu'à nos jours, avec toutes sortes de variations. Voir Colin MacLeod, « *Half a century of research on the Stroop effect: an integrative review* », *Psychological Bulletin (en)*, vol. 109, n°2, mars 1991.

⁴⁰ Pour faire cette synthèse des compétences oculomotrices de la lecture, nous nous appuyons sur Sprenger-Charolles Liliane, « La perception visuelle au cours de la lecture ou Peut-on entraîner l'œil à mieux se comporter ? » in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°52, 1986. Pratiques de lecture. pp. 112-123. <https://doi.org/10.3406/prati.1986.1414>

(rapports lettres/mots, mots /syntagmes), etc. Au terme de cet apprentissage, le jeune lecteur obtient un rythme de progression à peu près constant entre les saccades oculaires et les fixations (100 à 500 millisecondes). Ce rythme lui permet d'associer le pouvoir de discrimination focal avec l'*empan* de lecture, à savoir la zone entourant le point de fixation et permettant de déclencher d'emblée, avant même l'examen focal, une synthèse organisée des signes. On sait en effet que la lecture, une fois entraînée, n'exige plus de discrétiser chacune des lettres qui composent un mot, mais se contente d'indices minimum pour reconnaître des morphologies orthographiques. C'est la raison pour laquelle, lorsque notre lecture se fait un peu distraite, nous croyons lire virtuel au lieu de visuel, ou bien magie au lieu d'image. Or, cette distraction est précisément l'indice de la très haute compétence neuro-cognitive que la lecture a formée en nous. Voyez vous-mêmes :

si nuos ivnresnos l'odre des ltetres dnas les mtos, vuos êtse d'aobrd srurpis, mias benitot, vuos rélasiez que clea ne vuos epmcêhe pas de lrie ctete prahse. Il siufft que la pmeirère et la dinerère lertte siot à la bnone palce, puor que vuos pissuez fiare la snyhtese de cahuqe mot cmome une Getslat⁴¹. Cmome la grenuollie, vuos gboez la muoche avnat de l'avior vriamnet reocnune.

Cette petite expérience montre une fois de plus que la perception visuelle (et la perception en règle générale) ne procède pas selon un système linéaire de captations et d'interprétations analytiques, mais qu'elle reconfigure les formes selon des schèmes de relations prédisposés, et hautement adaptatifs. Au fur et à mesure de son évolution phylogénétique, l'espèce humaine intègre les dispositions neurales liées à la compétence de la lecture, et le système visuel humain continue son *autopoïèse* en devenant peu à peu un système déchiffreur très perfectionné. Cette évolution physiologique, couplée à l'évolution culturelle d'un *Umwelt* technique et symbolique, n'est pas sans conséquence sur les régimes perceptifs que l'individu moderne favorise, et sur ceux qu'il néglige. En l'occurrence, l'habitus de la lecture fonctionne sur un recrutement massif de la vision centrale, dite aussi vision focale ou fovéale, au détriment de la vision périphérique, dite aussi vision latérale ou ambiante.

Façons de voir

A l'intersection des deux points de cible de chaque œil se forme la zone de vision centrale, focale ou fovéale, qui offre une perception nette des contours et des contrastes, en vision diurne. Dans la rétine, cette zone du champ visuel correspond à la *macula lutea*, une zone d'environ 5

⁴¹ Cette expérience vérifie en effet l'un des postulats premiers de la *Gestalttheorie* : le champ perceptif « ne se compose pas d'éléments séparés ou préalablement donnés : il les produit au contraire, et les distribue *ensemble dans le temps*. » Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 1999/1, 28, p 161.

millimètres située dans l'axe de la pupille et caractérisée par une concentration maximale de cônes, ces cellules photo-réceptrices sensibles aux couleurs, qui permettent de discriminer les contrastes et les contours. La *macula* abrite en son centre une zone encore plus petite (environ 200 μm), appelée *fovéa*, qui est exclusivement composée de cônes, et qui correspond à la zone d'acuité maximale du champ de vision. Cette zone centrale couverte par la *fovéa* et la *macula* est extrêmement étroite. Sur les 110 degrés d'ouverture maximale du champ visuel, elle n'occupe qu'un angle d'environ 3 degrés pour une acuité maximale, et jusqu'à 10 degrés pour une capacité de discrimination suffisante à la lecture d'un texte. Au-delà de ces 10 degrés, l'acuité de la vision s'étiolle progressivement. Dans les 100 degrés restants, le nombre de cônes diminue rapidement en s'éloignant de la *macula*, tandis qu'augmente la concentration de bâtonnets, ces cellules qui sont davantage sensibles aux faibles luminosités, et plus promptes à la détection de mouvements.

A suivre une logique strictement optique, la raréfaction rapide des cônes dans la couronne périphérique de la rétine devrait se traduire par une vision grise et floue dans le cerne de notre champ de vision. Or, l'impression visuelle que nous donnent les bords de notre champ de vision n'a pas l'aspect brumeux et gris d'un flou photographique. La raison en est que le cortex travaille à une reconstruction permanente des aspects et des couleurs dans cette zone. Comme l'œil explore en permanence la scène visuelle, avec des saccades oculaires et des fixations de l'ordre de 200 à 400 millisecondes, ce balayage permet au cortex visuel de remettre à jour les contrastes et les couleurs, et de les réattribuer sans cesse aux éléments de la scène⁴². Les informations vagues du cerne périphérique font l'objet d'un traitement de re-définition, de sorte que notre champ de vision ne nous paraît pas flou à ses bords, mais seulement appauvri en différences, dans un état de netteté latente, comme *préparée* pour un ciblage focal.

Occupant jusqu'à 99% du champ visuel, mais ne disposant que de 50 % de la capacité de transfert du nerf optique, le regard périphérique, appelé aussi « latéral » ou « ambiant », est ce regard global qui donne la sensation d'un bain de visible pour la vision centrale. Fournie en bâtonnets, cette large couronne périphérique de la rétine est sensible aux faibles luminosités et aux mouvements. La fonction de détection des mouvements assurée par les bâtonnets est soutenue par une vitesse de transmission neurale accrue. La zone périphérique livre en effet au cortex visuel jusqu'à 100 images par secondes, quand, dans le même temps, la zone fovéale n'en livre que 3 ou 4. La différence est considérable, et explique que nous soyons capables d'abattre les paupières lorsqu'un insecte approche le coin de notre œil, avant même d'avoir pu l'identifier.

⁴² Lionel Naccache, « L'introspection de la perception visuelle : mythe et réalité », in *Le Corps en Acte*, sous la direction d'Alain Berthoz et Bernard Andrieu, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, p.27.

Phylogénétiquement plus ancienne que le regard fovéal, cette fonction visuomotrice est proche du réflexe, et permet des réponses adaptées qui court-circuitent le traitement cortical⁴³. C'est pourquoi il est essentiel pour la danseuse de cultiver un regard ouvert au champ périphérique. Dans les hautes vitesses du mouvement, elle n'a pas le temps de former une vision « claire et distincte » des choses. Grâce à la vision périphérique, elle peut s'en tenir aux « stimuli-signaux » des dynamiques de mouvement. Sans avoir besoin de fixer l'œil sur les mobiles (par exemple, ses partenaires), et sans perdre un temps précieux à les identifier, elle peut en percevoir les surgissements, et y adapter ses comportements⁴⁴.

Il y a donc un hiatus rythmique entre la vision centrale et la vision périphérique. Précise, mais relativement lente, la vision focale renseigne la perception diacritique⁴⁵ des différences, tandis que la vision périphérique, moins distincte mais beaucoup plus rapide, permet l'immersion dans le milieu visuel et une participation plus immédiate à ses dynamiques. Ce partage caractérise deux grands types psychologiques de regard, un regard que l'on pourrait dire intentionnel, qui va vers les choses, et un regard participant, qui se fond dans le milieu. Le danseur Hubert Godard parle aussi de regard convexe et de regard concave⁴⁶. Mais il faut se garder, lorsqu'on distingue de la sorte le regard focal et le regard périphérique, de polariser une opposition entre ces deux modalités de la vision. D'une part, parce qu'elles opèrent le plus souvent de concert dans la

⁴³ Des études récentes établissent l'existence de certains groupes de neurones spécialisés présents dans la rétine et voués, pour les uns, à la détection des mouvements de droite à gauche, et pour les autres à celle des mouvements de gauche à droite. Ces « stimuli-signaux » déclenchent les réponses adaptées de l'organisme sans nécessiter de traitement cortical. Voir Simon Gérard, *Archéologie de la vision*, Paris : Seuil, 2003, p.254.

⁴⁴ Le *Contact Improvisation* est sans doute la pratique qui requiert et entraîne le plus cette faculté de vision périphérique, comme le souligne Hubert Godard : « Dans la pratique de la Danse Contact surgit une espèce de vigilance incroyable, de clarté géographique. Quelqu'un peut sauter derrière soi, nous pouvons être bousculés par quelqu'un d'autre, et cela devient extrêmement dangereux si l'on est dans la lenteur du regard objectivant. [...] Cela permet de faire des actions apparemment dangereuses, sans qu'il n'y ait de risque. L'impact des "images du corps" et des fantasmes diminue, le réel se rapproche, l'espace est saisi à 360° : c'est le regard périphérique, panoramique. » Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, Editions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, pp. 73-78.

⁴⁵ Merleau-Ponty appelle « diacritique » toute perception et toute expression structurée de façon indirecte, comme le langage, qui n'est fait que de différences : « Percevoir une physionomie, une expression, c'est toujours user de signes diacritiques, de même que réaliser avec un corps une gesticulation expressive. Ici chaque signe n'a d'autre valeur que de le différencier des autres, et des différences apparaissent pour le spectateur ou sont utilisées par le sujet parlant qui ne sont pas définies par les termes entre lesquels elles ont lieu, mais qui au contraire les définissent ». Maurice Merleau-Ponty, *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, Cours au Collège de France, Notes, 1953, Genève : Metis Presses, 2011, p. 211.

⁴⁶ « C'est-à-dire que je peux regarder complètement « en réception du monde », ou au contraire, je peux aussi regarder avec mon œil qui se projette dans l'espace, passant ainsi du concave au convexe. » Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, op.cit.

perception ordinaire, et d'autre part parce qu'elles ne caractérisent que des tendances ou des privilèges perceptifs, dans les rapports que chaque individu entretient avec l'action et l'environnement. Chaque esquisse de perception visuelle est un pas de deux entre balayage et fixation, entre impression pathique et sélection gnosique, entre vitesse et visée⁴⁷.

C'est pourquoi, plutôt que de le concevoir en termes catégoriels, le partage entre regard focal et regard périphérique gagnerait à être pensé en termes rythmiques, selon des hiatus qui ne divisent pas les informations visuelles, mais qui les accentuent. C'est ce que fait le théoricien de l'art Anton Ehrenzweig lorsque, dans son ouvrage *L'ordre caché de l'art, essai sur la psychologie de l'imaginaire artistique*⁴⁸, il cherche à *apercevoir* la trame de fond de la perception visuelle, et qu'il y repère un battement rythmique entre impressions primaires et formations secondaires.

Le scanning inconscient

Sans les citer nommément, Anton Ehrenzweig rapporte des expériences dans lesquelles on peut reconnaître celles de la *microgenèse*, que l'on a décrit plus haut⁴⁹. Dans ces expériences, des sujets sont exposés à des projections d'images à vitesse « subliminale », c'est-à-dire inférieures au dixième de seconde. Ces expériences montrent que durant cet intervalle très bref, la première saisie visuelle d'une image ne discrimine pas encore les zones « figure » des zones « fond ». Pour décrire cette première impression perceptive, Ehrenzweig parle d'un *scanning inconscient*, qui balaye librement le champ visuel, avant toute discrimination d'objet. A ce stade, la perception est synchrétique, elle n'isole pas encore les objets, mais elle embrasse les formes et les traits indifférenciés « en un acte immédiat et unique de compréhension », comme le dit Jean-François Lyotard, dans la préface qu'il signe pour l'édition française de l'ouvrage d'Ehrenzweig. Avec impartialité, le *scanning* inconscient traite toutes les structures complexes comme des *clusters* d'énergies, de textures et de rythmes. Cependant, les expériences montrent qu'à ce stade primaire de la perception, le cortex visuel rassemble davantage d'informations que sous un

⁴⁷ Christine Roquet souligne à raison que « tout acte de vision enchevêtre ces deux dimensions. Ainsi certaines danses de bal, à la fois collectives et en couple, nécessitent de tisser un lien visuel avec son partenaire tout en restant simultanément ouvert à ce qu'il se passe avec tous les autres ainsi qu'à l'espace d'évolution du cercle. » Christine Roquet, *Vu du Geste, op.cit.*, p.90.

⁴⁸ Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Première parution en 1974. Trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Préface de Jean-François Lyotard. Collection Tel (n° 62), Gallimard, Paris 1982.

⁴⁹ Voir supra, chapitre 1.2.2 Allures rythmiques > Dépli des allures perceptives. Erhenzweig rapporte ces expériences dans *L'Ordre caché de l'art. op.cit.*, chapitre II "Les deux types d'attention", pp.55-65, et chapitre III "Le scanning inconscient", pp.66-80.

examen conscient plus long. Lorsqu'on laisse le temps à la conscience de « prendre la main » sur les opérations du cortex visuel, la perception s'attache alors à différencier, élire, nommer. Dès lors, elle *perd de vue* - littéralement - un bon nombre d'informations dans le domaine des textures, des gradients colorés, des formes déliées, du caractère aéré ou saturé des structures, des modulations intensives qui les rythment. Dès que les processus secondaires reprennent leur magistère sur la perception, ce sont les opérations de différenciation, de reconnaissance et d'attribution qui reprennent le dessus.

On reconnaîtra le vocabulaire freudien dans cette approche des processus primaires et secondaires. Ehrenzweig emprunte en effet à ce lexique, mais dans une perspective qui va à l'encontre des présupposés de la psychanalyse freudienne, selon lesquels les processus primaires sont frappés du sceau du chaos : énergie libre, non articulation de l'espace et du temps, indifférenciation des opposés, absence de négation. Suivant la logique freudienne, les processus primaires (ou inconscients) produiraient un matériel de fantasmes chaotiques que les processus secondaires (préconscients et conscients) viendraient ensuite ordonner et symboliser. Or, pour Ehrenzweig, les processus primaires ne sont pas chaotiques, mais relèvent d'un « ordre caché », et, comme l'écrit Lyotard, « c'est seulement leur rencontre avec la rigidité des organisations secondaires qui produit sur celles-ci un effet de désorganisation. » Pour Ehrenzweig, la perception intègre, dès son premier moment pathique, des processus primaires qu'il décrit comme « balayeurs » et « syncrétiques », « conjonctifs et sériels⁵⁰ », tandis que les processus secondaires sont focalisants, disjonctifs et analytiques. Mais il n'y a pour Ehrenzweig aucune relation de subordination entre ces processus : le secondaire ne vient pas trier dans le désordre du primaire les éléments signifiants qu'il aurait ensuite pour tâche d'ordonner. Les deux processus sont simultanés et leurs rapports de prévalence sont plutôt d'ordre attentionnel. Les habitudes fonctionnelles acquises avec l'éducation et la maturité imposent une prévalence des processus analytiques (secondaires) dans la perception : l'œil éduqué, en apprenant à isoler les figures d'un fond indifférencié, désapprend dans le même temps à s'ouvrir aux « bruits de fond » du champ perceptif. C'est pourquoi, de façon paradoxale, la perception ordinaire du sujet adulte « normal » fait passer les processus secondaires pour les formes premières de la sensibilité.

Or, il n'en a pas toujours été ainsi. Jusqu'à l'âge de 7 ans environ, la perception de l'enfant reste majoritairement syncrétique, c'est-à-dire qu'elle n'est pas orientée, comme celle de l'adulte, par des impératifs d'ordonnement, mais plutôt par ce qu'Ehrenzweig appelle des *configurations*. Avec un système nerveux encore frais, l'enfant perçoit des configurations éminemment

⁵⁰ Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, op.cit., p.66.

plastiques, qui supportent volontiers toutes sortes de distorsions. Ainsi, dans ses dessins, « le jeune artiste qu'est l'enfant est-il libre de distordre la couleur et les formes de la façon la plus imaginative et - à nos yeux - irréaliste. Mais l'enfant, lui - à cause de sa vue globale, inanalytique, la trouve réaliste⁵¹. » Généralement, les enfants n'ont aucun mal à « configurer » le visage qu'une peinture cubiste a désorganisé : ils savent trouver dans toute forme, même la plus « informe », des physiognomonies complexes, une animation interne qui la rend expressive. A mesure que l'enfant intègre les apprentissages des disciplines abstraites (lecture, écriture, mathématiques), il acquiert des facultés analytiques qui ont tendance à découper en valeurs abstraites le monde de son premier syncrétisme. En étant peu à peu « éduquée » aux modes analytiques, la perception de l'enfant s'instruit de discriminations : dans « la mosaïque indifférenciée du champ visuel », son œil apprend à isoler « le pattern le plus dense, le plus simple et le plus cohérent ». Les solutions figuratives lui sont indiquées par son entourage⁵², et les *bonnes Gestalts* vont retenir son attention, tandis que « le reste des données visuelles recule pour se fondre en un vague arrière-plan de texture indistincte⁵³ ». Il acquiert peu à peu les « normes de conformité » (*norm of correctness*, Wollheim⁵⁴) de sa culture et apprend à reconnaître plutôt qu'à apercevoir. Perdant peu à peu ses tendances au balayage syncrétique, l'attention de l'enfant va devenir focalisée, et lui imposer des opérations sélectives de plus en plus étroites.

Le seul moyen de préserver la qualité syncrétique de la perception infantile est évidemment l'exercice et la valorisation de l'art. Entretenir les forces créatrices des processus primaires dans la perception, c'était ce que Leonardo da Vinci, déjà, recommandait de faire aux apprentis artistes,

⁵¹ *Ibid.*, p.40. Le dessin de caricature ne procède pas autrement, lorsqu'il permet la reconnaissance d'un visage singulier, ou d'une expression typifiée, dans une configuration de distorsions pourtant très éloignées de la vraisemblance : « Chacune des distorsions, prises en elle-même, est à coup sûr irréaliste et il est parfois impossible d'y reconnaître une partie de visage humain. Mais leur somme donne facilement une vue globale bien plus ressemblante au modèle qu'un portrait plus conventionnel. Nous n'avons aucune norme rationnelle pour serrer la ressemblance analytiquement. Le spectateur doit faire appel en lui-même à la vision syncrétique enfantine qui ne différencie pas l'identité d'une forme en confrontant un à un ses détails, mais allait droit à l'ensemble. La vision syncrétique peut surpasser dans le détail l'exactitude photographique en se bornant à focaliser sur la vue globale. Elle se montre bien plus souple que la vision analytique. Nous pourrions à ce compte retourner le jugement habituel, et considérer que la vision analytique est plus frustrée et moins sensible que les modes indifférenciés (syncrétiquement) de la vision propre aux niveaux primitifs (infantiles) de l'attention. » *Ibid.*, p.43.

⁵² « Qu'est-ce que c'est ? à quoi ça ressemble ? » Les adultes ont une impérieuse attente figurative à l'égard du dessin d'enfant ou de ses trouvailles (objets, cailloux, etc.). En s'efforçant d'y répondre, l'enfant intègre cet ordre figuratif dans sa perception et son comportement créateur.

⁵³ Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, op.cit., p.45.

⁵⁴ Avec le concept de « norme de conformité », le philosophe de l'art Richard Wollheim désigne le consensus culturel établi sur les habitus de perception, selon lequel un bison dessiné sur les parois de la grotte Chauvet est entré dans la "norme de conformité" des représentations graphiques d'animaux, tandis que le bison que j'aperçois dans la forme d'un nuage ou d'un rocher ne peut appartenir à une telle norme. R. Wollheim, "Voir-comme, voir-dans et la représentation picturale", *L'art et ses objets* [1980], trad. R. Crevier, Paris : Aubier, 1994, p.187.

lorsqu'il leur suggérait de laisser leurs yeux errer sur des « murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d'espèces différentes », afin d'y voir surgir

« des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages, et des costumes exotiques, et une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues. Il en est de ces murs et mélanges de pierres différentes, comme du son des cloches, dont chaque coup t'évoque le nom ou le vocable que tu imagines⁵⁵ ».

Il est loisible à toute perception adulte éduquée, même la plus « blasée », de quitter la norme de conformité où elle s'est laissée confiner par l'habitude. Tout œil peut se faire « artiste » et renouer avec les émergences du figural : voir une instabilité morphologique dans une image ambiguë (paréidolies), voir surgir *de la bestiole* dans un dos *self-unfinished*⁵⁶, entendre des vocalises dans les rythmes d'un moteur, un prénom chanté par une cloche, retentir avec un impact dans un phrasé chorégraphique, poursuivre l'écho d'un geste dans le diaphane. Ces conjonctions s'entrelacent avant toute reconnaissance et toute division, dans une vision « profonde », « conjonctive et sérielle⁵⁷ ». Pour en retrouver l'épaisseur, il n'est qu'à se laisser distraire par cette « attention dispersée » qui est, selon Ehrenzweig le propre de la « perception artiste ».

Le spectacle de danse est un manège idéal pour le *scanning* inconscient. Dans l'expérience esthétique de la poursuite du mouvement, le balayage est sans cesse excité à nouveaux frais. A notre connaissance, seul Michel Bernard a pressenti l'importance du *scanning inconscient* dans une approche phénoménologique de la danse. A plusieurs reprises dans ses textes⁵⁸, le philosophe souligne l'importance du travail d'Anton Ehrenzweig pour la pensée de la danse et l'expérience du mouvement, qu'il s'agisse de l'expérience du danseur ou de celle du spectateur. Il va jusqu'à intégrer le *scanning inconscient* dans les structures chiasmiques de la perception

⁵⁵ « Préceptes du Peintre », dans Leonard de Vinci, *Les Carnets*, trad. Louise Servicen, Paris : Gallimard, 1942. 2 vol., t.II, p.207.

⁵⁶ Voir supra, *Introduction*.

⁵⁷ « La vision de surface et disjonctive, tandis que la vision profonde est conjonctive et sérielle. Ce qui paraît ambigu, pluri-évocateur, ou sans fin déterminée à un niveau conscient, devient à un niveau inconscient une seule structure sérielle aux frontières parfaitement fixées. » Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, op.cit., p.66.

⁵⁸ Voir Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, 2001, p.210.

que, dans le sillage de Merleau-Ponty, il adapte à l'orchésalité. Ainsi, la perception du geste dansé permet à Michel Bernard de déplier deux « moments » rythmiques dans le scanning inconscient :

- un scanning intersensoriel, qui sélectionne sur la bande spectrale de la synesthésie générale une conjonction sensorielle privilégiée, et singulière à chaque individu (chez tel individu, c'est la conjonction vision/audition qui est préférée, chez tel autre c'est la conjonction vision/toucher, etc.).

- un *scanning* sensoriel qui privilégie un sens et réduit la portée des autres. Là commence un balayage inconscient qui parcourt la scène visuelle, mais pour y sélectionner des foyers d'attraction sur tel ou tel objet, forme, aspect, expression. Bernard insiste lui aussi pour dire que le travail de la sensibilité esthétique consiste à cultiver cet état de regard flottant, au moment où les synthèses perceptives précèdent encore la contraction signifiante.

Dans son enseignement, le danseur Hubert Godard insiste lui aussi sur l'exercice d'un regard périphérique⁵⁹. Il s'agit de cultiver un regard absorbant qui soit moins « orienté vers » (un quelconque objet) que « affecté par⁶⁰ » (les impressions mondaines auxquelles il se confond). Ce regard que Hubert Godard recommande aux danseurs n'est plus seulement voué à distinguer les objets, il tend à se mêler aux forces mondaines et corporelles qui le mobilisent, il *participe* du mouvement.

L'œil mobilisé

Quand Hubert Godard dit que le regard participe du mouvement, ce n'est pas une métaphore, mais une fonction physiologique : la kinesthésie est en effet le produit d'une coopération étroite entre trois appareils perceptifs, la proprioception, le système vestibulaire de l'oreille interne et la perception visuelle. La plupart des danseurs savent cela d'un savoir intuitif, mais la culture du milieu chorégraphique en a trouvé une explicitation dans les travaux du psychologue américain James J. Gibson⁶¹. L'un de ses ouvrages majeurs, *The Senses Considered as Perceptual Systems /*

⁵⁹ Voir Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, op.cit.

⁶⁰ Dans son article *Les yeux fermés*, Alice Godfroy reprend cette dialectique à Erwin Straus, dans *Du Sens des sens* : « Ce n'est plus, dans les termes d'Erwin Straus, le regard qui 's'oriente vers' et cherche à nommer, mais celui qui 'est affecté par', qui laisse le monde entrer en lui sans volonté de prise. » Alice Godfroy, *Les yeux fermés*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018,

⁶¹ James J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems* (1966). Boston: Houghton Mifflin. Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. (Original work published in 1979). En français : James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. fr. Olivier Putois, Bellevaux : éditions Dehors, 2014

Towards an ecological approach of perception a été beaucoup lu par les artistes chorégraphiques de la *Post-modern Dance* américaine dans les années 70, en particulier par Steve Paxton et Lisa Nelson, qui y ont trouvé matière à penser leurs pratiques⁶².

L'approche écologique de la perception que formule Gibson repose sur la solidarité de la perception, du mouvement et de l'action dans l'environnement, à telle enseigne que pour le psychologue, la perception est toute entière, et avant tout, une fonction de l'orientation dans l'espace⁶³. Gibson s'appuie sur de nombreuses études expérimentales pour montrer qu'une perception cohérente de l'espace exige non seulement une mobilité oculaire, mais aussi une mobilité de la tête et du tronc⁶⁴. Seuls un regard et un corps *en mouvements solidaires* permettent de situer, de comparer et de remettre à jour les informations de distance, d'échelle, de profondeur, de gradients de texture et de densité, etc. La cohérence des perceptions visuelles est donc fondée sur la kinesthésie, à travers une coopération étroite des sens musculaires, articulaires, vestibulaires et tactiles. Gibson en déduit que tout acte perceptif, même s'il paraît ne ressortir que d'un seul appareil perceptif, recompose en fait un appareil global, un « système perceptivo-moteur » orienté par l'action, où se recroisent plusieurs opérations intersensorielles.

Le cas paradigmatique du « sens considéré comme système perceptif » est celui de l'équilibre dans le mouvement⁶⁵. Ce sens appelle en effet un nouage étroit entre plusieurs appareils perceptifs associés : l'appareil vestibulaire de l'oreille interne, le système visuel, et le système kinesthésique. L'appareil vestibulaire fonctionne grâce aux otolithes, de minuscules cristaux de carbonate de calcium qui baignent dans le conduit cochléaire de l'oreille interne et qui, en

⁶² Lire à ce sujet l'introduction que rédige Lisa Nelson à la publication du chapitre « Le système haptique », extrait du livre *Les sens considérés comme des systèmes de perception*, in *Vu du corps*, *op.cit.*, pp. 94-97 : « Avec ses solides bases physiologiques et l'action de la perception, ce livre propose aux danseurs toute une série de solutions pratiques, tant techniques que créatives. Quant à moi, je pense qu'il apporte un nouvel éclairage au domaine de la représentation en danse, et est donc un classique du genre. » p.96.

⁶³ « Chaque système perceptif s'oriente parfaitement pour recueillir des informations environnementales et dépend aussi du système général d'orientation de tout le corps. Les mouvements de la tête, les mouvements des oreilles, les mouvements des mains, les mouvements du nez et de la bouche et les mouvements oculaires font partie intégrante des systèmes perceptifs qu'ils desservent. » James J. Gibson, « Le système haptique et ses composantes » extrait du livre *Les sens considérés comme des systèmes de perception*, republication dans *Vu du corps*, *op.cit.*, p.97

⁶⁴ La mobilité oculaire est indispensable à la perception visuelle elle-même, qui n'est fonctionnelle qu'en mouvement. Lorsqu'on immobilise artificiellement le globe oculaire (en paralysant ses muscles extrinsèques), il se forme au centre du champ visuel un scotome gris. Gibson cite aussi l'illusion de la chambre d'Ames, du nom de son inventeur, l'ophtalmologiste Adelbert Ames Jr. (1946). Un espace trapézoïdal, aux perspectives forcées, observé depuis un point de vue fixe et monoscopique (une caméra), donne une illusion d'espace cubique, et les corps qui s'y trouvent paraissent grandir ou rétrécir en fonction de leurs positions relatives à cet espace. Ici, c'est la privation de la perception stéréoscopique et la fixation du point de vue qui interdit de comprendre la réalité des déformations de l'espace. Voir Gibson James J., *Perception of the visual world*, Boston: Houghton Mifflin, 1950.

⁶⁵ Gibson James J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, *op. cit.*, p. 69.

fonction des inclinaisons de ce conduit, appuient sur les cellules sensorielles ciliées dont il est couvert. C'est ainsi que le système vestibulaire enregistre, avec ses inclinaisons, les accélérations angulaires (rotations) et les accélérations linéaires (translations) de la tête. La combinatoire de ces référentiels est très riche, mais n'est pas suffisante pour une compréhension complète du mouvement dans l'espace. A eux seuls, les capteurs de l'oreille interne n'enregistrent en effet que les mouvements de la tête, et non ceux du reste du corps. Il faut donc leur associer les informations des systèmes visuels et kinesthésiques. La vision permet certes de situer le corps dans ses positions et ses mouvements, en prenant des repères de triangulation dans l'espace, mais pour que la compréhension du mouvement soit complète, il faut encore que soit mobilisée partout dans le corps une immense variété de récepteurs semblables à ceux de l'oreille interne : on les trouve sous la peau, dans les ligaments articulaires, les muscles et les tendons, et jusque dans les vaisseaux sanguins⁶⁶. La kinesthésie n'est donc réellement complète que lorsqu'elle associe en un même système perceptivo-moteur des perceptions vestibulaires, articulaires, musculaires, cutanées, et visuelles⁶⁷.

L'intrication des modes perceptifs à l'intérieur de ce système est tellement complexe qu'elle donne parfois lieu à des erreurs, et il arrive que le mode perceptif dominant, à savoir la vision, prenne le pas sur les autres. Ainsi, lorsque je suis assis dans un train arrêté en gare, je peux avoir la sensation qu'il démarre, mais pour réaliser une seconde plus tard que c'est en fait le train du quai en face qui se met en mouvement. J'ai pourtant eu, pendant une fraction de seconde, une véritable sensation interne d'accélération. C'est que, pendant un instant, mes yeux ont trompé mon système vestibulaire : un repère visuel ayant été pris sur le train en face, son déplacement par rapport à un autre repère pris sur le mien a d'abord signifié le déplacement de mon corps. L'accélération et la translation ont été réellement ressenties, c'est-à-dire émulées dans mon système nerveux central, jusqu'au moment où un nouveau repère visuel, pris sur un élément du quai, m'a permis de trianguler la relation et de récupérer une information complète : c'était donc l'autre train qui bougeait. On le voit encore dans cet exemple, la suprématie du sens visuel parvient à faire mentir, pendant un instant, la perception du système vestibulaire. Cet exemple commun montre à quel point la vision participe à la kinesthésie en projetant des ancres dans l'environnement. En l'occurrence, ces *appuis* ou ces *attaches* que le regard prend dans le champ visuel ressortissent à ce que Hubert Godard appelle, après Gibson, la *fonction haptique du regard*.

⁶⁶ Gibson, « Le système haptique et ses composantes », in *Vu du corps, op.cit.*, p.111.

⁶⁷ Et pourquoi pas auditives, dans la mesure où les approches et les éloignements d'un son peuvent aussi informer la kinesthésie d'un schème de spatialité.

Le regard haptique

Malgré la connotation tactile du terme, la fonction haptique n'est pas cantonnée au seul sens du toucher, elle s'élargit aux dimensions générales d'un système de *contact avec l'environnement*. Ce contact n'est ni totalement actif (saisir) ni totalement passif (être touché), mais il s'éprouve à la voie moyenne, comme un « toucher-où-je-suis-touché⁶⁸ » pour reprendre une expression d'Emma Bigé. Dans un toucher haptique, mon effort musculaire de palpation, et l'effet de pression cutanée que j'en ressens, sont mêlés l'un à l'autre, inchoativement. Sous l'égide de la réversibilité phénoménologique du touchant et du touché, Gibson définit l'hapticité comme « la sensibilité de l'individu au monde adjacent à son corps *par l'usage de son corps*⁶⁹ ». Pour Gibson, on l'a dit, chaque acte de perception recompose un système perceptivo-moteur complexe, dans lequel les données intersensorielles s'entrelacent avec des comportements exploratoires et exécuteurs. Quand Merleau-Ponty dit que « voir, c'est avoir à distance⁷⁰ », il concentre dans cette belle formule toute la fonction haptique du regard. Si la vision permet cette sorte de tact ou de préhension à distance, c'est parce qu'elle recompose un « système perceptif » où se croisent la perception distale et le contact proximal, le mouvement d'aller vers et l'impression tactile anticipée⁷¹.

Dans l'exemple précédent du train, mon regard haptique prenait des *amarres* et des *appuis* sur le monde, au point d'en déduire des poussées motrices erronées. Cela est dû au fait que, dans son exploration du champ visuel, le regard focal lance ici et là ses ancrs, calcule des triangulations, de façon à soutenir le travail de stabilisation du système vestibulaire et de la proprioception. Mais il arrive que le regard haptique s'applique si bien à cette tâche qu'il en vient à se substituer aux fonctions phoriques de la proprioception et du système vestibulaire. Dans les conditions de vie moderne en milieu urbain, dans des environnements massivement constitués de bâti architectural, c'est-à-dire de lignes droites, d'angles et de facettes, la perception visuelle s'empare très facilement d'ortho-repères. L'œil devient alors *agrippant*. Cette tendance, aujourd'hui largement intégrée à l'évolution biologique de l'homme moderne, ne va pas sans créer certains biais dans la sensori-motricité, car au lieu de confier ses appuis à la proprioception

⁶⁸ Emma/Romain Bigé, *Le partage du mouvement*, *op.cit.*, p.198.

⁶⁹ Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, *op.cit.*, p. 97.

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1965, p.26.

⁷¹ Dans le chapitre *I.1.2 Innervations > L'œil et la main du scribe*, j'ai proposé un cas de figure spéculatif de cette fonction haptique du regard, lorsque j'ai lancé l'œil de Mallarmé à la poursuite des voiles de Loïe Fuller, dans un regard tactile, tantôt caressant, tantôt modelant.

et au système vestibulaire, la kinesthésie en vient à s'accrocher à des amarres distales, prises au champ visuel. Les amarres visuelles prenant à la longue une part trop importante dans les fonctions d'équilibration, elles provoquent un sous-emploi du système vestibulaire et de la proprioception, et entraînent par conséquent une régression d'aptitude de ces systèmes. Habitude dommageable pour la corporéité, ce regard agrippant relève de ce que Hubert Godard appelle les « névroses du regard ».

Avec ce terme, Hubert Godard désigne certaines contractions de la mobilité oculaire, dont la cause est bien souvent psychologique, et qui peuvent avoir une incidence pathogène sur la kinesthésie. Le système visuo-moteur est en effet susceptible d'engrammer les empreintes de traumatismes ou d'angoisses, et d'imposer à la mobilité du globe oculaire des habitudes d'évitement ou de ciblage récurrents. Hubert Godard évoque le cas de personnes ayant vécu un trauma associé à l'assaut d'un projectile sur le côté gauche ou droit de leur visage, par exemple dans un accident de voiture⁷². Même après restauration fonctionnelle du système perceptif, ces personnes peuvent conserver une zone d'évitement dans leur champ visuel, correspondant à l'angle d'attaque du coup reçu. Sous des formes moins graves, ces évitements ou ces contractions sont des phénomènes courants chez de nombreux individus. Par crainte ou par inertie, l'œil limite peu à peu ses explorations, le cerveau ne cherche plus ce qu'il regarde, mais il impose à ses « coups d'œil » un certain nombre de filtres, de précautions, de fuites. De façon le plus souvent inconsciente au sujet, son regard prend toujours les mêmes décisions, explore le monde selon les mêmes circuits, et se règle dans les profondeurs de l'espace avec la même focale. L'imaginaire spatial est inquiété et la liberté de mouvement s'en trouve réduite.

C'est exactement l'une de ces « névroses du regard » qu'illustre l'anecdote racontée par Lisa Nelson ce matin, quand elle racontait son regard de jeune femme cherchant spontanément les issues et les échappées dans chaque nouvel espace. La consigne attentionnelle qu'elle propose (« Où va spontanément mon regard quand j'entre dans un espace ? ») permet de travailler au débrayage de ces automatismes. L'une des conséquences les plus courantes de ces névroses du regard est, nous l'avons dit, le sous-emploi du système vestibulaire et de la proprioception dans les fonctions générales de la kinesthésie. Pour que le système vestibulaire retrouve ses droits sur la perception éactive du mouvement, les danseurs savent à quel point il est important de cultiver un regard à privilège périphérique, un regard qui apprenne à « lâcher les amarres », et à accepter le *détachement*. Ainsi le regard haptique doit apprendre à se libérer de sa tendance préhensive

⁷² Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

pour devenir un regard qui soit moins « capture d'objets » que « palpation des choses », butinage du champ visuel, simple toucher du diaphane⁷³.

Indivisions

Au terme de ce parcours dans la clinique et l'écologie du système visuel, on espère avoir levé tout soupçon de division qui pèserait encore sur la vision. Certes, la perception visuelle est le sens dominant chez l'homme. L'efficacité adaptative de ce sens distal s'est imposée aux autres sens, au point d'en réduire l'exercice, et de leur soumettre son modèle objectivant. En s'adaptant à un milieu spécifique devenu un milieu technique et symbolique, l'appareil visuel humain s'est hautement spécialisé, en particulier avec la compétence de la lecture. L'empire du système visuel sur le *sensorium* commun s'est encore aggravé avec les conditions de vie dans les vastes « supermarchés du visible⁷⁴ » que sont devenues les sociétés post-industrielles. La vision humaine est donc trop souvent placée sous l'empire d'un regard à privilège focal et analytique, au détriment d'un regard plus latéral et plus absorbant.

Mais la partition de la vision focale et de la vision périphérique, si elle se justifie d'une analyse physiologique, ne doit pas induire une dialectique trop tranchée entre un oeil « éduqué » et un oeil « sauvage », qu'on aurait vite tendance à assigner à des valeurs opposables : la signification d'un côté, la participation de l'autre (ou, pour le dire plus grossièrement, la Culture / la Nature). L'œil éduqué qui sait lire, qui sait distinguer, qui règle les écartements entre les signes dont il fait monde, est aussi un œil doté d'un savoir-sentir sauvage mais non chaotique, un œil qui sait balayer, scanner, réagir aux émergences, aux affects de vitalité, apparier la vie des formes aux mouvements de la ressemblance. La vision claire et distincte que nous pensons avoir du monde secrète un œil *figural*, un œil qui surprend l'événement visuel dans la chose vue, un œil qui aperçoit « la force de la métamorphose » sous l'« ordre de la métaphore⁷⁵ ». Cet œil absorbe autant de formes visibles que de forces invisibles. Tout l'imperçu qu'avalent nos yeux, à l'insu de notre conscience, n'est pas sans informer un « regard aveugle » où s'engramment des affects silencieux, au point parfois de nous imposer certains biais comportementaux : névroses d'un regard soumis à des pulsions d'emprise ou d'évitement. Comme la perception visuelle est

⁷³ C'est ce que permettent de travailler les exercices 3 et 4 de l'atelier de Lisa Nelson. Voir supra, chapitre V.1.1 *Le travail de l'œil > Un atelier avec Lisa Nelson*.

⁷⁴ Peter Szendy, *Le Supermarché du visible : essai d'icologie*, Paris : Minuit, 2017.

⁷⁵ Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p.160.

profondément entrelacée à la kinesthésie, il arrive que ces névroses du regard imposent leurs contractions à la psychomotricité. Libérer les mobilités de l'œil, c'est donc redonner de la liberté de mouvement à tout l'individu, aussi bien dans ses dimensions corporelles que psychiques.

C'est pourquoi la mobilisation du regard est un facteur essentiel dans la fabrique du geste dansé, et plus particulièrement quand il s'agit d'en travailler la dimension figurale. L'œil humain n'a pas pour seule fonction de voir les choses du monde, il est aussi doté d'un œil voyant, au sens qu'indique le *participe présent* : un regard participant.

Cultiver ce *regard participant* est tout l'enjeu des deux pratiques chorégraphiques que nous allons étudier maintenant, au regard des facultés de *voyance* qu'elles proposent de travailler. Il s'agit d'une part de l'œuvre ouverte de la danseuse américaine Lisa Nelson, qui développe depuis presque cinquante ans une approche extrêmement élaborée de l'écologie de la perception, et d'autre part des jeux « mantiques » inventés par Loïc Touzé, et que je développe avec lui depuis une dizaine d'années dans les *workshops* que nous partageons ensemble. Ces pratiques ont en commun d'appuyer le travail de la voyance sur des intrigues perceptives fortes, parmi lesquelles rôde une hypothèse de voyance radicale, *l'hypothèse télépathique*.

V.2. Voir ensemble. Lisa Nelson, Loïc Touzé

V.2.1 *Tuning Score*, Lisa Nelson

A la fin de la matinée, Lisa Nelson raconte de quelle façon l'intérêt qu'elle porte à l'écosystème du regard s'est inscrit dans sa relation personnelle à la danse. Compagne de route du *Contact-Improvisation* dès son émergence, Lisa Nelson a néanmoins ressenti, après quelques années de pratique, une certaine réticence aux penchants spontanéistes de l'improvisation, et au vertige des envols, des portés, de la vitesse. En tant que femme, elle ne goûtait pas particulièrement le fait de se laisser soulever et porter par les hommes, voyant dans cette répartition trop fréquente des rôles l'insistance de schèmes patriarcaux. A cette époque, elle était également traversée par des doutes, et remettait en cause son désir de danser : « qu'est-ce qui me fait bouger ? qu'est-ce que ce mouvement signifie pour moi, sinon pour les autres¹? » « Alors que je me demandais si j'allais poursuivre ou abandonner la danse, une question s'est imposée. Que voyons-nous lors d'un spectacle de danse² ? » Pour répondre à cette question, elle prend le parti de partager le mouvement à l'endroit du regard, et des mouvements de son attention. Elle déplace la virtuosité sensori-motrice que requiert le *Contact-Improvisation* vers une pratique attentionnelle dont elle choisit de faire une véritable technique de corps. Pour cela, elle équipe son regard d'un outil technique, la caméra vidéo. A partir de 1974, elle expérimente l'usage de la caméra dans le studio de danse, en vue d'analyser les conduites du regard. Elle élabore avec la caméra des jeux attentionnels qui se pratiquent seul ou à plusieurs, et qui impliquent la grammaire du montage. Ces jeux consistent à « éditer », en temps réel ou en différé, les mouvements de visée du regard, les choix et les valeurs de cadrages, les mouvements préférentiels. La caméra lui permet de porter une attention chorégraphique au mouvement de son attention : « en faisant de moi la spectatrice de ma propre façon de voir, la vidéo fut un catalyseur me permettant d'inverser dans l'espace la danse intérieure de la vision. » A l'affût des comportements sensori-moteurs qu'implique l'acte de filmer la danse, elle se rend compte que la caméra l'oblige à réformer ses coordinations : « transposer le comportement de mes yeux à la coordination de l'ensemble de mon corps provoqua une désorientation physique aussi extrême que celle qu'on ressent en apprenant à

¹ Lisa Nelson, « Introduction au chapitre de *The Senses Considered as Perceptual Systems* », James J. Gibson, publié dans *Vu du corps, op.cit.*, p.94.

² Lisa Nelson, « à travers vos yeux », in *Vu du corps, op.cit.*, p.10.

conduire³. » Visionner les films après la prise de vue lui permet d'observer les conduites de son regard, comment l'œil est guidé par des réflexes de poursuite, d'isolation d'une figure sur un fond, par certains signaux de l'environnement, etc. Comprenant mieux les déterminations du regard, et cherchant à l'émanciper de ses comportements programmés, elle décide d'abandonner la caméra et de donner à l'*attentionographie* qu'elle est en train de développer les moyens d'une pratique située, collective et joueuse. Avec trois amis, Karen Nelson, K.J. Holmes et Scott Smith, réunis au sein d'un collectif de recherche et de performance nommé *ImageLab*, elle produit des expériences qui lui permettent de « comprendre comment les danseurs trouvent une cohérence à la danse qui se produit en eux, autour d'eux et avant eux. » Elle veut questionner les choix que font les danseurs lorsqu'ils improvisent, les pensées qui les traversent, les sens qu'ils convoquent ou qu'ils rencontrent en dansant :

« Ce désir est né de mon incapacité à déchiffrer les intentions de mes collaborateurs, lorsque nous nous produisons au sein de divers groupes d'improvisation. Qu'est-ce que ça veut dire quand le mouvement se répand dans l'espace comme de la menue monnaie ? Mis à part le jugement esthétique, qui est loin d'être négligeable, l'agacement permet de se poser de meilleures questions. Je voulais savoir comment les danseurs pensent, ce qui a de la valeur pour eux - ce qui est mis en jeu dans leur danse spontanée⁴. »

Mais la question, forcément bijective, est également posée aux spectateurs, à l'activité intentionnelle et signifiante du regard qu'ils portent sur le mouvement. A ce titre, les pratiques et les jeux qu'elle élabore avec le groupe *ImageLab* impliquent un dialogue égalitaire entre ceux qui bougent leurs corps dans l'espace et ceux qui bougent leur attention dans le regard. A partir de 1988, Lisa Nelson donne le nom générique de *Tuning Score* à l'ensemble de ces pratiques. Nous y jouerons après la pause déjeuner.



Le *Tuning Score* est une partition (*score*) pour l'improvisation collective dont l'enjeu est d'expérimenter les manières d'accorder (*tuning*) les perceptions, les actions et les opinions, pour soi-même et avec les autres. Exprimé au singulier, *le Tuning score* désigne l'ensemble des outils

³ *Ibid.*, p.18.

⁴ Lisa Nelson, « Tuning scores ou d'une approche pour matérialiser une danse », trad. Denise Luccioni, in *De l'une à l'autre*, collectif, Bruxelles : Contredanse, 2010, p.292.

de composition instantané élaborés pour construire *les Tuning scores*, qui sont des partitions spécifiques, pratiquées en groupe ou en duo.

Avant de décrire quelques-unes de ces partitions, il faut nous familiariser avec l'esprit et les outils du *Tuning score*. De façon toujours bijective, le *Tuning score* met en coopération étroite ceux qui dansent et ceux qui regardent : les *movers* ou « bougeurs » improvisent sous le regard des *watchers*, ou « témoins », et ces positions sont interchangeable à tout moment. Bougeurs et témoins disposent d'instruments d'*édition* avec lesquels ils peuvent construire le cours de l'improvisation, comme on procéderait au montage d'un film en temps réel. Ces outils d'édition sont des *calls*, c'est-à-dire des appels vocaux qui peuvent être lancés à *la cantonnade* (Lisa Nelson dit « à l'espace ») ou bien adressés à un ou plusieurs danseurs (il suffit pour cela d'ajouter au *call* les prénoms des personnes à qui on les adresse). Les *calls* ne sont pas des consignes directives, mais des opérateurs de débrayage sur le cours de l'action. Ainsi, aucun *call* ne prescrit un mouvement spécifique, et cette option est exclue de la règle du jeu. Le *Tuning score* en effet n'est pas une partition chorégraphique en temps réel, mais une partition d'accordage, autrement dit un système de négociation entre les différents acteurs de l'improvisation, *movers* et *watchers*. A ce titre, un *call* doit être considéré comme « un souhait, une direction, une question et un défi à l'organisation du moment⁵. »

Voici un aperçu de quelques appels (*calls*) :

BEGIN : signale le début de la partition.

CLOSE : « fermer les yeux et continuer son activité⁶. »

OPEN : « ouvrir les yeux et poursuivre son activité »

PAUSE : suspension de l'action en cours « aussi longtemps que vous le souhaitez ou le pouvez ».

REVERSE : « refaire le mouvement à rebours aussi loin qu'on se rappelle, sans effort, puis repartir en temps réel de ce nouveau point de départ. »

REPEAT : répéter « une unité récente d'action ».

SUSTAIN : maintenir « l'activité / l'intention / l'attention actuelle aussi longtemps qu'on le veut ou qu'on le peut ».

EXIT « --- » : "nommer quelque chose qu'on perçoit dans l'espace et que l'on veut effacer : sortir « trio », « objets », « crise » ou « penser », etc.

REPLACE : remplacer soi-même ou faire remplacer par quelqu'un « le plus fidèlement possible

⁵ Lisa Nelson, « Tuning Scores ou d'une approche pour matérialiser une danse », in *De l'une à l'autre*, op.cit., p.297.

⁶ Les commentaires entre guillemets sont de Lisa Nelson, in « Tuning Scores ou d'une approche pour matérialiser une danse », *De l'une à l'autre*, op.cit., pp.299-303.

l'activité d'un danseur ».

NEXT, DIGRESS ou SHIFT : « changer instantanément d'activité, de comportement, d'intention, d'énergie ».

REPORT : à voix haute, « verbaliser/ énoncer la situation du moment sans cesser l'activité ».

END : Fin de la partition, « les danseurs sortent directement ».

Bien que largement inspirés des outils de l'édition vidéo, les *calls* ne fonctionnent pas comme des outils de commande pour diriger l'activité des danseurs, mais comme des témoignages de l'activité perceptive et désirante du groupe⁷. Ce sont, d'après Lisa Nelson « des commentaires instantanés, qui permettent de se montrer mutuellement ce que nous voyons, ce que nous apprécions, avec lesquels recycler notre vision et accorder la danse qui surgit dans l'espace⁸. » Chaque *call* est l'occasion pour les acteurs (*movers & watchers*) d'observer ses habitudes perceptives et motrices, ses penchants esthétiques, ses dispositions à l'action. « *it is a chance to watch our patterns while engaged in activity*⁹ », dit Lisa Nelson. Ainsi, si une allure rythmique m'apparaît trop prévisible, ou si une intention de jeu me paraît épuisée, je peux lancer le *call* PAUSE : la suspension de l'activité sera l'occasion d'un *aggiornamento* pour les *movers*. Je peux lancer SUSTAIN à des danseurs versatiles, pour les inciter à suivre le devenir d'une seule activité. Avec l'appel EXIT, je peux évincer un élément (EXIT le foulard) ou une attitude (EXIT le contact), qui me paraît superflue ou qui me déplaît. S'il me paraît intéressant de revoir un motif, ou de repasser sur les contours d'une phrase, je dispose du *call* REPEAT. Ce ne sont là que des exemples, les *calls* étant des outils ouverts, et sans usage prescrit.

Ainsi, en permettant à chacun.e, *mover* et *watcher* d'exprimer son désir, sa manière de donner sens au mouvement, le *Tuning Score* prend la tournure d'une négociation collective menée en temps réel. Il s'agit en effet, comme le dit Lisa Nelson, d'une « danse d'opinions » qui se construit sans que quiconque ne prenne jamais la main sur les formes (aucun *call* n'étant prescripteur de forme¹⁰).

⁷ Il est cependant assez fréquent que, dans une pratique débutante, les *calls* soient « testés » comme on le fait avec un outil neuf et excitant, dans une relation de manipulation marionnettique des *movers*. Les *calls* fusent en tous sens, sans laisser le temps aux *movers* d'explorer les conséquences des bifurcations proposées. Cela conduit à une saturation du jeu. Le plus souvent, une fois cette phase d'excitation dépassée, l'outil est mieux senti et son usage en devient plus concertant.

⁸ Lisa Nelson, Interview with Jacky Lansley, published in *The Wise Body*, Venue: Madbrook Farm, 2005

⁹ Cité par Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences, Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, Thèse de doctorat dirigée par Florent Gaudez, Laboratoire EMC2-LSG, Ecole doctorale SHPT, Université de Grenoble, 2014, p.492.

¹⁰ Cela n'exclut pas une dimension polémique dans l'interaction, puisque chaque *call* lancé peut venir contredire l'action engagée par le précédent. Mettons, par exemple, que je sois en train de me délecter du mouvement fluide

« Chaque joueur est à la fois artiste, metteur en scène et spectateur, dit Lisa Nelson, nous sommes donc totalement interdépendants. Et la pratique elle-même est une performance en soi. Les partitions ralentissent également le processus qui alimente la danse, ce qui permet ensuite une discussion détaillée sur la perception que chacun se fait d'un moment d'action. Il est très satisfaisant d'avoir un processus pour évaluer la danse à la fois pendant qu'elle se produit et après-coup¹¹. »

A l'inverse du *Contact-Improvisation*, où les corps communiquent dans le partage du poids, du mouvement et du sentir, mais le plus souvent de façon silencieuse, l'expression ouverte des désirs est la règle même du *Tuning score*, et la politique de l'accordage y passe par la déclaration¹². A cet égard, le *Tuning score* propose un antidote aux penchants spontanéistes qui imprègnent les milieux de l'improvisation. Loin de partager les conceptions iréniques du *sentir*, de l'*écoute*, de l'*ouverture à l'autre* ou à l'*espace* qui circulent dans certains milieux d'improvisateurs, Lisa Nelson sait à quel point les expériences sensibles sont polémiques. Elles le sont d'abord au sein même de la corporalité, mais aussi entre les corps dansants. Que ce soit avec le monde ou avec autrui, la perception n'est pas naturellement « accordée et concordée¹³ », elle est au contraire truffée de *hiatus* et de dissonances. C'est pourquoi Lisa Nelson postule que, au sein d'un groupe d'individus, la perception ne peut devenir concertante qu'à faire l'objet d'une orchestration (mais sans chef d'orchestre). Avec le *Tuning score*, les accords de la perception et de l'action sont recherchés dans l'exposition d'une négociation collective, sans rien masquer sous le sceau de la spontanéité ou de l'ineffable, sans passer sous silence les rapports de force, d'influence ou de domination qui circulent dans les structures les plus tacites du comportement. La magie de l'accord ne s'en trouve pas diminuée, bien au contraire. Plutôt que de se parer d'ineffable, cette magie s'augmente de l'exposition de ses ressorts, d'un savoir partagé entre les acteurs, et devient la magie blanche d'une trans-individuation collective, plus claire que la magie noire des sorts et des secrets¹⁴.

et continu d'un danseur, et que ma voisine lui lance l'appel NEXT, exprimant ainsi qu'elle en a fini avec ce mouvement, alors que, pour ma part, je lui trouvais encore de l'avenir. Me voilà privé de mon plaisir. Mais il n'est pas question d'en rester à ma frustration, ou pire encore, de céder à la tendance de répliquer avec un contre-call, qui ferait du danseur l'instrument d'un débat avec ma voisine. La règle du jeu m'impose de m'accorder à la bifurcation des évènements.

¹¹ Lisa Nelson, Interview with Jacky Lansley, *art.cit.*

¹² On n'ignore pas la dimension hautement réflexive du *Contact-Improvisation*, qui intègre à sa pratique de nombreux « agencements d'énonciation » sous la forme de moments de partage (*sharing*) ou de récolte (*harvesting*) des expériences, et qui suscite depuis ses débuts une production éditoriale abondante, en particulier dans le cadre de la revue *Contact Quarterly*. La différence apportée par le *Tuning score* consiste dans l'usage de la parole et de la déclaration d'intention dans le cours même de l'improvisation.

¹³ L'expression est de Henri Maldiney, in *Regard Parole Espace*, Paris : Éditions du Cerf, 2012, p. 185.

¹⁴ Comme Steve Paxton, Lisa Nelson affirme une proximité avec l'anarchisme et nourrit le *Tuning Score* de certains postulats anarchistes sur le partage du pouvoir, le consensus et la liberté associée. Elle métabolise dans ses pratiques ludiques le mutualisme inhérent au *Contact-Improvisation*, pour en faire, avec le *Tuning score*, un véritable outil de

« Avec la partition, nous jouons avec nos désirs de composer l'expérience, de rendre visibles nos visions, de développer un sens de l'ensemble, augmentant la rigueur des prises de décision entre nous. La pratique [du *Tuning score*] est une invitation à entrer dans la nature de notre propre regard et de notre désir inné de donner du sens ainsi qu'à être le témoin du jeu habile de l'imagination¹⁵. »

Pour travailler plus spécifiquement certains aspects de l'accordage, Lisa Nelson et le groupe *ImageLab* ont développé différentes partitions de jeu. Cet après-midi, Lisa propose de jouer à un score qui travaille l'appétit perceptif (*appetite*) comme outil de composition : le *Blind Unisson trio*, ou trio aveugle à l'unisson.

Blind Unisson Trio

Voici le *score* : Le groupe est disposé en circonférence du studio. Trois danseuses s'en extraient pour évoluer dans l'espace de jeu, les yeux ouverts. Dans leurs mouvements spontanés, ces trois *movers* flairent l'émergence d'un unisson entre elles. En se suivant du regard, elles attrapent les signaux d'un motif ou d'une allure commune. Ce premier accordage les mène à un unisson postural ou rythmique. Quand celui-ci est identifié, quelqu'un lance le *call* CLOSE, et les trois danseuses ferment les yeux. L'une d'entre elles peut alors dire BEGIN. Durant trois minutes, elles vont danser avec les yeux fermés, et avec la ferme conviction qu'elles maintiennent entre elles un unisson. Le groupe de *watchers* observe ce trio « aveugle » et chacun guette les moments où un unisson lui apparaît : à chaque fois que, dans l'assistance, quelqu'un perçoit un unisson, cette personne lève la main et la maintient en l'air le temps que dure pour elle cette impression d'unisson. « *Rise hand when noticing anything, when you become aware of something, in a non-analytical way*¹⁶ », dit Lisa Nelson. Après un certain temps de pratique, les *watchers* ont également la possibilité de lancer certains appels tels que OPEN, PAUSE, CLOSE, qui peuvent avoir

coopération. Dans son article sur les micro-politiques du *Contact-Improvisation*, Emma Bigé associe le Contact à ce que Felix Guattari appelle un « micro-agencement d'énonciation » [Romain / Emma Bigé, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse*]. En ligne : <http://journals.openedition.org/danse/1135>. Les communautés provisoires qui pratiquent le *Tuning score* en Europe depuis une vingtaine d'années (Bruxelles, Lisbonne, Paris, Drôme...) font des agencements d'énonciation collective un enjeu essentiel de leurs rencontres à travers la pratique. Au sujet des postulations anarchistes de la *Post-Modern Dance* et du *Contact-Improvisation*, voir Emma / Romain Bigé, *Danser l'Anarchie : théories et pratiques anarchistes dans le Judson Dance Theater, Grand Union et le Contact Improvisation*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.10, n.1, 2020.

¹⁵ Citation de Lisa Nelson, in Florence Corin, « Introduction », *Vu du corps, op.cit.*, p.8.

¹⁶ Cité par Damian, Jérémy, *Intériorités / Sensations / Consciences, Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering, op.cit.*, p.489.

pour fonction, outre la prévention d'un danger de collision, de débrayer une situation qui leur paraît infructueuse.

Comment danser à l'unisson sans se voir ? Comment répondre à cette consigne paradoxale ? Comment peut-on, sans contrôle visuel, s'assurer ou se convaincre que son mouvement est à l'unisson de celui de ses partenaires ?

Pour répondre à ces questions, je vais associer mes propres observations aux témoignages d'un groupe d'étudiantes en danse qui a pratiqué le *Blind Unisson Trio* sous la conduite d'Alice Godfroy et de Federica Fratagnoli¹⁷. Dans le cadre d'un séminaire intitulé « Savoirs somatiques du geste improvisé » qui a eu lieu à l'Université de Nice en 2019-2020, ces deux enseignantes-chercheuses du Master Arts de l'Université Côte d'Azur ont transmis le *Blind Unisson Trio* aux étudiantes et leur ont demandé de rédiger des compte-rendu de leurs expériences, en tant que *movers* et *watchers*¹⁸. A la lecture de ces compte-rendu, j'ai été frappé par la proximité de leurs témoignages avec les observations que j'avais pu tirer de ma propre pratique. J'ai donc choisi d'appuyer mes analyses sur ces témoignages, dont la pluralité renforce mes convictions. J'analyserai d'abord l'expérience des *movers*, puis celle des *watchers*. Avec leurs troublantes congruences, ces témoignages font état d'accordages entre les « corps-de-conscience » (Gil), et nous permettent d'avancer vers notre hypothèse télépathique.

Movers

Une fois qu'un unisson gestuel ou rythmique circule entre les trois danseuses, celles-ci ferment les yeux. Rideau. Reclus à l'arrière des paupières, les yeux cessent de voir, mais ne cessent pas pour autant d'être voyants. Accommodant la perte d'objets, les yeux vont bientôt abdiquer leurs recherches distales, et se mêler à un regard plus vaste, plus incarné, celui dont la chair même peut s'éclairer¹⁹. Alors qu'ils cherchent encore à « voir » sous les paupières, les yeux *scannent*

¹⁷ Alice Godfroy et Federica Fratagnoli ont pratiqué le *Tuning score* avec ou sans Lisa Nelson, dans différents stages, dont l'*Improvisation Summer School*, Villa Arson, Nice, septembre 2019, à laquelle j'ai également participé.

¹⁸ *Abécédaire du Blind Unisson Trio, à partir d'un score de Lisa Nelson*. Un recueil réalisé par les étudiants du Master Arts, Université Côte d'Azur, dans le cadre du séminaire « Savoirs somatiques du geste improvisé » mené par Federica Fratagnoli & Alice Godfroy, 2019-2020. En ligne : <https://fliphtml5.com/bwnza/udve/basic>

¹⁹ Le philosophe Jean Clam parle de *l'aphérèse du regard* pour nommer le retranchement de la vision objectale sous l'abaissement des paupières. L'aphérèse du regard est un renversement radical de la vigilance dans laquelle nos habitudes perceptives sont habituellement ancrées. La fermeture des yeux ouvre le sentir à une dimension que Clam appelle *l'infra* de la corporité, domaine imperceptible des flux excitationnels qui irriguent la chair. Fermer les yeux et suspendre tout *l'extra* du monde fait basculer le sentir intentionnel vers un monde de résonances profondes et pleines, qui n'est plus alors que « cumul de pression intérieure » : l'oeil projectif, butant contre le rideau de chair des paupières, fait entrer en résonance ses propres pressions de recherche avec les mouvements corporants les plus

l'obscurité : « Je sens alors mes globes oculaires rouler sous mes paupières, dit un danseur, manifestation d'une envie de comprendre ce qu'il se passe autour de moi [...]. Cette tension au niveau des yeux m'est douloureuse²⁰ [...] ». Privé de signal rétinien, le cortex visuel rehausse le seuil sensible de son activité proprioceptive : « je ne sais pas si c'est le fait de retenir mes paupières ou bien de rouler des yeux mais quelque chose se passe en haut de mon corps, quelque chose s'éveille, bouillonne du fait ne pas voir, de ne pas savoir ce qu'il se passe²¹. » Dans la perception ordinaire, le corps propre est toujours tenu « sous le regard » : nous avons à l'œil nos membres périphériques et l'avant de notre buste. Cette perception latente de notre propre corps opère une division discrète entre le dedans, largement ignoré, et le dehors, trop bien connu. Cette division s'évanouit lorsque nous fermons les yeux. A défaut d'un contour fini, la proprioception nous donne une lisière épaisse où se mélangent le dense et l'aérien, le chaud et le froid, le plein et le vide : un « contour d'absence », dirait José Gil. En fermant les yeux, une danseuse a l'impression de « décapsuler les contours du corps, les oreilles et l'espace que l'on occupe » :

« A cet instant, j'ai l'impression que mon corps n'a pas d'os, toutes mes articulations disparaissent, tout ce qui reste, c'est sa forme extérieure qui commence à s'évaporer dans cet espace comme de la vapeur d'eau. [...] Puis je sens que mon corps commence à se disperser davantage, de la vapeur d'eau en compagnie d'autres innombrables molécules de vapeur d'eau, je me fonds harmonieusement dans tout l'espace²² [...] ». »

En l'absence des informations distales données par la vue, le sens proximal du toucher se rehausse et la peau étend son pouvoir de contact au-delà de son contour, comme dans une *télescopie haptique* : « Comme le tentacule d'une pieuvre, ma peau s'étale lentement et s'étend indéfiniment, j'essaie de trouver des traces des autres²³. » Dans ce bain sensoriel, tous les sens coopèrent de façon beaucoup plus intermodale que lorsqu'ils sont maintenus en position subalterne, sous l'empire de la vision et de l'ouïe. Il devient possible d'entendre avec la peau, de voir avec la pensée, de toucher avec les os²⁴.

élémentaires, la respiration, le pouls, les flux excitationnels. Voir Jean Clam, *Genèses du Corps : des corps premiers aux corps contemporains, Une théorie des mouvements corporants*, Ganse Arts et Lettres, 2014, pp.345-350.

²⁰ Kevin Gallet, « La part de l'imaginaire », in *Abécédaire du Blind Unisson Trio, art.cit.*

²¹ *Ibid.*

²² Qianyu Zhang « Voyance. Comment ce tuning score nous invite-t-il à rendre notre corps « voyant » ? » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio, art.cit.*

²³ Mengdi Zhang, « Complicité. Comment la pratique du Blind Unisson Trio renforce-t-elle la complicité entre les movers ? » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio, art.cit.*

²⁴ Sous le rideau des paupières, l'imprégnation sensorielle est telle qu'il est souvent difficile aux *movers* de rouvrir les yeux lorsque l'appel *OPEN* surgit. L'irruption de la lumière et de la vision objectale vient déchirer la sensation océanique et imposer parfois une contradiction flagrante avec l'expérience vécue. En ouvrant les yeux, la danseuse découvre ses partenaires dans des situations tout à fait différentes de celles qu'elle imaginait. La vision au plein jour lui impose la cruelle (quoique fictive) division des corps. Afin de préserver l'état d'accueil sensoriel dans lequel elle

Bien entendu, des indices sonores s'offrent aux *movers* dans leurs recherches : des frottements de tissus, des crissements de pas sur le tapis, des bruits de souffle ou de respiration.

« J'entends que le sol est frotté, dit une danseuse, je me questionne sur la provenance et l'origine de ce bruit. Je rassemble en quatrième vitesse un bloc compact de données sensorielles qui m'indiquent la direction à prendre pour reproduire ce son [...] J'effleure alors le sol du bout de ma chaussette, je me concentre attentivement sur le son que produit ce ski de coton et tente d'identifier s'il aurait pu être identique à son prédécesseur²⁵. »

La recherche d'indices sonores est le premier réflexe des *movers* pour tenter de trouver une information fiable. Mais cette attitude contracte assez rapidement l'enjeu de l'enquête perceptive pour la réduire à une logique de devinette, et les solutions mimétiques qui en sont déduites s'avèrent souvent assez pauvres. En progressant dans la pratique, les *movers* abandonnent peu à peu la recherche d'informations à « capter » (une habitude fonctionnelle du regard focal) et se laissent imprégner par une écoute plus absorbante.

Cette danseuse enquête sur un niveau d'intrigue plus élevé : elle cherche à entendre les « mouvements muets » de ses partenaires, par exemple ceux que font leurs « bras flottants » : « J'imagine soudain, pour me forcer à l'exercice, que je suis sourde et que les informations sonores ne sont pas réceptionnées par mon tympan. » Alors c'est toute la membrane souple de sa peau qui devient résonnante d'un milieu acoustique qu'elle ressent comme un « paysage mobile, [...] vapoureux et imprécis ». C'est comme si elle parvenait à se rendre sensible à des ondes : « Parfois, je parviens à calculer l'univers élastique qui s'agrandit entre les corps en sentant l'air, puis ces mêmes corps qui se rapprochent et laissent cet espace intermédiaire être absorbé et disparaître²⁶. » Délestée de toute recherche d'indice figuratif, l'écoute devient véritablement figurale, capable de débrayer les régimes sensoriels les uns dans les autres, jusqu'à en extrapoler de nouveaux.

Une danseuse raconte comment la recherche aveugle de l'unisson émule chez elle un prisme sensoriel singulier : elle fait le pari qu'une *contagion gravitaire* peut se transmettre de corps à corps dans la distance, et elle cherche alors à entendre la fréquence d'un *flux gravitaire* qui circulerait entre elle et ses deux partenaires : « un flux tonique partagé, une information

était plongée, elle choisit de n'ouvrir les yeux que sur un regard périphérique : « je tente de me rendre [...] imperméable aux stimuli visuels qui me titillent, [...] et qui corrigent mes agirs. » La danseuse ne laisse pas son regard pointer un quelconque objet « attrapable » et conserve ce regard concave qui engouffre la lumière, les forces, les êtres innomés. Lorsque l'appel *CLOSE* est lancé, c'est une « délivrance », dit-elle : « Je retrouve pleinement mes facultés kinesthésiques, tactiles et auditives. » Citations de Camille Ythier, « Training de l'attention. En quoi le Blind Unison Trio est-il un entraînement de l'attention ? » in *Abécédaire du Blind Unison Trio*, art.cit.

²⁵ Camille Ythier, « Training de l'attention » in *Abécédaire du Blind Unison Trio*, art.cit.

²⁶ *Ibid.*

gravitaire « horizontale » qui fonderait la relation et nous mettrait en mouvement de façon collective²⁷? ». Tous les sens en éveil (« mes oreilles de chaque côté, mais aussi ma peau, mes muscles, mes os »), elle essaie de capter les forces d'un mouvement de « cession à la gravité », « comme si cela allait créer un courant palpable, un flux dans lequel je pourrais me glisser²⁸. » Désireuse de s'accorder à ce « courant tonique », elle cherche les antennes qui, en l'absence de la vision et du contact, lui permettraient de le saisir. Dans une belle intuition synesthésique, elle tente une captation haptique de ce flux en mobilisant les doigts de ses mains comme s'ils pouvaient être innervés par un courant acoustique. Elle se sent

« des oreilles dans les mains, surtout le petit doigt, la partie de la main qui reçoit. Je sens mes trois derniers doigts externes qui frétilent, qui enflent de devenir plus gros, comme les parties du corps hypersensible de l'homonculus. Cette partie "réceptrice" de la main se tend pour mieux recevoir. Recevoir quoi ? Les informations gravitaires ou sonores ? Je ressens un picotement dans les deux derniers doigts de la main ; ma peau frétille tel le bruit d'une radio sur laquelle on cherche la bonne fréquence²⁹. »

Si la danseuse ressent le besoin de bouger ses doigts pour « toucher » la fréquence gravitaire qu'elle imagine, c'est parce que le toucher, loin d'être une réception passive, engage un mouvement nécessaire à la tactilité même. Le sens haptique se constitue en effet, nous l'avons vu plus tôt, dans un chiasme entre les pressions des muscles effecteurs de la palpation et la sensibilité épidermique aux appuis, à la chaleur, aux émanations chimiques. Ainsi, loin d'être seulement reçu, le contact est-il *formé* de la pression même des doigts, et cet effort engagé dans *l'information perceptive* étoffe la fiction d'une écoute haptique au bout des doigts.

Comment penser cette conviction avec laquelle la danseuse s'applique à *saisir*, par le croisement de tous ses sens, un flux gravitaire partagé avec ses comparses ? Comment parvient-elle à faire de cette émulation imaginaire une image de sensation, et de cette sensation une nouvelle foi perceptive ? S'il existe une réponse, elle tient sans doute à la puissance d'auto-affection que la danseuse trouve dans cette émulation. Avec la clôture du regard, le sentir plonge dans *l'infra*, et descend aux limbes du corps propre, là où la chair est palpitante de mouvements corporants élémentaires, d'ondes pulsatiles et infra-motiles. Cumulant les pressions internes, comme le dit Jean Clam, ces ondes s'offrent à une saisie intéroceptive, et se lient au corps vécu par le jeu des chiasmes sensoriels. De chiasme intrasensoriel en chiasme intersensoriel, ce senti vibratoire fait émerger ses propres simulacres sous les espèces de perceptions externes, que la

²⁷ Anne-Laure Gueudret, « Gravité, ou le sens gravitaire comme économie de la perception. Un sens commun pour faire unisson ? » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio*, art.cit.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

danseuse choisit d'appréhender ici comme des ondes gravitaires. En plongeant dans la houle interne de son poids, la danseuse donne à ses images de sensations la nature d'un courant gravitaire extraverti, subtilement partagé avec ses comparses. Dès lors que sa foi perceptive est assurée (ou dupe d'elle-même), son geste a la force d'exhaler ses images de sensations en semblances figurales pour les *watchers*.

Watchers

La position de *watcher* est un véritable observatoire de l'attention. Se mettre à l'affût des unissons, de leurs émergences réelles ou désirées, c'est faire l'expérience de ses propres tendances perceptives, des privilèges que l'on accorde à tel ou tel type de formes, d'indices.

« Je scrute, je cherche les petits détails, dit une danseuse *watcher*, je m'amuse à chercher et parfois trouver avec délectation des similitudes, des ressemblances, des liens dans les gestes des trois personnes [...] des stratégies d'action similaires, [...] des formes géométriques, des élans et des arrêts communs, des répétitions ou des mimétismes (à l'aveugle pour les *movers*)³⁰. »

Débusquer les unissons, c'est forcément en élargir le spectre : seront perçus comme unissons des similitudes, des résonances, des échos, des analogies, des sympathies formelles ou énergétiques, des rimes ou ricochets gestuels, des directions ou des vitesses similaires, des congruences ou convergences d'actions, des synchronisations rythmiques, etc. Au regard de cette variété d'évènements, notre *watcher* prend conscience des attentes et des exigences de son regard.

« Je m'observe aussi nourrir des espoirs et m'agacer, être frustrée de voir des opportunités d'ensemble se présenter et ne pas être appuyées, ou entretenues, suivies. Si ces deux personnes étaient restées un moment de plus dans cette position à répéter ce même geste, la troisième qui vient de les rejoindre au milieu aurait complété [...] cet unisson-duo³¹. »

Elle aimerait recommander à ces trois *movers*, qu'elle trouve trop distants les uns des autres, de se rapprocher pour que le « signal » passe plus efficacement. Ou bien elle voudrait les inciter à rester simples dans leurs mouvements, redoutant que la complexité de leurs gestes ne recouvre d'un bruit parasite une captation de fréquences plus subtiles. Son désir de voir l'unisson est si actif qu'elle se demande si ce ne sont pas les attentes de son regard qui deviennent le seul « moteur de la composition ? » L'aspiration à voir l'unisson engage toute la corporéité : « Quand

³⁰ Chloé Saffores, « Composer avec. L'attente du regard comme moteur de la composition. » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio, art.cit*

³¹ *Ibid.*

ensemble elles se lèvent, je suis soulagée, dit encore une autre *watcher*, je m'érige avec elle, j'allonge mon dos pour accompagner l'érection verticale et les aider à se lever ensemble³². »

En état de participation intense, une autre *watcher* a parfois l'impression de voir l'unisson sous formes d'images diaphanes, hors les corps. Les images d'unisson lui viennent dans une « mystérieuse harmonie », et se dissolvent aussi vite qu'elles sont apparues. Un motif tel qu'une « clavicule en train de s'arquer vers l'arrière » lui donne envie de dire *PAUSE* pour « goûter un peu plus longtemps à l'image ». Un tableau cohérent se forme, « merveilleusement bien moulé dans le cosmos du plateau », et tandis qu'il se décompose déjà, la *watcher* ressent l'envie, pour en retenir la perte, d'« augmenter le relief de l'image » et d'« exagérer l'empreinte de leurs corps dans l'espace du plateau noir³³. » Cet effort attentionnel lui offre une véritable épiphanie. Elle se fait voyante de « corps supplémentaires » dessinés par « l'espace vide » entre les corps des *movers*. Comme dans ces illusions d'optique où une zone de fond monte soudain au rang de figure, il lui semble que « le sol et le mur noir du fond deviennent également des figures de l'expérience³⁴. » L'appétit de voir est tel que le regard prend l'étoffe d'une « recherche psychique » et donne lieu à des sensations de voyance comme celle-ci, où l'œil perçoit l'être de l'espace, les formes de vie du vide³⁵.

Cet animisme spontané s'applique aussi aux sensations que procure la participation empathique à l'expérience des *movers*. Chez cette *watcher*, la vitalité de l'attention se métabolise sous la forme d'une petite balle magnétique :

« Assise en tailleur, je sens le haut de mon corps et particulièrement ma cage thoracique se projeter vers l'avant, comme pour entrer davantage dans la scène : je ne suis plus seulement l'observatrice de cette expérience, j'en fais partie. Une petite balle mobile anime ma cage thoracique depuis l'intérieur. Attirée vers l'espace de ceux qui dansent, je la sens suivre et donc y induire le mouvement que j'observe, comme on jouerait avec un joystick. Elle ouvre mes côtes, crée un nouveau volume dans ma poitrine, et balance ma cage thoracique aux rythmes des *movers*³⁶. »

Lorsqu'il lui semble que les *movers* perdent la liaison entre eux, elle sent sa balle se diviser en trois balles plus petites « qui s'éparpillent dans ma cage thoracique. Je ne sais plus où porter mon

³² Anne-Laure Gueudret, « Gravité » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio*, art.cit.

³³ Camille Ythier, « Training de l'attention » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio*, art.cit.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ La danseuse Mathilde Papin conçoit cette animation du sensible de façon plus phénoménologique : « L'espace a un mode d'apparaître sensible, qui le fait parfois presque trembler jusqu'à devenir pour moi une personne. J'entrevois alors que le sensible possède toujours-déjà une forme d'animation, que l'espace est d'emblée expressif et que ma perception habituelle avait simplement eu tendance à l'imaginer vide et non signifiant, à le reléguer à l'arrière-plan, privilégiant les individus (et même un peu spécialement mes congénères humains). » Communication personnelle.

³⁶ Fiona Dumez, « Lever la main. Pourquoi lèves-tu la main ? » in *Abécédaire du Blind Unisson Trio*, art.cit

attention. Frustration ! » Pourtant elle reste « en attente de ces quelques secondes magiques où je sens ces trois balles se réunir pour n'en former qu'une, chaque fois plus grosse, chaque fois plus chaude, gonflant comme un battement de cœur dans ma poitrine. » Elle réalise alors que l'unisson qu'elle cherche n'est pas à trouver seulement dans l'accordage des *movers*, mais dans l'énergie qui circule entre tous les « regards engagés³⁷ » qui font la communauté des *Tuners*.

Lorsqu'une *watcher* lève la main pour signaler qu'elle a perçu un unisson, cette manifestation est visible des autres *watchers*, et entre par conséquent dans la composition générale de l'évènement, autrement dit dans la danse. Chaque main qui se lève dans l'assemblée des *watchers* est une information qui qualifie le moment pour tous : *il y a de l'unisson, maintenant, pour quelqu'un*. Dans l'assemblée des témoins circulent alors des effets de méta-unisson : les recherches d'unisson dans la danse induisent des effets d'unisson dans l'attention. Trois ou quatre mains se lèvent ensemble. Quel mouvement commun ces *watchers* ont bien pu voir, que pour ma part, je n'ai pas remarqué, ou que je n'ai pas trouvé assez manifeste ? Plus tard, un unisson me saute aux yeux, je lève la main, et je remarque que je suis le seul à le faire. Est-il possible que personne n'ait perçu cette sympathie soudaine, là, entre les gestes des trois *movers* ? En se levant les unes après les autres, les unes avec les autres, ou encore les unes contre les autres, les mains s'entraînent dans des effets de contagion ou de répliques, et appellent leurs propres unissons. Il est si savoureux de « voir ensemble ».

Appariement des consciences

En tant que *watcher*, lorsque je lève la main, je sens « que nous sommes un certain nombre dans mes désirs ». En tant que *mover*, lorsque je cherche l'accord et l'unisson, je sens « que je passe par tes désirs³⁸. » Ces belles formules sont de la main de Jérémy Damian, anthropologue qui a consacré sa thèse de doctorat à une reformulation du problème philosophique de l'intériorité par la pensée des « somatiques », du *Contact-Improvisation* et du *Tuning Score*. Dans cette perspective, il a proposé de concevoir le *Tuning Score* comme un dispositif d'*appariement des consciences*. Dans cette pratique, l'orchestration collective des intentions situe chaque conscience individuelle au carrefour de forces désirantes qui la traversent et l'excèdent, et qui font d'elle un lieu de *transitivité*. En insérant les consciences individuelles dans une machination

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences*, *op.cit.*, p.494.

où les perceptions, les actions et les affections sont « distribuées³⁹ », le *Tuning Score* bouleverse l'idée communément admise - du moins en Occident - selon laquelle chaque conscience individuelle est une sorte de propriété privée, de domaine intérieur souverain. Or, avec le *Tuning Score*, on ne cesse de faire l'expérience de ce que Jérémy Damian appelle des « empiètements partiels des champs de conscience ». A telle enseigne que l'anthropologue propose de penser le *Tuning Score* comme une forme d'*entre-possession*. Cette formule lui est inspirée par la pensée du sociologue Gabriel Tarde, qui définit la société comme « la possession réciproque, sous des formes extrêmement variées, de tous par chacun⁴⁰ ». C'est également sous un régime de possession réciproque que, dans le *Blind Unisson Trio*, l'unisson s'impose aux gestes et à la conscience de chacun : je peux me convaincre que mon geste s'accorde au tien parce que je présume que tu es convaincu de la réciproque. C'est l'entre-possession de nos désirs qui donne sa pression d'existence à l'unisson. Il n'émerge pas d'une initiative personnelle, il est au contraire l'expression de « l'effet que chacun peut exercer sur tous. Le fait que ce soit indécidable est ce qui rend l'unisson miraculeux, c'est-à-dire ténu, fragile et provisoire⁴¹. »

Le mérite philosophique du travail anthropologique mené par Jérémy Damian dans sa thèse consiste à reformuler le *Mind/Body Problem* à partir des concepts « indigènes » de ceux qui le mettent *en pratique*, dans l'exercice des *Somatiques* et de la danse (*Contact-Improvisation* et *Tuning Score*). Si l'on s'accorde avec Jérémy Damian pour définir la conscience comme un chiasme de « présence à soi » et de « savoir de soi », alors les danseurs peuvent en effet être considérés comme les indigènes qui vivent et travaillent au cœur de ces domaines, – présence à soi et savoir de soi –, pour en améliorer l'expérience. Pour les collectifs qui pratiquent le *Body-Mind Centering*, le *Contact-Improvisation* et le *Tuning Score*, il va de soi que la conscience n'est pas une enceinte

³⁹ Nous faisons référence ici à ce que la sociologie et les sciences cognitives appellent la « cognition distribuée », d'après le concept forgé par Edwin Hutchins dans son ouvrage *Cognition in the Wild*. Le concept de « cognition distribuée » permet de penser les processus cognitifs comme excédant les consciences individuelles et leurs interactions subjectives, mais impliquant aussi, jusqu'au titre d'agents, les interactions avec l'environnement, les artefacts technologiques investis, les codes culturels, tous les moyens sociaux et technologiques par lesquels la cognition est « déchargée » dans l'environnement. cf. Hutchins E., *Cognition in the wild*, Cambridge: MIT Press, 1995. Voir aussi : Christophe Heinz, *Les fondements psychiques et sociaux de la cognition distribuée*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2011.

⁴⁰ Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie* (1893), Paris : La Découverte, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999, p.85, cité par J. Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences*, op.cit., p.489.

⁴¹ Sur l'entre-possession et son caractère fragile et provisoire, voir Bruno Latour, « La société comme possession — la "preuve par l'orchestre" », in Didier Debaise (Ed.), *Philosophie des possessions*, Les Presses du Réel, Dijon.2010, p. 27 : « L'harmonie est simplement l'effet, il est vrai *miraculeux* — mais cette fois-ci dans le sens de ténu, de fragile, de provisoire — par lequel des totalités se laissent parcourir, pour une partie au moins de leurs qualités et pour un temps seulement, par un groupe de caractéristiques qui les rend un tout petit peu plus semblables entre elles — avant qu'elles ne se mettent à différer, à diverger de nouveau. » Cité par J. Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences*, op.cit., p.489-490.

privée, et qu'elle n'est pas nécessairement le propre d'un système nerveux central en capacité de s'observer lui-même. Pour les danseurs qui expérimentent l'accordage sous toutes ses formes, et sous tous types de partenariats - humains et non-humains -, la conscience est plutôt conçue comme un domaine public ouvert aux partages, une fonction d'auto-connaissance dévolue aux « centres d'expériences » eux-mêmes. Avec ses modes d'accordages perceptifs et spéculatifs, le *Tuning score* travaille au remaillage des unités de conscience que la culture moderne occidentale a déclaré séparées :

« La porosité de l'esprit que les ethnographes décrivaient comme les attributs exotiques des esprits de quelques sociétés lointaines devient le souci de quelques praticiens qui la font exister comme un effet cultivé de la pratique. Plutôt que de statuer en vérité et en droit sur ce qu'est l'esprit, ils s'engagent sur ce qu'il est susceptible de devenir capable, pour peu qu'on s'y entraîne⁴². »

De quoi sont capables les esprits poreux et entraînés qui se prêtent à de telles pratiques d'accordage, d'appariement ou d'entre-possession ? Ils deviennent capables d'offrir aux corporalités ce que Jérémy Damian appelle des « sensorialités aberrantes⁴³ » :

« À leur manière, les *Tuning Scores* forment autant de petits laboratoires sauvages de psychologie expérimentale : comment paramétrer et affiner de nouvelles manières d'observer, incorporer de nouveaux affects, cultiver des formes de sensorialités aberrantes ? *Fingery eyes, eary smell, mouthy touch, gutty hearing*⁴⁴...»

Qualifier d'*aberrantes* des sensorialités intermodales peut sonner comme une façon de sacrifier au point de vue de l'ancienne rationalité, celle qui divise les facultés perceptives selon les catégories du langage. Mais en parlant d'aberration, Damian revendique plutôt l'écart à la norme, et rapporte cet écart au fond synesthésique de la sensorialité, lequel n'a rien d'aberrant, puisqu'il s'agit du fonctionnement primordial du sensorium commun.

Par ailleurs, quand l'anthropologue parle sans hésiter d'« unisson miraculeux » fût-il « ténu, fragile et provisoire », il faut admettre qu'il s'exprime depuis la rationalité *indigène* du danseur (qu'il est), et qu'il l'impose au scientifique (qu'il n'est pas moins). Il est certes plus facile de parler de miracle dans un studio de danse que dans une thèse de doctorat. Mais dans une thèse comme celle de Jérémy Damian, qui a ceci de commun avec la nôtre qu'elle porte sur la fabrique même du geste dansé, il faut pouvoir penser ce qu'éprouvent les danseurs, et la façon dont ils le nomment. Il faut donc convenir, avec les danseurs, qu'il se produit quelque chose de

⁴² Jérémy Damian, *Somatonautologie, Hacker le problème corps/esprit*, in *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, textes réunis et présentés par Florence Caeynaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, éd. Dehors, 2019, p. 180.

⁴³ Jérémy Damian, *Somatonautologie, Hacker le problème corps/esprit*, art.cit., p. 180.

⁴⁴ *Ibid.*, p.174.

« miraculeux » lorsque, dans le *Blind Unisson Trio*, des unissons se forment avec une telle évidence qu'ils semblent manifester une sorte d'intelligence secrète entre les *movers*, pourtant séparés par la clôture des yeux. Une même continuité de conscience semble prendre possession de ces danseurs aveugles, et diriger leurs mouvements « comme un seul homme » (mais aussi bien « comme une seule femme »). Lorsqu'ils parlent de « téléscopies », d' « images virtuelles », d' « ondes » ou de « fréquences », les danseurs postulent-ils l'existence d'influx extra-sensoriels dont ils parviendraient à capter les émissions ? L'émulation perceptive est-elle poussée jusqu'au point d'excitation où ils se sentent doués de facultés *télépathiques* ?

V.2.2 L'hypothèse télépathique

« Nous ne pénétrons le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien. L'étude la plus passionnée des phénomènes télépathiques, par exemple, ne nous apprendra pas sur la lecture (qui est une opération éminemment télépathique) la moitié de ce que cette illumination profane qu'est la lecture nous apprend sur les phénomènes télépathiques. » Walter Benjamin⁴⁵.

Il n'est pas rare d'entendre les danseurs parler de sentiments syntoniques⁴⁶ ou télépathiques, quand, au sortir d'une danse qui les a transis, encore vibrants de concorde et de puissance, ils disent « c'était magique ! » Plutôt que de mettre l'expression sur le seul compte de l'enthousiasme, et d'en minorer ainsi la valeur, nous proposons de la prendre au sérieux. De quelle magie les danseurs parlent-ils quand ils évoquent des impressions de clairvoyance, de prescience, d'intuitions assurées, d'influences ou de télépathie ? Font-ils état d'une croyance en des pouvoirs surnaturels, en des phénomènes « extra-sensoriels », ou bien témoignent-ils plus simplement d'un élargissement de leur facultés perceptives jusqu'à un niveau « hyper-

⁴⁵ Walter Benjamin, *Le Surréalisme* [1929], Œuvres II, Paris : Gallimard Folio essais, 2000, p. 131

⁴⁶ Du grec *sun* (ensemble) et *tonos* (tonus, ton), la syntonie est d'abord un terme de physique qui désigne une « égalité de fréquence entre deux ou plusieurs ondes. A partir des années 1920, le terme entre dans le vocabulaire de la psychologie avec Bleuler, qui en fait le type psychique de l'unisson affectif avec le milieu, d'une vibration émotionnelle « accordée » à l'ambiance, au risque d'une fusion dépersonnalisante. Bleuler oppose le type syntone au type schizoïde, qui, à l'inverse, s'oppose au milieu. E. Bleuler, « Les Problèmes de la schizoïdie et de la syntonie. (Burghölzli. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie, Vol 78 Nummer 1, 1921) », *L'information psychiatrique*, vol. volume 87, no. 1, 2011, pp. 37-51.

sensoriel » ? Nous nous garderons de questionner ce vocabulaire « magique » si souvent employé par les danseurs au regard de leurs croyances personnelles. Nous ne le ferons qu'au regard des expériences perceptives dont ils témoignent. De quelle intrigue perceptive la télépathie est-elle le nom ?

Les enquêtes sensorielles menées par les étudiantes du Master Arts de l'Université Côte d'Azur à partir de leur expérience du *Blind Unisson Trio* sont si richement détaillées et si réflexives que l'on ne saurait imputer à ces danseuses des croyances *naïves*. Lorsque, cherchant l'unisson à l'aveugle, elles s'exercent à « voir sans voir », elles ne qualifient pas les communications intuitives qu'elles décrivent comme des phénomènes surnaturels, car elles savent que c'est à leur *sensorium* même qu'elles les puisent. Cependant, en risquant l'expérience de la *participation* jusqu'au trouble, elles ne craignent pas de *jouer* avec l'hypothèse télépathique.

Nous choisissons sciemment le verbe *jouer* car c'est bien d'un jeu dont il est question, et cette notion de ludisme est essentielle pour soutenir l'hypothèse télépathique qui s'y présente. Nous considérons en effet le *Blind Unisson Trio* comme un jeu, au sens d'une pratique collective orientée par un but (un enjeu) et régulée par des consignes. Avec les deux termes de *Play* et de *Game*, la langue anglaise a l'avantage de permettre une distinction entre deux types de jeu, respectivement le jeu *spontané* et le jeu *régulé*. Avec ses règles du jeu, aussi simples soient-elles, le *Blind Unisson trio* semble appartenir, en première analyse, au genre *Game*, et à la définition élégante qu'en propose le philosophe américain Bernard Suits : le jeu est une « tentative volontaire de surmonter des obstacles inutiles⁴⁷. » En l'occurrence, la tentative volontaire consiste à danser à l'unisson, et l'obstacle inutile est imposé par la clôture des yeux. Puisque ce jeu est sans compétition, le but n'est évidemment pas de gagner contre un quelconque adversaire, mais d'adopter l'attitude ludique qui fera de cette tentative même une expérience. À cet égard, le *Blind Unisson Trio* appartient aussi au genre *Play*, puisque sa règle simple ne propose pas d'autre *enjeu*, en dernière analyse, que d'improviser un geste neuf.

Danser un unisson à l'aveugle ? Les danseurs ne se laissent pas arrêter par le caractère a priori *impossible* d'une telle tentative. En l'absence de communication visuelle, tous les moyens sont bons - même les sensorialités les plus « aberrantes » - pour obtenir l'étrange victoire sur le hasard

⁴⁷ « Jouer à un jeu, c'est essayer d'atteindre un état de choses particulier [but pré-ludique] en employant uniquement des moyens définis par des règles [moyens ludiques], où ces règles interdisent l'usage de moyens plus efficaces et favorisent l'usage de moyens moins efficaces [règles constitutives] et où les règles ne sont acceptées que parce qu'elles rendent cette activité possible [attitude ludique]. J'offre également une version condensée de la précédente, qui en est pour ainsi dire la version portative : jouer à un jeu, c'est la tentative volontaire de surmonter des obstacles inutiles. » Bernard Suits, *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*, Toronto: The University of Toronto Press, 1978, p. 41. Nous empruntons cette référence à Emma /Romain Bigé, *Le partage du mouvement*, *op.cit.*, p.325

que sera l'unisson : pourquoi pas la télépathie ? Le caractère ludique et expérimental de la proposition permet de contourner l'obstacle du scepticisme. Lorsqu'un unisson « miraculeux » se produit sous les yeux des *Tuners*, il leur importe moins de savoir si *oui ou non* la télépathie existe, que de comprendre ce que cette hypothèse change à leurs façons de percevoir, d'agir et de penser, et comment ils peuvent y *jouer* avec autant de réussite.

Un geste spéculatif

Pour pouvoir formuler une hypothèse télépathique qui convienne à l'expérience des danseurs, il faut encore faire tomber deux préventions. La première est d'ordre sémantique, et concerne le sens que l'on donne à ce concept de télépathie, la seconde est d'ordre épistémologique et concerne le mouvement spéculatif que l'on peut donner à cette hypothèse.

1. Pour pouvoir aborder une notion aussi sulfureuse que la télépathie, il faut commencer par l'exorciser de toute dimension surnaturelle, et tenter de la penser à hauteur de l'expérience sensible. Dans son usage courant, le terme de télépathie a pris la signification de transmission de pensée dans la distance. Or, dans sa construction étymologique - *tele* (distance, loin) et *πάθεια*, *patheia* (sentiment, perception) -, le terme indique davantage l'*affection à distance*. Si l'on ramène le mot de télépathie à cette définition, il perd déjà un peu de son odeur de soufre. Pour les danseurs, l'idée d'affection à distance n'a rien d'aberrant, elle est au cœur même de leur expérience, où elle prend les noms de sympathie, d'empathie, ou de syntonie. Elle suppose cet appariement des consciences que favorise par exemple le *Tuning Score*, mais dont chacun d'entre nous peut faire l'expérience dans une danse partagée, quand *danser ensemble* ouvre au transport extatique. En club, au bal, dans le studio, le partage intensif du mouvement et des affects de sympathie offre des états de transe psychoactive : avec les endorphines montent l'euphorie, l'imprégnation, le sentiment de puissance. On accède alors à des états de conscience « élargie » ou « augmentée », dans lesquels la conscience intentionnelle abaisse ses défenses psychiques, et laisse se dissoudre les divisions qu'elle instaure habituellement entre l'intérieur et l'extérieur, entre le soi, l'autre et le monde, jusqu'à s'ouvrir aux « entre-possessions » qu'évoquait tout à l'heure Jérémy Damian. Ainsi, dans un pas de deux improvisé, un tango ou une danse de groupe, les corporalités dansantes s'accordent les unes aux autres au point qu'elles semblent conspirer entre elles : les compréhensions sont osmotiques, les mouvements sont spontanés, ajustés, et le « courant » passe comme si les corps communiquaient entre eux plus vite que la pensée. Lorsqu'ils évoquent ces communications immédiates, certains danseurs n'hésitent pas à parler de communion, comme si les consciences pouvaient se rejoindre en un même être. Quand les

corporéités sont portées à de tels états de porosité, les consciences individuelles, qui sont déjà imprégnées de leurs propres mouvements corporels, deviennent capables, comme le dit José Gil, « de capter les mouvements des autres corps les plus infimes, les plus invisibles, les plus inconscients⁴⁸. »

Les « *tuners* » du *Blind Unisson Trio* témoignaient tout à l'heure de telles captations inconscientes entre les corps : toutes antennes déployées, les danseuses disaient se sentir capables de capter des flux débordant les facultés perceptives admises, et de sentir des mouvements émaner de l'énergie générale des corps. A ce stade, l'hypothèse télépathique peut donc être pensée à partir de l'hypothèse d'une communication entre les inconscients physiques des danseurs. Rappelons que lorsqu'on parle d'inconscient physique, on se rapporte au concept qu'en propose José Gil, à savoir *une force d'imprégnation du senti corporel dans la conscience*⁴⁹. Dans une expérience corporelle intensive telle que la danse, « le corps remplit la conscience de sa plasticité et de sa continuité propres⁵⁰ », et cette imprégnation des mouvements de la conscience par les mouvements du corps peut atteindre un tel degré d'osmose que la conscience s'ouvre à des micro-perceptions ordinairement inconscientes.

Pour donner un exemple d'une telle communication entre les « corps-de-conscience », José Gil analyse un exercice fameux du *Contact-Improvisation*, le « tête-à-tête ». Steve Paxton a créé cet exercice comme cheville d'embrayage entre la *Small Dance*, pratiquée seul.e, et l'entrée dans un duo de danse-contact⁵¹. Après avoir éprouvé pour eux-mêmes les mouvements intérieurs du poids dans la *Small Dance*, deux partenaires mettent leurs têtes en contact, sur une surface identique (par exemple, le centre du front). A travers ce point de toucher, chaque danseur peut sentir en lui la *Small Dance* de l'autre, et s'en laisser imprégner. Mais dans le même temps, chaque danseur prend conscience que sa propre *Small Dance* est en train d'être communiquée à l'autre, par pressions et dépressions toniques. En vertu du chiasme tactile interpersonnel, les deux danseurs ne savent bientôt plus distinguer les pôles du touchant et du toucher, jusqu'au point où ils ne savent plus à qui attribuer les émissions de la *Small Dance*. Chaque « corps-de-conscience »

⁴⁸ José Gil, *Ouvrir le corps*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

⁴⁹ Voir supra, chapitre IV.4 *Corps spectral (José Gil)*. Pour prévenir toute confusion avec l'inconscient freudien, Gil choisit de nommer cet inconscient physique le « corps-de-conscience », au sens d'une prise de corps de la conscience même (« le corps-de-la-conscience »). Pour les *Tuners*, comme pour les danseurs en règle générale, l'idée que les « corps-de-conscience » puissent communiquer entre eux n'a rien d'aberrant, et la plus grande part de leurs entraînements consiste justement à améliorer cette communication.

⁵⁰ José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* [En ligne], 35 | septembre 2000, mis en ligne le 08 mars 2007, URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>

⁵¹ Steve Paxton, « ... To Touch », *Contact Quaterly*, v. XXI, n° 2, Summer/Fall 1996.

épousant et réfléchissant l'intensité de l'autre, il se produit alors un phénomène de circularité entre les deux danseurs, et le chiasme sensoriel s'élève au carré (« je sens qu'il sent »). Puis au carré du carré (« je sens qu'il sent que je sens qu'il sent⁵² »). En miroitant ainsi à l'infini, les sentirs subjectifs s'ouvrent à un « contour d'absence » commun, lisière d'indétermination où les danseurs ne savent plus vraiment attribuer leurs sensations. Imprégnés l'un de l'autre, les corps de conscience se confondent alors en une sorte d' « osmose intensive⁵³ ».

A ce stade, les imprégnations réciproques des consciences du corps passent par les émissions du toucher, et ne peuvent donc pas être qualifiées de télépathiques à proprement parler. Mais les corps vont bientôt se détacher l'un de l'autre. Avant cela, le point de contact va devenir un « *rolling point* » que les *contacteurs* vont peu à peu faire nomadiser sur tout le corps en y engageant le partage du poids. Ce faisant, ils élargissent le chiasme intersensoriel à ce que Jérémy Damian appelle des « sensations plurielles⁵⁴ », c'est-à-dire des sensations à la fois réciproques et anonymes. L'anthropologue cite le témoignage d'une danseuse de *Contact-Improvisation*, Isabelle Üski, pour qui le partage du *rolling point* crée un *sujet tiers* :

« Un troisième partenaire qui n'est ni toi ni moi, ni le point de contact, mais la rencontre entre toi et moi et qui prend corps de manière à la fois non 'matérielle' — celui du flux, celui de la danse — et à la fois comme un corps 'physique' : un corps siamois qui, 'en relation aux lois physiques, fonctionne comme un seul⁵⁵. »

Une fois les « corps-de-consciencés » exfoliés dans ce « corps siamois » qui n'est ni de l'un, ni de l'autre, mais qui est le corps même de la relation, la sensation tierce peut persister même lorsque les danseurs se détachent, pour danser ce contact à *distance*. Pourvu qu'ils restent « accordés » entre eux par un dialogue tonique, les danseurs sentiront l'insistance en eux des émissions et des impressions partagées. Une fois la syntonisation acquise, celle-ci survit à l'éloignement des corps, et prolonge ses échanges dans la concordance des rythmes, des efforts

⁵² Steve Paxton et José Gil disent « je sais qu'il sait que je sais qu'il sait ». Il ne s'agit pas d'opposer le savoir au sentir, mais dans notre propos, l'emploi du verbe savoir aurait induit une réflexivité cognitive qui nous paraît être prise de court par le chiasme du sentir. Voir José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *art.cit.*

⁵³ « Le contact de deux corps suscite une sorte de double effet sur la conscience du danseur : d'une part elle subit une imprégnation de son propre corps du fait de se trouver centrée sur le point de contact ; et d'autre part, elle échappe à elle-même, se décentre de soi, se trouvant inexorablement attirée vers l'autre conscience du corps qui a tendance à l'imprégner elle aussi, à se mélanger avec elle. Et réciproquement : cela produit une osmose intensive, comme un effet d'accumulation et d'avalanche dans l'imprégnation mutuelle. » José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *art.cit.*

⁵⁴ Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciencés*, *op.cit.*, p.357-358.

⁵⁵ Isabelle Üski, lettre privée, citée par Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciencés*, *op.cit.*, p.362. La dernière formule est de Steve Paxton, dans le commentaire de *Fall after Newton*. Paxton S., « Fall after Newton transcript », in *Contact Quarterly*, Sourcebook, 1988, p.143.

et des affections. Tissées dans la distance, ces liaisons d'imprégnation présentent parfois des résonances motrices et affectives si fortes qu'elles confinent au sentiment télépathique. Dans ce cas de figure, les « corps-de-conscience » (ou inconscients physiques) des deux danseurs s'imprègnent mutuellement de leurs mouvements jusqu'au point où ils exfolient de leurs enveloppes un tiers-sentant, un être de la sensation qui apparie leurs consciences à des impressions authentiquement partagées, même dans la distance. C'est sur la base de ce type d'*affection à distance*, qui lie des inconscients physiques à un tiers-sentant, que l'hypothèse télépathique en danse peut être avancée.

2. Pour pouvoir pousser plus loin notre hypothèse télépathique, il faut ensuite lever les préventions épistémologiques qui pèsent sur elle. De quoi parle-t-on lorsqu'on évoque la possibilité que des danseurs puissent recevoir des « impressions à distance⁵⁶ » ? Rappelons que l'on ne s'intéresse pas ici à savoir si la télépathie existe ou non, s'il est permis d'y croire ou pas, mais à comprendre quels bénéfices y trouvent ceux qui y jouent pour leurs façons de percevoir, d'agir et de penser. En ce sens, jouer à la télépathie, ou plutôt jouer *avec l'hypothèse télépathique* est un *geste spéculatif*. Nous empruntons cette expression au titre d'un ouvrage collectif dirigé par Isabelle Stengers et Didier Debaise, *Gestes spéculatifs*, dans lequel les auteurs défendent la nécessité d'un nouvel « empirisme spéculatif » dans la pensée contemporaine⁵⁷. A partir d'une critique de certains dogmes devenus délétères dans l'ère du Capitalocène (le progrès, le rationalisme, l'universalisme), cet empirisme spéculatif propose d'inventer de nouveaux récits et de nouveaux gestes comme formes de savoirs expérimentales et *situées*. Le premier de ces gestes consiste à ne rien exclure et à ne rien disqualifier *a priori*, comme le demandaient à la philosophie les inspirateurs de cette pensée spéculative, Alfred N. Whitehead⁵⁸ et William James⁵⁹. Ces deux philosophes, qui préfèrent les processus aux permanences, pensent les expériences (qu'elles soient perceptives, cognitives, pragmatiques ou morales) à partir de leurs situations, et au regard de *l'importance*⁶⁰ qu'elles ont pour leurs agents, plutôt qu'au regard de ce qui les détermine ou

⁵⁶ Une des premières définitions recensées de la télépathie est formulée par le psychologue Frédéric W.H. Myers, membre fondateur de la *Society for Psychical Research* de Londres, en 1882 : « tous les cas d'impressions reçues à distance sans les opérations normales des organes sensoriels connus ». Cité par Bertrand Meheust, *100 mots pour comprendre la voyance*, Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, Le Seuil, 2005, p.421.

⁵⁷ Didier Debaise et Isabelle Stengers (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon : Les Presses du réel, collection Drama, 2015.

⁵⁸ A. N. Whitehead, *Procès et réalité. Essai de cosmologie*, trad. fr. D. Janicaud et M. Elie, Paris : Gallimard, 1995.

⁵⁹ « Pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l'expérience, et n'en exclure aucun élément dont on fait directement l'expérience » William James, *Essais d'empirisme radical*, trad. fr. G. Garreta et M. Girel, Paris : Agone, 2005, Champs Flammarion, 2007, p.58

⁶⁰ « Ainsi, dans « Le dilemme du déterminisme », James s'étonne de la tranquillité avec laquelle ses collègues peuvent se réputer déterministes, sans se préoccuper un instant des conséquences littéralement invivables de cette doctrine qui réduit à l'illusion tout ce qui nous importe ; même le regret devient irrationnel. » D. Debaise & I.

des catégories qui les précèdent. Ainsi, les savoirs tirés de ces expériences seront moins jugés sur leurs méthodes que sur leurs *conséquences*. Le geste spéculatif consiste aussi, suivant une proposition de l'empirisme radical de James, à tenir les relations pour des faits réels, et non pour des dimensions ajoutées à l'expérience⁶¹ : « les relations qui relient les expériences doivent elles-mêmes être des relations dont on fait l'expérience, et toute relation, de quelque type qu'elle soit dont on fait l'expérience, doit être considérée comme aussi 'réelle' que n'importe quoi d'autre dans le système⁶². » Dans cette perspective, le geste spéculatif en quoi consiste ici l'hypothèse télépathique est d'offrir à la pratique de la danse, et plus largement à celle de l'art, une proposition qui ait valeur d'« appât pour les sentirs ». Rappelons qu'avec cette formule, (« *lures for feelings* ») Whitehead indique les propositions, les entités ou les faits qui intéressent la perception à quelque nouveauté dans l'univers⁶³. A ce titre, l'hypothèse télépathique avance donc une proposition d'intrigue perceptive capable d'intéresser les danseurs à de nouveaux gestes possibles.

Si la danse permet d'ouvrir *les portes de la perception*⁶⁴ à des expériences que les danseurs qualifient de magiques, il n'est donc pas question de leur claquer ces portes au nez avec des objections scientifiques. Certes, aucune preuve scientifique ne permet d'établir la « réalité » des phénomènes parapsychologiques. Parmi ces phénomènes dits PSI⁶⁵, la télépathie fait pourtant l'objet de nombreuses recherches expérimentales depuis le début du XX^e siècle. Citons parmi les plus connues le protocole *Ganzfeld*⁶⁶ ou le *Remote Viewing* (vision à distance⁶⁷), dont les résultats

Stengers, « L'insistance des possibles : Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, 65(4), 2016, p.82-89. <https://doi.org/10.3917/mult.065.0082>

⁶¹ Voir Didier Debaise, *Vocabulaire de Whitehead*, « Vocabulaire des philosophes », Paris : éditions Ellipse, 2007.

⁶² W. James, *Essais d'empirisme radical*, *op.cit.*, p.58-59.

⁶³ Alfred North Whitehead, *Process and Reality* (1929/1978). New York: The Free Press, p.25

⁶⁴ Pour faire référence à l'ouvrage d'Aldous Huxley, *The Doors of perception*, 1954, mais surtout au vers de William Blake qui l'inspire : « Si les portes de la perception étaient nettoyées, chaque chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie », in *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*.

⁶⁵ Dérivé de la lettre grecque ψ , et de psyché (âme, esprit), le terme PSI est proposé par les psychologues Thouless et Wiesner comme un moyen neutre et non théorique de désigner le « facteur inconnu » dans les expériences de parapsychologie (perceptions extra-sensorielles, psychokinèse, télépathie...). Thouless, R. H. (1942), « Experiments on paranormal guessing », *British Journal of Psychology*, 33, 15-27.

⁶⁶ Inventé dans les années 1930 par le psychologue allemand Wolfgang Mentzger, puis développé jusque dans les années 1980, le protocole *Ganzfeld* étudie la possibilité de transmission de pensée entre un percipient mis en état de privation sensorielle et un agent qui, dans un lieu distant, manipule des images. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Protocole_Ganzfeld

⁶⁷ Le *Remote viewing* est une technique développée dans les années 1970 par des scientifiques et des psychologues américains, sous l'égide de la CIA (programme Stargate), afin d'éprouver la possibilité de perceptions extra-sensorielles à des fins d'espionnage. En faisant appel à une intuition canalisée par un protocole strict, le *Remote Viewing* cherche à permettre la description de cibles distantes (lieux, bâtiments, objets, personnes, événements...). Malgré son abandon par la CIA et l'armée américaine, ce protocole a néanmoins fourni une approche expérimentale

sont âprement discutés par la communauté scientifique. Les promoteurs de ces protocoles déclarent des effets positifs significativement supérieurs aux seuils statistiques du hasard⁶⁸, tandis que les opposants mettent en doute leurs analyses⁶⁹. D'un point de vue scientifique, ces résultats sont donc insuffisants pour garantir l'existence de la télépathie, mais tout aussi insuffisants pour la réfuter. Certes, la science est en mesure de prouver les trop nombreuses falsifications qui polluent ce domaine de recherche, et ces vérifications sont utiles. Mais en toute rigueur, la seule chose que la science positive puisse affirmer, c'est qu'en l'état actuel de ses moyens, elle ne peut ni vérifier ni invalider ces phénomènes. Les terrains de la parapsychologie sont certes glissants, mais dans ce domaine, comme dans tous ceux qui débordent les limites de la preuve, les préventions épistémologiques de la science ont parfois pour effet d'imposer une « violence épistémique » aux phénomènes, et à leurs vérifications pour ceux qui en font l'expérience. Au regard du nombre et de la variété des témoignages qui abondent le champ de l'expérience télépathique, il vaut la peine de ne pas abandonner ce phénomène à l'occultisme, au seul motif qu'il est occulté par une science qui ne sait pas (encore) la voir. Dans un texte où il ventriloque la pensée de Freud au sujet de la télépathie, Jacques Derrida écrit : « Tout, dans notre concept de savoir se construit pour que la télépathie soit impossible, impensable, insue. S'il y en a, notre rapport à Télépathie ne doit pas être de la famille "savoir" ou "non-savoir" mais d'un autre genre⁷⁰. » Ce genre est pour nous, et pour les danseurs qui jouent à la télépathie, celui du *geste spéculatif*. Si la télépathie « existe » pour ce groupe, c'est sous des formes qui se passent de la reproduction scientifique, et qui se manifestent dans une grande variété de « modes d'existences ».

Nous empruntons l'expression « modes d'existence » au philosophe Etienne Souriau, et à la fortune actuelle de ce concept dans le renouveau de la pensée spéculative⁷¹. Avec ce concept,

de l'intuition qui intéresse aujourd'hui le monde de l'entreprise (voir ses applications par l'IRIS : <https://www.iris-ic.com/definition-du-remote-viewing/>) et celui de l'art. Les artistes Simon Ripoll-Hurier et Myriam Lefkowitz proposent une approche artistique du *Remote Viewing* : « Pour les deux artistes, l'intérêt de cette pratique repose dans la tension qui la sous-tend, entre d'un côté une dimension extrêmement protocolaire et militaire, pour le moins discutable en tant que telle (et très éloignée du 'champ de l'art' !), et de l'autre côté une dimension poétique et attentionnelle très particulière, qui repose dans cet enjeu de mise en parole d'un flux d'images interne 'libéré' des constructions mentales et des parasites sensoriels. » citation extraite d'une information pour un workshop : http://wiki.erg.be/w/Workshop_Remote_Viewing

⁶⁸ Daryl J. Bem and Charles Honorton (1994). « Does psi exist? Replicable evidence for an anomalous process of information transfer » *Psychological Bulletin*, 115, 4-18.

⁶⁹ J. Milton et R. Wiseman, « Does Psi exist? Lack of replication of an anomalous process of information transfer », dans *Psychological Bulletin*, 1999, vol. 125, n° 4, p.387-391.

⁷⁰ Jacques Derrida, "Télépathie". *Cahiers Confrontation*, n°10, *Télépathie*, Paris : Aubier, automne 1983, p.216.

⁷¹ Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence* [1943], suivi de *L'œuvre à faire*, présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour. Paris : PUF, MétaphysiqueS, 2009.

Souriau défend en effet l'idée d'un « pluralisme existentiel », et reconnaît des « modes d'existence » à des choses aussi différentes qu'un être vivant, un objet manufacturé, un fait scientifique, une institution, une valeur, un personnage de fiction ou une œuvre d'art. « L'existence est polyphonique, résumait Bruno Latour et Isabelle Stengers, et le monde s'en trouve considérablement enrichi et élargi. Outre ce qui existe au sens ordinaire du terme, il faut compter avec toutes sortes d'états virtuels ou fugaces, de domaines transitionnels, de réalités ébauchées, en devenir, qui sont autant d'« intermondes⁷²».

Gageons que la télépathie a divers modes d'existence, ordinaires pour certains, extraordinaires pour d'autres. *Prémonition* ? vous pensez à une personne chère, que vous n'avez pas vu depuis longtemps, et à cet instant même, elle vous téléphone. Dans un rêve, vous êtes alertés de façon plus ou moins explicite qu'une personne proche est en danger. Ou bien vous êtes soudainement amené à penser à cette personne, avec une émotion puissante. Vous apprenez peu de temps après qu'il lui est arrivé malheur⁷³ (les prémonitions heureuses arrivent aussi, quoique moins fréquemment). *Hasard objectif* ? une suite de coïncidences ou un agencement de signes forment une constellation qui vous conduit à une rencontre ou une décision qui change votre vie. *Divination* ? Une personne réputée avoir des dons médiumniques vous indique un événement à venir, qui vous arrive, ou, pour le dire de façon plus prudente, vers lequel vous allez. *Biopsychokinèse* ? Un magnétiseur soigne votre eczéma, une guérisseuse vous enlève le feu d'une brûlure. Et que penser des cas de télépathie manifeste chez ces jumeaux (monozygotes) qui vivent à distance des ressentis physiques ou des intuitions parallèles, comme si leurs êtres étaient intriqués par un lien intangible. Jusqu'où peut-on pousser l'hypothèse d'une « entente psychique », plus radicale encore que celle que l'on appelle « cordiale » ?

Les modes d'existence de la télépathie

1. L'empiètement réciproque des consciences

Le philosophe de l'intuition qu'est Henri Bergson nous encourage à appuyer notre geste spéculatif sur sa théorie de la perception et sur le singulier *panpsychisme* dont elle procède (selon

⁷² Présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, op.cit., quatrième de couverture : Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, op.cit.

⁷³ Ce type de phénomène, qualifié d'hallucination télépathique, est abondamment attesté dans la clinique psychologique, et il a fait l'objet d'une des études fondatrices de la *Society for Psychological Research de Londres*. Pendant 12 ans, entre 1874 et 1886, Myers, Podmore et Gurney ont interrogé 5360 personnes et ont reçu un taux de réponses positives 24 fois plus élevé que le seuil du hasard. Voir Bernard Meheust, *100 mots pour comprendre la voyance*, op.cit., p.171.

lui, l'esprit est une propriété universelle de la matière). Attentif aux phénomènes que son époque nommait « métapsychiques », Bergson a su prendre un risque philosophique en acceptant de prendre la présidence de la *Society for Psychical Research* de Londres en 1913, et en y prononçant à cette occasion un discours audacieux, dans lequel il postule l'hypothèse télépathique⁷⁴. Pour ce faire, il commence par renvoyer la science à ses limites conjoncturelles : « des millions d'hommes ont vécu pendant des milliers d'années sans soupçonner l'existence de l'électricité. Nous avons aussi bien pu passer, sans l'apercevoir, à côté de la télépathie⁷⁵. » L'hypothèse étant ouverte, Bergson définit la télépathie comme une « possibilité de percevoir des objets et des événements que nos sens, avec tous les instruments qui en étendent la portée, sont incapables d'atteindre⁷⁶. » Or, comme pour l'électricité, Bergson n'exclut pas que la portée de nos sens soit encore trop limitée pour permettre une assomption consciente de la télépathie, laquelle pourrait bien opérer « à chaque instant et chez tout le monde, mais avec trop peu d'intensité pour se faire remarquer. » En cohérence avec sa théorie de la perception, qui postule un filtrage de l'étendue perceptive afin de ne sélectionner que les perceptions utiles à nos intérêts pratiques actuels, Bergson rappelle que nous percevons *le moins possible*, et que tout ce que nous ne percevons pas actuellement, nous le percevons *virtuellement*. Si bien que l'actualité de notre expérience présente est entourée d'une zone de virtualité infinie, qui nous reste opaque la plupart du temps, mais qui peut parfois, à la faveur d'un événement exceptionnel (par exemple, un *stress vital*⁷⁷), laisser surgir une connaissance intuitive, aussi soudaine qu'extraordinaire. De la même façon que la conscience se trouve soudainement capable de « démasquer » ses propres virtualités, il n'est pas exclu d'envisager qu'elle puisse aussi s'ouvrir à des formes de communication sans intermédiaires, du moins sans intermédiaires connus. Si les consciences ne sont pas confinées aux corps, Bergson pense permis de conjecturer « un empiètement réciproque » entre elles :

« Entre les diverses consciences pourraient s'accomplir à chaque instant des échanges, comparables aux phénomènes d'endosmose. Si cette inter-communication existe, la nature aura pris ses précautions pour la rendre inoffensive, et il est vraisemblable que certains mécanismes sont

⁷⁴ Henri Bergson, « Fantômes de vivants et recherche psychique », *L'énergie spirituelle, Œuvres*, Paris, édition du Centenaire, PUF, 1959.

⁷⁵ Henri Bergson, « Fantômes de vivants et recherche psychique », *op.cit*, p. 64.

⁷⁶ *Ibid.*, p.69-70. Il faut noter que c'est devant cette même "Society for Psychical Research" que, quelques années plus tôt, en 1882, le psychologue Frédéric W.H Myers introduit pour la première fois le concept de télépathie, qu'il définit en termes proches : « We venture to introduce the words *Telesthesia* and *Telepathy* to cover all the cases of impression received at a distance without the normal operation of the recognized sense organs ». Cité par Royle, Nicholas, *Telepathy and Literature: Essays on the Reading Mind*. Oxford : Basil Blackwell. 1991.

⁷⁷ Bergson en prend pour exemple les témoignages de « visions panoramiques » qui étaient assez fameux en son temps : des soldats, des alpinistes, des personnes exposées à un risque vital imminent, disaient avoir vu défiler devant leurs yeux « la totalité de leur passé » sous forme de vision panoramique. Henri Bergson, « Fantômes de vivants et recherche psychique », *op.cit*, p.77.

spécialement chargés de rejeter dans l'inconscient les images ainsi introduites, car elles seraient fort gênantes dans la vie de tous les jours. Telle ou telle d'entre elles pourrait cependant, ici encore, passer en contrebande, surtout quand les mécanismes inhibitifs fonctionnent mal ; et sur elles encore s'exercerait la « recherche psychique⁷⁸ ».

L'empiètement réciproque des consciences est bien plus qu'une conjecture. Pour les danseurs, c'est une évidence empirique, nous l'avons vu avec le *Tuning Score* ou avec le « tête-à-tête » du *Contact-Improvisation*. Pour Jacques Derrida, ventriloquant encore la pensée de Sigmund Freud, l'empiètement des consciences est une intuition intime : « La vérité, ce à quoi j'ai toujours du mal à me faire : que la non-télépathie soit possible. Toujours difficile d'imaginer qu'on puisse penser quelque chose à part soi, dans son for intérieur, sans être surpris par l'autre, sans qu'il en soit sur-le-champ averti⁷⁹. » Dans le champ de la psychanalyse, la question de la télépathie est épineuse, controversée, et se mêle aux logiques transférentielles. La littérature de cure regorge de cas où un message inconscient est véhiculé entre analysant et analyste, sans le transport de la parole. Les psychanalystes sont souvent confrontés à des phénomènes de transferts ou de contre-transferts qui prennent l'allure de « symbioses thérapeutiques » avec leurs patients : une « enveloppe psychique commune » se crée entre l'analysant et l'analyste, dans laquelle il arrive que soit partagé un « espace onirique commun », ou s'échangent des images inconscientes, « le patient et le thérapeute fonctionnant tous deux comme des objets transitionnels l'un pour l'autre⁸⁰. » Freud lui-même était très attentif à ces phénomènes et a cultivé, tout au long de sa carrière, une longue ambivalence vis-à-vis de la télépathie⁸¹. Fasciné par les rêves ou les intuitions télépathiques, dont il fit lui-même certaines expériences, il a consacré plusieurs articles à la

⁷⁸ *Ibid.*, p.78-79.

⁷⁹ Jacques Derrida, « Télépathie », *art.cit.*, p.210.

⁸⁰ Harold Searles, *Le contre-transfert* [1979], Folio Essais, Paris, p.237. Au sujet du transfert de pensées entre patients et analystes, il existe une littérature abondante. Signalons encore, H. Searles, « La psychose de transfert dans la psychothérapie de la psychose chronique » (1963), in *L'effort pour rendre l'autre fou*, Paris : Gallimard, 1977. Voir aussi Françoise Dolto, *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, I, II, III, Seuil, Paris, 1982-88 ; Joël Bernat, *Transfert et pensée (La transmission de pensées en psychanalyse)*, collection « Perspectives Psychanalytiques », Bordeaux, L'esprit du temps – P.U.F., 2001, et Lévy Ghyslain, « Le transfert de pensées en séance », *Le Coq-héron*, 2007/4 (n° 191), p. 59-63. DOI : 10.3917/cohe.191.0059.

⁸¹ « Je serais tenté de dire qu'en insérant l'inconscient entre le physique et ce qu'on appelait jusqu'alors psychique, la psychanalyse nous a préparés à admettre des phénomènes comme la télépathie. Une fois qu'on s'est habitués à l'idée de la télépathie, on peut en tirer grand profit, pour l'instant, il est vrai, seulement sur le plan de l'imagination. C'est un fait que nous ignorons comment se forme la volonté collective dans les grandes sociétés d'insectes. Il est possible que ce soit par le biais d'une telle transmission psychique directe. On est conduit à l'hypothèse que tel aurait été le mode originel, archaïque, d'entente entre les individus, un mode qui au cours de l'évolution phylogénétique se serait trouvé évincé par une méthode meilleure, la communication à l'aide de signes perçus par les sens. Mais la méthode ancienne se serait maintenue à l'arrière-plan, pour revenir au premier rang dans certaines conditions particulières, par exemple dans des masses agitées par des sentiments passionnés. Tout cela est encore incertain et plein d'énigmes non résolues, mais ce n'est pas une raison pour prendre peur. » Sigmund Freud, « Rêve et Occultisme », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, p. 60.

question⁸². Mais dans son souci de donner à la psychanalyse « l'exigence déterministe⁸³ » d'une science, il a retenu la publication ou la communication de ces textes, et n'a cessé de réduire le phénomène à l'expression d'un fantasme. Ainsi, bien qu'il reconnaisse la possibilité « qu'un acte psychique d'une certaine personne suscite le même acte psychique chez une autre personne⁸⁴ », Freud rapporte le phénomène télépathique à une persistance de couches psychiques archaïques, qu'il met en relation avec le stade infantile de la « pensée magique⁸⁵ ». Chez l'enfant, la pensée magique permet d'opposer aux épreuves du Réel la toute-puissance qu'il a perdu en quittant l'état de fusion symbiotique avec la mère. La grossesse constitue en effet pour la mère et pour l'enfant une expérience de coexistence capable d'imprégner durablement les psychés de l'une et de l'autre. Cette coexistence incarnée peut donc persister après la naissance, sous la forme d'une liaison quasi-télépathique entre la mère et l'enfant⁸⁶. Mais elle insiste encore chez l'adulte, ce qui fait dire à Searles que « personne n'est pleinement un individu, ne devient pleinement *mature* au point d'avoir perdu la capacité de relation symbiotique qu'il a eue autrefois⁸⁷. » Lorsqu'elle n'est pas réprimée par l'hétéronomie sociale, cette disposition « symbiotique » à l'imprégnation d'autrui peut persister chez certains individus et leur octroyer des dons intuitifs surprenants. Certaines personnes ont en effet des facultés étonnantes à « sentir » les individus et les événements, ou à saisir la chance.

⁸² En 1921, « Psychanalyse et télépathie », dans *Résultats, idées, problèmes*, t. II, Paris, Puf, 1985, p. 9. En 1922, « Rêve et télépathie », dans *Résultats, idées, problèmes*, t. II, Paris, Puf, 1985, p. 34. En 1932, « Le rêve et l'occultisme », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 60. Au sujet des rapports de Freud à la télépathie, voir Turnheim Michael, « Freud le médium. (Notes sur l'affaire de la télépathie) », *Psychanalyse*, 2008/2 (n° 12), p. 41-53.

⁸³ Freud, « Psychanalyse et télépathie », *art. cit.*, p. 10.

⁸⁴ Freud, « Le Rêve et l'occultisme », *art. cit.*, p. 60.

⁸⁵ Dans *Totem et tabou*, Freud emprunte à l'anthropologue J.G Frazer (*Totémisme et exogamie*) le concept de « pensée magique » pour définir la « toute-puissance des idées » qui caractérise la pensée primitive, infantile et névrotique. Pour Frazer, la pensée magique repose sur deux principes fondamentaux : Le principe de similitude et le principe de contiguïté. Le principe de similitude décrit la magie homéopathique ou imitative : le semblable appelle le semblable. Le principe de contiguïté veut que les choses qui ont été en contact une fois continuent d'agir l'une sur l'autre, même sans contact ultérieur (des rognures d'ongles ou des cheveux suffisent au sorcier pour jeter un sort). Freud rapporte ces deux principes de similitude et de contiguïté aux processus associatifs, et reprend à son compte la définition de la magie que propose Tylor : « prendre par erreur un rapport idéal pour un rapport réel » (p.123). C'est ce que font à ses yeux le primitif, l'enfant et le névrosé : tous trois prennent leurs désirs pour des réalités (p. 99). S. Freud, *Totem et tabou* (1913), Paris : Payot, 1965.

⁸⁶ Françoise Dolto a souvent insisté sur cette relation télépathique qui unit la mère à l'enfant, en particulier dans Dolto Françoise, *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, tome I, Seuil, coll. « Points », Paris, 1988, p. 120.

⁸⁷ Harold Searles, *Le contre-transfert*, *op.cit.*, p.237.

2. Main heureuse et main voyante

Dans une nouvelle intitulée « La main heureuse », Walter Benjamin imagine une disposition télépathique chez les gens chanceux, par exemple chez certains joueurs. Il compare la chance à une sorte de « savoir inconscient », proche de l'intuition, dont seraient capables les corps dotés d'un grand pouvoir d'innervation.

« Supposé qu'il existe quelque chose comme un joueur chanceux, donc un mécanisme télépathique chez celui qui joue, ce mécanisme doit avoir son siège dans l'inconscient. C'est ce savoir inconscient qui, lorsqu'il joue avec succès, se convertit en mouvements. En revanche, s'il se convertit en conscience, il est perdu pour l'innervation. Notre homme aura beau « penser » juste, il « agira » faux. Il se tiendra planté là, comme tant de perdants, en s'arrachant les cheveux et en criant : je le savais⁸⁸ ! »

On a vu plus haut que l'innervation est une notion importante pour Benjamin, et qu'il l'envisage comme une forme de tactilité intégrée à la conscience perceptive⁸⁹. Les mouvements du joueur sont innervés au jeu lui-même, et court-circuitent la conscience : « dans le danger [du jeu], le corps s'entend avec les choses en passant par-dessus notre cerveau », dit l'un des personnages de la nouvelle. Pour avoir *la main heureuse*, il faut donc que celle-ci soit innervée à l'œil, mais selon une liaison qui doit rester transparente à la conscience. La conscience doit en effet inhiber toute attitude de supervision, et laisser la main se faire voyante.

« Il en découle pour le joueur une règle capitale : il doit protéger ses mains, pour les rendre réceptives aux innervations les plus légères. La disposition fondamentale du joueur doit en quelque sorte présenter un niveau très serré d'inhibitions qui ne laissent passer à travers leurs mailles que les innervations les plus inapparentes et les plus légères⁹⁰. »

La main heureuse, innervée d'un « savoir inconscient », c'est aussi celle des guérisseur.ses, des magnétiseur.ses et autres barreur.ses de feu, capables de sentir les énergies des corps et d'agir sur leurs circuits. José Gil cite le cas « typiquement méditerranéen » de la « masseuse avec des pouvoirs de voyance » : « Au contact des mains sur la peau et sur les muscles du patient, elle voit qu'on lui a lancé un sort parce que le corps lui envoie des signes (à travers des petites perceptions). Elle décrit des personnes qu'elle n'a jamais vues et qui correspondent exactement aux proches du patient. » Gil spéculé sur l'idée que la masseuse développe une « hypersensibilité » telle qu'elle « enregistre les mouvements du corps du patient, normalement indétectables, c'est-à-

⁸⁸ Walter Benjamin, *Rastelli raconte...et autres récits*, Paris : Le seuil, 1987, p.121, cité par Peter Szendy, *Le Supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris : Minuit, 2017, p.78.

⁸⁹ Voir supra, chapitre I.1.2 *Innervations > L'œil et la main du scribe*.

⁹⁰ Benjamin, Notes pour une théorie du jeu (fragment posthume, 1929-1930), *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag., 1980, p.188-190. Cité et traduit par Szendy Peter, *Le supermarché du visible, op.cit.*, p.77.

dire qui ne sont pas sentis par la conscience vigile commune⁹¹. » Spéculant à notre tour sur cette hypothèse que Gil ne prolonge pas dans son article, nous risquons ici une hypothèse sur le moyen par lequel la masseuse peut se faire voyante de la constellation familiale du patient. Si l'inconscient du patient s'exprime à travers les micro-mouvements du corps, c'est sans doute parce qu'il trouve là une manière de dénoncer les parents toxiques dont l'image a été refoulée par la psyché. Le corps-de-conscience de la masseuse se laisse imprégner de ces micro-mouvements jusqu'au point où les « petites perceptions » qu'elle capte forment en elle l'image intuitive des « corps étrangers » que lui dénoncent l'inconscient du patient. Mais comment l'inconscient du patient peut-il imprimer à ces micro-mouvements une *figuralité* telle que la masseuse y verra l'image de corps d'un parent ? Si un tel transfert figural est possible, depuis les micro-mouvements du patient jusqu'à l'image mentale de la voyante, il ne peut s'expliquer qu'au regard des débrayages intermodaux de la perception, tels qu'ils agissent à un niveau subliminal. On sait par exemple, comme le psychologue Daniel Stern l'a souvent évoqué, que la perception amodale du nourrisson lui permet de reconnaître par la vue un objet dont il n'avait auparavant perçu que les sons. Il y a donc une figuralité intuitive du son à la forme de l'objet. Nous conservons à l'âge adulte un reste de cette capacité intermodale lorsque, par exemple, nous reconnaissons à l'oreille la présence d'une personne proche au son de ses pas : nous sommes tellement imprégnés de sa corporéité que son rythme ambulateur s'est inscrit en nous. Il n'est donc pas impossible que les impressions psychiques laissées par tel ou tel parent toxique dans la chair du patient s'y codent en micro-mouvements corporels. Et il n'est pas impossible qu'une masseuse hyperesthésique, sachant ouvrir son « corps-de-conscience » aux micro-mouvements de l'autre, aux *corps spectraux* qui le hantent, puisse y ressentir un *thème* gestuel ou postural évoquant une image de corps ressemblante au parent toxique.

3. Un geste nôtre dans un lien d'espèce

Ces quelques exemples nous permettent d'envisager la télépathie non pas comme une communication extra-sensorielle qui irait directement d'esprit à esprit, mais comme une forme d'empiètement des domaines psychiques (domaines de conscience et d'inconscience), dans lesquels des affections sont partagées sans qu'aucune « expression » intentionnelle ne soit requise. A cet égard, il est possible de supposer que ces empiètements psychiques agissent sur un plan d'échange plus profond encore que celui de la relation. La relation en effet est toujours

⁹¹ José Gil, *Ouvrir le corps*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018

relation d'objets entre sujets, et suppose une médiation ou un échange symbolique. La télépathie, si elle existe sous un mode plus immédiat que toute communication, relèverait donc davantage de la *liaison*, voire d'un *lien* spécifique qui persisterait au plus profond de la « nature » humaine (son *bios*). On emprunte le terme de *lien* à Catherine Perret, et à ses études sur la « tentative » qu'a mené Fernand Deligny auprès d'enfants autistes⁹². Catherine Perret parle de « lien d'espèce » pour qualifier la nature singulière des liaisons pathiques qui unissent ces enfants au monde. Chez l'enfant autiste subsiste ce que Deligny appelle « l'humain d'espèce », qu'il oppose à « l'homme historique » : l'humain d'espèce est celui qui plonge sa condition biologique dans quelques 2,5 millions d'années d'existence vécues sans langage. Si Deligny admet que ce mode d'existence pré-symbolique est perdu pour l'humanité moderne, l'humain d'espèce insiste en revanche chez l'enfant autiste. Il se présente dans les « agirs⁹³ » purs de l'enfant, dans ses gestes sans intention ni adresse, dans les accords rythmiques qu'il semble trouver avec les matières et les mobiles, l'eau, les pierres, les mouvements de la vie « en présence proche⁹⁴ ». L'enfant autiste témoigne d'une existence qui est entièrement « participation », et dont l'homme historique, devenu être de langage, se serait écarté. A suivre cette idée, le langage aurait imposé à *Homo Sapiens* d'être entièrement requis par le niveau « diacritique » de la perception et de l'expression, c'est-à-dire par la sélection des différences. L'empire de cette perception diacritique serait devenu tellement hégémonique sur le psychisme humain, et en particulier sur celui de *Homo œconomicus*, que celui-ci aurait exténué en lui la possibilité de recourir à d'autres formes de liaisons perceptives, plus instinctives, plus sympathiques⁹⁵.

⁹² Établie à partir de 1967 autour de Monoblet dans les Cévennes, la *tentative* de Fernand Deligny consista à créer, pour des enfants dits autistes, des milieux où vivre « en présence proche » fût possible, hors cadre institutionnel et clinique. Voir Catherine Perret, « À propos d'un « geste nôtre ». La caméra dans la tentative de Fernand Deligny », et « La vie fossile. Hommage à Fernand Deligny » in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Et Catherine Perret, *le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*, Paris : Seuil, 2021

⁹³ « Pour Deligny en effet, [...] cette espèce dite « humaine » est définie davantage par un agir que par le dire, un agir excédant les finalités intentionnelles auxquelles l'usage du langage soumet le faire, un agir ouvrant sur un lien autre que celui prescrit par l'échange dit symbolique. » Perret Catherine, *À propos d'un « geste nôtre ». La caméra dans la tentative de Fernand Deligny, art.cit.*

⁹⁴ Dans son refus d'assigner à un travail thérapeutique ou éducatif la tentative qui fut la sienne avec les enfants autistes dans les Cévennes, Deligny parlait de « présence proche » pour qualifier l'attitude des jeunes adultes chargés de vivre au quotidien avec les enfants autistes, sur les *aires de séjour* autour du village cévenol de Monoblet.

⁹⁵ A l'heure actuelle, les débuts d'une reconsidération sociale de la neurodiversité permettent d'espérer que certaines singularités perceptives et/ou cognitives puissent être acceptés dans le milieu humain, et l'enrichir. Les personnes qui présentent des caractères de neurodiversité montrent en effet que l'espèce humaine est dotée de modes d'échanges avec le milieu et les autres êtres vivants qui excèdent les limites imposées par l'hétéronomie sociale et par le langage. La neurodiversité désigne « L'ensemble des structures ou des comportements neurologiques, mentaux ou psychologiques de l'être humain, considérés comme non nécessairement problématiques, mais comme des formes alternatives acceptables de la biologie humaine » Thomas Armstrong, *Neurodiversity : Discovering the*

Or, au regard des *tentatives* menées par Fernand Deligny pour vivre « en présence proche » avec ces enfants, Catherine Perret remarque que le geste est le moyen (« moyen pur », dirait Agamben) qui permet de récupérer un peu de ce lien d'espèce, dans lequel agir n'est pas faire, c'est-à-dire répondre à une demande ou viser une fin, mais simplement s'accorder et se concorder au monde. Ainsi, sous l'impulsion de Deligny, les jeunes adultes qui partagent la vie des enfants sur les aires de séjours cévenoles insèrent dans le « faire » de leurs tâches coutumières (préparer un repas, ranger un espace, faire du pain, réparer un objet...) des « gestes pour rien », des moulinets de bras, des claquements de mains, des détours soudains dans leurs trajets, des objets entrechoqués ou des pierres roulées. Ce faisant, ils « ornent le faire » d'un agir pur. Parfois, un enfant résonne avec les mouvements ou les bruits de ce « faire pour rien », de ce signe qui ne fait pas signe, qui n'attend rien ; et c'est cette résonance qui permet à l'enfant autiste de se joindre à l'activité de l'adulte. « Plutôt que d'avoir à répondre, il lui est permis d'agir en résonance à ce qu'il perçoit et non en réponse à ce qu'on lui demande », écrit Catherine Perret. Pour indiquer cet agir intransitif par lequel se lient les enfants autistes et les jeunes adultes, en deçà de toute relation symbolique ou relation d'objet, Catherine Perret parle d'un « geste nôtre », c'est-à-dire un geste « qui ne vient ni de l'un ni de l'autre », mais qui « s'écoule entre les corps, par-dessus l'abîme qui sépare l'habitus du sujet parlant de celui de l'enfant autiste⁹⁶ ».



Au regard de ces quelques *cas de figures*, et pour peu qu'on ne rejette pas le *trouble* qu'ils suscitent, il est permis de penser la télépathie à nouveaux frais : l'empiètement des consciences, les transferts psychiques, l'innervation inconsciente, le lien d'espèce sont autant de modes d'existence de la télépathie qui ne se laissent pas réduire à des déterminations causales, mais qui témoignent d'une évidente *déclension* des consciences individuelles. Nos facultés perceptives ont sans doute plus de puissances qu'elles n'en actualisent.

Il nous reste à montrer comment – c'est-à-dire sous quels types de dispositifs expérimentaux – le geste dansé trouve les moyens d'exprimer cette puissance télépathique. La seule véridiction

Extraordinary Gifts of Autism, ADHD, Dyslexia, and Other Brain Differences, Boston, MA, Da Capo Lifelong, 2010, 2^e éd., p.10.

⁹⁶ Catherine Perret, « À propos d'un « geste nôtre ». La caméra dans la tentative de Fernand Deligny », *art.cit.*

qui nous importe ici est celle du jeu et de l'expérience, celle d'une intrigue perceptive capable d'intéresser les danseurs à de nouveaux sentirs, à de nouveaux agirs, à de nouveaux possibles. Le *Tuning score* impliquait déjà l'hypothèse télépathique sous les espèces de l'unisson intuitif, et de la voyance partagée. Nous pouvons maintenant profiter des outils apportés par Lisa Nelson pour tenter, avec Loïc Touzé, de faire des *danses voyantes* ou, pour le dire autrement, des *danses mantiques*.

V.2.3 Comment faire une danse mantique ? Loïc Touzé

Faire une danse par télépathie

Genèse. La genèse de ce jeu remonte au processus de création de l'œuvre *La Chance*⁹⁷, en 2009. Pour cette pièce, Loïc Touzé cherchait à « faire une danse hors du chorégraphique ». Il s'agissait pour lui de faire une danse qui soit dépouillée non seulement de l'éducation des corps mais aussi de tout commentaire critique : « Comment faire une danse qui ne contienne plus sa propre critique dans son geste, qui n'organise pas la distance entre l'interprète et ce qu'il fait, qui ne s'inquiète pas des états émotionnels rencontrés ? Une danse qui s'affranchit du pouvoir chorégraphique⁹⁸ ? » Pour cela, Loïc Touzé souhaitait que chacun des six interprètes de *La Chance* puisse « abandonner ses connaissances, son éducation, ses savoir-faire », et qu'il « s'aventure dans un récit rythmique, corporel, un récit de sensations⁹⁹ ». Dans cette perspective, il demandait aux interprètes : « d'où venez-vous pour faire une danse ? ». La scénographie de la pièce répondait déjà en partie à cette question : les danseurs viendraient du fond. C'est en effet d'un fond obscur, mis en volume par un corridor de pendlons noirs, que chaque danseur apparaissait. Tour à tour, les danseurs remontaient d'une antichambre ou

⁹⁷ *La Chance*, 2009, Conception : Loïc Touzé. Interprétation : Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin. Création lumière : Yannick Fouassier. Création Son : Eric Yvelin. Costumes : Misa Ishibashi. Regard extérieur : Anne Lenglet. Pour une analyse approfondie de cette œuvre, je renvoie au beau chapitre qu'Isabelle Launay lui consacre « Exciter-Venir, gestes survenants, *La Chance* (2009) initiée par Loïc Touzé » en épilogue de son ouvrage *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Pantin : Centre national de la danse, 2018, pp 315-331.

⁹⁸ Loïc Touzé, « entretien avec Yvane Chapuis, » *Questions d'artistes*, n°1, Paris : Collège des Bernardins, 2011, p.9.

⁹⁹ Loïc Touzé, cité par Isabelle Launay in « La chance d'une danse exposée », texte en ligne sur le site de l'artiste : <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/la-chance>

d'un « trou de mémoire » pour apporter au proscenium leurs danses revenantes¹⁰⁰. Celles-ci obéissaient à un embrayeur commun : visages exposés à la lumière, les danseurs avaient pour la salle un regard absorbant, puis fermaient les yeux et plongeaient dans leurs danses. C'est à ce motif que je dois, en tant que spectateur, ma première intuition du concept de voyance en danse : en fermant les yeux, les danseurs se faisaient voyants d'une danse que je ne voyais pas ; mais en les regardant voir leurs danses, je voyais la danse de leur voyance. Dans un entretien avec Loïc Touzé publié dans l'ouvrage collectif *Danse/Cinéma* dirigé par Stéphane Bouquet, je décrivais ainsi cette impression de *double vue* :

« Quand les danseurs descendent cette longue pente vers nous, depuis l'obscurité vers la lumière, on a la sensation qu'ils viennent nous apporter quelque chose, qu'ils sont comme les émissaires d'un outre-monde. Et je pensais souvent à des chamans, des sorciers : quand ils ferment les yeux, on voit qu'ils ont une vision. Leurs danses deviennent dès lors des battements infra-minces entre la danse qu'ils voient et la danse qu'ils font, entre la danse qu'ils font et la danse que je vois¹⁰¹. »

Pour équiper ces « états de danse », Loïc Touzé avait recruté deux approches expérimentales. D'une part, il avait sollicité de l'artiste Catherine Contour¹⁰² un accompagnement en hypnose et une formation en auto-hypnose, moyens grâce auxquels les danseurs pouvaient puiser des réminiscences profondes dans des états de conscience augmentée. D'autre part, il avait créé la première version du jeu télépathique que nous appelons aujourd'hui « Faire une danse par télépathie ». La nécessité du jeu venait elle aussi de la question : « comment faire une danse hors du chorégraphique ? » Pour aider l'interprète à évincer les traces de son *éducation* ou l'inquiétude de l'*inspiration*, Loïc Touzé cherchait à concevoir un dispositif pour créer des danses

¹⁰⁰ « Les danses qui apparaissent ici, aussi près soient-elles de nous, aussi singulières soient-elles, aussi nues, n'en viennent pas moins de loin, comme tirées d'un fond commun, d'une histoire des arts du spectacle (opéra, cirque, music-hall, pantomime, carnaval, cabaret, danse, théâtre) charriée de bribes de souvenirs, de citations brouillées, de résidus de mouvements. Ainsi ce fard blanc qui recouvre partiellement les visages (reste d'un maquillage outrancié ou début d'un masque) convoque à lui seul ces mondes de la représentation. Et au gré des apparitions, mimiques rhétoriques, codes du burlesque, souvenirs de music-hall, restes de grâce d'un port de bras et bribes d'envolées, ou réminiscences des vertiges d'une danse-contact...ou même de luttes et théâtres enfantins, bref, un champ de traces chorégraphiques plus ou moins cernables, dont on ne sait jamais s'il s'agit de mouvements ruinés par leur usure ou de l'amorce, la promesse de nouveaux élans. » Isabelle Launay in « La chance d'une danse exposée », *art.cit.*

¹⁰¹ Entretien Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, *Danse / Cinéma*, collectif sous la direction de Stéphane Bouquet, Paris, Pantin : éd. Capricci, Centre national de la danse, 2012, p.21.

¹⁰² Depuis une vingtaine d'années, Catherine Contour développe ce qu'elle appelle l'outil hypnotique pour la création, ensemble d'outils et de procédures qu'elle partage dans des contextes variés avec des créateurs de tous domaines, parmi lesquels de nombreux artistes chorégraphiques. L'outil hypnotique pour la création a en effet été adopté, au moins sous une forme matricielle, par de très nombreux artistes dans le milieu chorégraphique français. « Le développement du processus hypnotique chez les danseurs génère des qualités de corps et de présence d'une grande réceptivité dans une sensorialité fine et amplifiée qui favorise l'émergence de mouvements non-volontaires, diverses formes de résonance, de contamination des impulsions et des affects, entre danseurs et avec les spectateurs. » voir le site internet de l'artiste : <https://maisoncontour.org/fr>

sans auteur ni chorégraphe, des danses qui savent s'incarner d'elles-mêmes et « révéler ce qui se trouve en deçà ou au-delà de nos attentes¹⁰³. »

Depuis que Loïc Touzé et moi-même nous sommes rencontrés pour partager un premier atelier au centre chorégraphique de Grenoble en 2010, ce jeu télépathique est devenu un pilier de notre collaboration artistique et pédagogique. Nous n'avons pas cessé de le développer ensemble, d'en travailler les structures, et d'inventer à partir de sa matrice d'autres dispositifs ludiques ou créatifs. Un grand nombre de danseurs et de danseuses y ont joué avec nous, au cours des nombreux ateliers que nous avons donné depuis dix ans, contribuant par leurs expériences et leurs réflexions à son évolution. Un certain nombre d'entre eux l'ont accommodé à leurs propres démarches, en ont transformé les règles ou les enjeux à leur guise, et ont participé à disséminer l'hypothèse télépathique dans le champ chorégraphique¹⁰⁴.

Pour analyser ce jeu, je reprends à nouveaux frais certains éléments d'un article que j'y ai consacré en 2015 et qui a été publié dans l'ouvrage collectif *Gestes en éclats, art, danse et performance*, dirigé par Aurore Després¹⁰⁵. J'associe également à mes analyses le point de vue d'une expérience singulière, celui de la danseuse Mathilde Papin, qui a pratiqué le dispositif en Juin 2018, à l'Atelier de Paris / CDCN, dans le cadre d'un workshop professionnel. Mathilde Papin a tiré de son expérience une matière à des réflexions profondes, qu'elle a réunie dans un article publié en 2020 sur le site *Pour un atlas des figures*¹⁰⁶.

La partition. Pour pouvoir faire une danse par télépathie, Il faut constituer un groupe de huit personnes au minimum, et disposer de deux espaces voisins, deux studios ou deux pièces pas

¹⁰³ Loïc Touzé, cité par Isabelle Launay in « La chance d'une danse exposée », *art.cit.*

¹⁰⁴ Sans inférer de rapports d'influence, dans un sens ou dans l'autre, avec le travail de Loïc Touzé, il faut souligner, parmi les démarches « télépathiques » qui fleurissent dans le champ chorégraphique depuis une dizaine d'années, les pratiques d'Alice Chauchat et de Myriam Lefkowitz. Depuis 2014, Alice Chauchat développe, au sein de pratiques qu'elle nomme « *Generative Fictions* » une *Telepathic Dance* qui consiste en un circuit télépathique entre *watcher* et *dancer* partageant un même espace. En ligne : https://www.academia.edu/34819483/Generative_Fictions_or_How_Dance_May_Teach_Us_Ethics. Dans la proximité des recherches menées avec Simon Ripoll-Hurier sur le *Remote Viewing* (voir note...) Myriam Lefkowitz développe avec Catalina Insignares des danses télépathiques qui peuvent se pratiquer par téléphone. <http://lepacifique-grenoble.com/rendez-vous/la-facultad-ateliers-publics-3/>

¹⁰⁵ Mathieu Bouvier, « *Faire une danse par télépathie* », in *Gestes en éclats, art, danse et performance*, Després Aurore (dir.), Dijon : Les presses du réel, 2015, pp 504 - 514.

¹⁰⁶ Mathilde Papin, « *télépathie anti-tragique. avec la philosophie de raymond ruyer* », in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018

trop éloignées l'une de l'autre¹⁰⁷. On sépare le groupe en deux divisions, chacune dans un studio. Dans chaque sous-groupe, deux personnes se portent volontaires pour l'exercice : une personne pour danser et une autre pour prendre la fonction de *transistor*. Nommons les quatre protagonistes Alice, Bob, Carole et David.

Dans le studio 1, Alice danse et Bob occupe la fonction de *transistor visuel*.

Dans le studio 2, Carole occupe la fonction de *transistor oral* et David danse.

Les autres personnes de chaque sous-groupe forment autour de ces deux couples une assistance qui se dispose en demi-cercle derrière le transistor, de façon à former une *parabole*. L'exercice consiste à composer une danse par télépathie, suivant une chaîne de *transitivités*, qui va de Alice (danse) vers Bob (transistor visuel) vers Carole (transistor oral) vers David (danse) vers Alice, etc, en passant par tous les regards en présence.

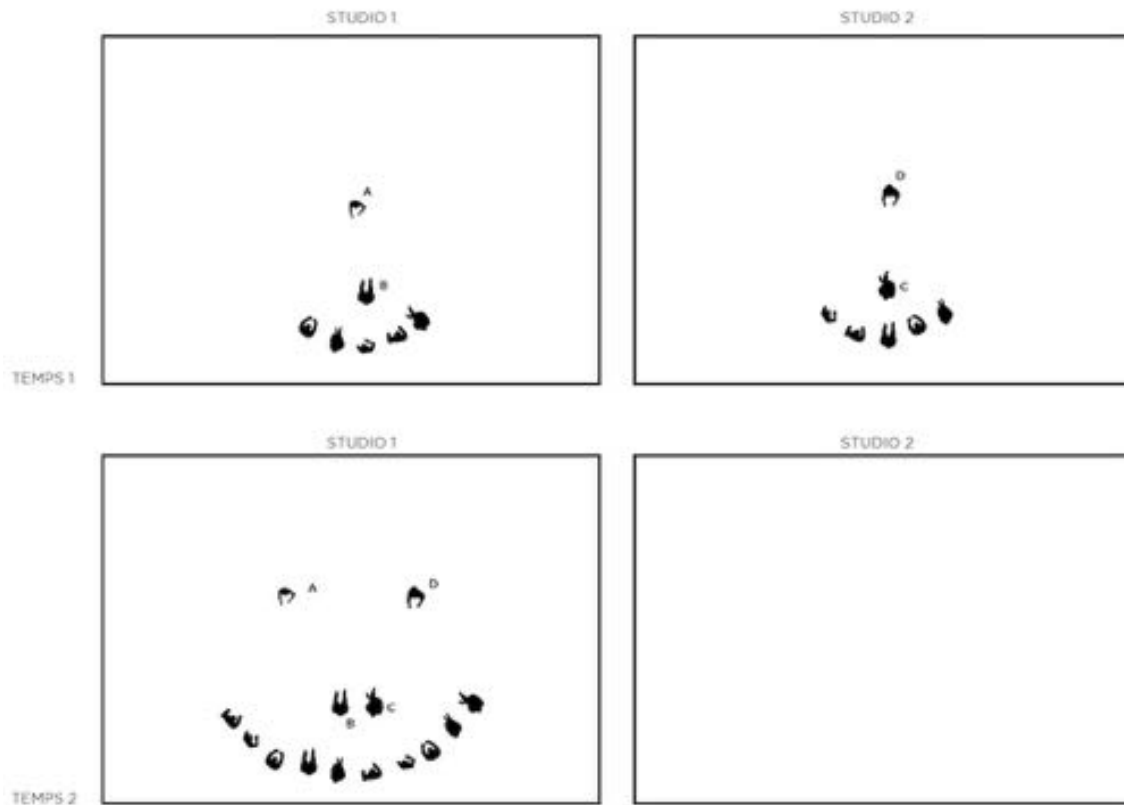


fig. 12 : Faire une danse par télépathie. Partition spatiale.

¹⁰⁷ Dans l'expérience rapportée par Mathilde Papin, qui a eu lieu au mois de Juin 2018 dans le cadre champêtre de l'Atelier de Paris - CDCN à la Cartoucherie de Vincennes, le groupe a choisi de diviser les espaces entre intérieur et extérieur, l'espace 1 étant le grand studio de danse de l'Atelier de Paris, l'espace 2 la grande pelouse du parc de la Cartoucherie.

Temps 1. Dans le studio 1, Alice entame une courte danse. Aucune indication formelle ou thématique n'est donnée pour cette danse. On souligne simplement l'importance de la donation : Alice danse *pour* Bob. La fonction de Bob, *transistor visuel*, est de voir la danse de Alice *pour* Carole, qui se trouve dans le studio 2. Nous ne disons pas que Bob *envoie* la danse de Alice à Carole, nous disons qu'il la voit *pour* Carole.

Simultanément, dans le studio 2, Carole, qui a pour fonction d'être *transistor oral*, énonce oralement la danse de Alice, tandis que Bob est en train de la voir pour elle. Carole formule cette danse *pour* David. David interprète la danse de Alice, telle qu'il l'entend, ou la voit, dans les formulations de Carole.

Temps 2. Quand Alice et David sont arrivés au terme de leur danse, le sous-groupe du studio 2 rejoint le studio 1. Carole vient s'asseoir aux côtés de Bob, et l'assistance réunie s'élargit en arc-de-cercle derrière eux. Alice et David vont danser à nouveau, en même temps et dans le même espace, la danse qu'ils viennent de faire chacun de leur côté. On les regarde ensemble. Force est de constater que Alice et David font la même danse.

La même danse. Ce résultat est aussi heureux que fréquent. Est-il l'effet d'une magie blanche ? Comme dans la pratique du *Tuning Score*, il se produit souvent de véritables éblouissements, et quelques fois certains de ces *miracles* « ténus, fragiles et provisoires » dont parlait Jérémy Damian. Lorsque Alice et David dansent ensemble, c'est comme s'ils avaient été traversés et réunis par une même danse, plus vaste et plus ancienne qu'eux. Toutes sortes de correspondances semblent avoir magiquement conspiré dans le circuit des volontés¹⁰⁸. On voit paraître des coïncidences troublantes, des rimes gestuelles, des dynamiques concertantes, des trajets congruents, des canons rythmiques... Chaque approximation formelle entre les deux danses génère dans l'assistance une tension palpable : le désir de voir est à son comble, et le plaisir de la reconnaissance cherche ses objets. Les analogies et les coïncidences prennent cette allure de nécessité à laquelle André Breton donnait le nom de « hasard objectif ». Avec cette notion, dont Breton a fait la clé de voute de l'attitude surréaliste, le poète pointe les épiphanies auxquelles semblent conspirer le désir et l'attention, lorsque dans les états amoureux ou poétiques, la floraison des coïncidences semble être appelée par quelque force inconsciente capable de ruser avec les nécessités naturelles. Le hasard objectif crée un monde qui n'obéit plus aux lois de la

¹⁰⁸ C'est en effet comme art d'occasionner les changements en accord avec la volonté que la mage Aleister Crowley définissait la magie : « *Magick is the Science and Art of causing Change to occur in conformity with Will.* » A.Crowley, *Magick in Theory and Practice* (1929-1930), Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 125.

causalité, mais aux choix du désir : tout se passe comme si « l'exigence d'un désir à la recherche de l'objet de sa réalisation dispos[ait] étrangement des données extérieures, en tendant égoïstement à ne retenir d'elles que ce qui peut servir sa cause¹⁰⁹ ». Dans le jeu télépathique, les mirages de la ressemblance sont également stimulés par un désir plus ou moins avoué de *réaliser* l'hypothèse télépathique à laquelle les joueurs se sont risqués. Comme en témoigne Mathilde Papin, lorsque les deux danses sont réunies côte à côte,

« on assiste alors à la composition que le dispositif a fait émerger, elle est comme la trace et la preuve que les danses effectivement étaient liées, qu'elles se sont senties à distance. et c'est comme si on terminait l'opération, on active un désir de voir "la même danse", on ne reçoit pas exactement la certitude de l'existence d'ondes infra-matérielles transportant les signes à travers l'espace, mais on active l'effet de croyance. personne n'est dupe de ses efforts cognitifs pour voir l'effet magique, l'embobinage est transparent. de toute façon, s'il y a des unissons, quelques mêmes gestes qui apparaissent, c'est magique, mais s'il y a des contre-points, des différences, et bien c'est magique aussi. on mettra du lien quoiqu'il arrive. à ce stade, on ne manque pas d'idées de relations, on voit bien après tout que les deux danses se ressemblent parfaitement¹¹⁰. »

Au-delà du plaisir pris aux ressemblances, chacun réalise évidemment que c'est le dispositif lui-même qui assume l'identité générale de la danse. Ces deux danses sont une seule et même danse car elles ont été générées par un partage d'intentions et d'actions transitives. A ce titre, le dispositif est résolument performatif : *Faire une danse par télépathie* donne à voir le désir de voir qu'on y investit.

Transitivité. Parmi les quatre protagonistes du jeu, aucun en particulier ne crée la danse. C'est la coopération générale qui invente la danse, et c'est le dispositif qui se charge de la composer. Dans ce système transitif, rien n'est fait pour soi et rien ne vaut en soi. Chaque geste, chaque mot, chaque regard est adressé : Alice danse *pour* Bob, Bob regarde Alice danser *pour* Carole, Carole énonce la danse d'Alice *pour* David. Chaque acte est relancé dans un circuit de coopérations qui convertit les uns dans les autres des segments d'activité. Comme sur une chaîne de montage, l'attention de chacun se porte sur sa tâche, sans essayer d'assumer plus de responsabilité qu'il ne lui en incombe. Cela demande de la modestie, mais surtout une conscience tranquille : personne n'est l'auteur exclusif de la danse, ni le seul responsable de la réussite de l'exercice, mais chacun doit favoriser pour tous la transitivité des opérations qui composeront *in fine* la danse.

¹⁰⁹ André Breton, *Les Vases communicants* [1955], Folio Essais, Gallimard, Paris, p.123.

¹¹⁰ Mathilde Papin, « télépathie anti-tragique. avec la philosophie de raymond ruyer », *art.cit.*

Transistors. Cette transivité passe en particulier par les deux transistors¹¹¹ que sont Bob et Carole. Leurs rôles consistent moins à transmettre des informations qu'à amplifier un signal. A cet égard, la télépathie n'exige pas d'effort particulier. Plisser le front ou serrer les mâchoires dans le but de « se concentrer » pour émettre un signal n'est pas forcément indiqué, car cela revient à adopter une attitude corporelle de clôture. La télépathie profite bien davantage de canaux perceptifs ouverts, si bien qu'il suffit à Bob d'ouvrir les yeux pour qu'aussitôt « ça passe ». Lorsqu'elle assume le rôle de transistor visuel, Mathilde Papin note l'importance de cette ouverture au flux qui la traverse : s'arrêter sur une image, prendre une « vue à distance » ou émettre un jugement, fait « court-circuiter le système télépathique », note-t-elle. « Un détail suffit parfois à faire de vous le disjoncteur de la censure, s'il vous emmène dans des zones parallèles, un peu trop en surplomb sur la circulation dont vous faites partie¹¹². »

Le bénéfice que Bob peut tirer de cette fonction de transistor visuel concerne l'exercice de son regard. S'il s'essaye à voir la danse sans fixer aucune image, autrement dit sans re-garder, peut-être pourra-t-il replonger aux baignades délicieuses du *scanning* inconscient : attention dispersée et aperception distraite, regard qui embrasse sans différences les prégnances du mouvement¹¹³. En imprégnant son regard des affects de vitalité que la danse lui adresse, l'exercice offre à Bob la chance de « voir que voir est une danse ». Mais encore faut-il qu'il passe sous silence cette réflexivité, et ne s'entende pas commenter en lui-même son activité perceptive. Pour être simple canal visuel, il faut aussi se faire tête de lecture silencieuse ; ne plus nommer ce que l'on voit, mais ouvrir l'œil, ne plus seulement regarder, mais se faire voyant. De sorte que Carole puisse parler.

Au poste de « transistor oral », Carole n'est pas tenue de capter un signal radio secret, une fréquence mentale inconnue. Nul besoin de tendre l'oreille. Il n'est pas question pour elle d'entendre des voix, mais simplement de parler. Gageons qu'il lui suffit de savoir que Bob voit la danse pour elle, et d'ouvrir la bouche, pour qu'aussitôt « ça parle ». Quand il s'agit pour Bob d'être voyant plutôt que de voir, il s'agit pour Carole d'être « parlante » plutôt que de parler. Le participe présent porte ici idéalement son nom. Être *voyant*, être *parlant*, c'est participer d'un flux d'attentions synchronisés, et y participer au présent, parmi les personnes présentes, pendant

¹¹¹ Un transistor est un corps semi-conducteur, qui peut à la fois amplifier, moduler ou interrompre un signal électrique ou une onde.

¹¹² Mathilde Papin « télépathie anti-tragique. avec la philosophie de raymond ruyer », *art.cit.*

¹¹³ Voir supra, chapitre V.1.2 *La part de l'œil > Le système éactif de la perception visuelle > Le scanning inconscient.*

que l'événement se présente. C'est sortir de tout solipsisme pour participer d'un voir et d'un parler qui circulent entre les consciences, parmi le vu et le pensé de tous.

Pour se faire parlante, Carole peut varier les registres linguistiques et phonatoires : elle peut utiliser un mode descriptif littéral, un mode narratif ou poétique, elle peut recourir à des métaphores, à des expressions sonores, à des vocalisations, etc. Elle peut également utiliser tous les modes pronominaux : la troisième personne du singulier pour désigner les faits et gestes de Alice (« elle saute », « il va au sol¹¹⁴ »), ou la deuxième personne du singulier pour s'adresser à David (« tu chutes », « tu lèves le bras gauche »), ou encore un mode impersonnel et neutre du type : « il y a un tressaillement », « ça se décompose », etc.

Certains danseurs ayant expérimenté le poste de transistor oral ont témoigné d'expériences inattendues de « parole automatique » et de « pensée déliée » : le fait d'être « poussé dans le dos » par la simultanéité des danses de Alice et David avait eu pour effet de galvaniser leur créativité. Pour autant, il n'est pas forcément question d'entrer en logorrhée : de même qu'un canal visuel ouvert et fluide laisse mieux passer les images, un canal oral diffuse aussi bien pendant les silences. Le *signal* télépathique passe même plus volontiers entre les signes que par les signes. Ce qui traverse le mieux les corps et les murs, ce sont moins les unités discrètes d'information – sémiotiques, explicites – que les courants et les « allures » qui les portent : tonicité des corps, énergie des voix, densité des présences, enveloppes d'attention, chaleur du groupe, excitation de la fiction, désir....

On a parfois remarqué dans l'activité de Carole un risque de composition. En effet, elle peut se laisser influencer par ce qu'elle voit, et composer incidemment une conduite chorégraphique à partir de l'activité de David. Pour éviter cela, Carole peut fermer les yeux.

Mémoire et cristal. Comme ils savent qu'ils devront *refaire* leurs danses une fois réunis dans le studio 1, il y a pour Alice et David un enjeu de mémoire qui peut les inquiéter : comment se souvenir de ses premiers mouvements après quelques minutes d'une danse composée en temps réel ? Pour tranquilliser les danseurs, on leur fait observer que « refaire une danse » ne veut pas forcément dire en produire une copie conforme. Faire une *réplique* d'une danse peut aussi s'entendre comme réponse, relance, renvoi (*répliquer à*). Ainsi, la seconde occurrence de la danse peut être l'occasion d'accomplir cette fois ce qu'on avait avorté la première fois, de profiter plus longuement d'un trajet ou d'une séquence rythmique qu'on avait un peu négligé, de retourner sur les traces effacées de son passage, etc. Au-delà des conformités d'aspect, une « même

¹¹⁴ Carole ne connaît pas l'identité – et par conséquent le genre – de la personne qui danse dans le studio 1.

danse » peut se dire d'un même projet, d'une même intention, d'une même vision. Par ailleurs, chaque danseur peut garder à l'esprit que la danse est plus large que lui, qu'elle le précède et le prolonge, courant le long du circuit télépathique. Au moment même où Alice se met à danser, David dans l'autre studio *contrefait déjà ses gestes*. La danse que chacun fait ici-et-maintenant est donc toujours-déjà transitive, elle circule d'ici à là, d'œil en œil, de mémoire en mémoire. Par conséquent, chaque danseur peut se dire que la mémoire de la danse « lui reviendra » quand il s'agira de la danser de nouveau. Mathilde Papin observe que « les danses qui circulent télépathiquement semblent se donner en se survolant elles-mêmes », c'est à dire en s'auto-informant de leurs propres thèmes résurgents. La télépathie ne va pas seulement de lieu en lieu, de corps à corps, elle est aussi une force épiphanique de la mémoire elle-même. La danseuse peut se rassurer en pariant sur l'hypothèse que sa mémoire est douée d'auto-télépathie : « ça me reviendra ».

Mais elle peut aussi s'appuyer sur une télépathie avec l'assistance, là où le travail de la voyance et de la mémoire est à son comble. Car dans l'assistance, on ne cesse de voir double. On regarde Alice danser, mais on voit en même temps l'image virtuelle d'un David dansant dans l'autre pièce au même moment. Bien que chaque geste d'Alice soit inédit, il surgit comme le répondant d'un *autre* geste, dansé au même moment dans le studio voisin, et c'est sous l'égide de cette relation virtuelle que nous percevons sa danse : c'est un duo avec un partenaire éloigné. Ainsi, quand les deux danses sont rassemblées dans le même studio pour être réitérées, nos regards informés les traitent aussitôt en « correspondances », non seulement entre elles, mais aussi avec elles-mêmes, dans leurs reprises. Il y a dans cette double réflexivité, à la fois temporelle (reprise de chaque danse) et géographique (association de ces deux reprises), une réverbération complexe : chaque mouvement est précédé d'un miroitement d'effets de mémoire, de comparaison, d'anticipation. On ne voit la danse qu'on a sous les yeux qu'au regard d'une autre danse, qui la précède dans notre mémoire et la poursuit dans notre désir. Dans ces états superposés, un geste est toujours l'image d'un autre geste. Ainsi, quand les deux danses sont rassemblées sous nos yeux, elles sont auréolées de tous ces éclats de « danse virtuelle » qui s'y réfléchissent, comme dans un cristal.

Faire une danse par télépathie est ainsi une façon de faire apparaître empiriquement la structure cristalline du geste dansé. Le miroitement des aspects actuels et virtuels des gestes y a lieu dans une dimension trans-spatiale de l'échange télépathique. Or, le cristal, comme nous l'avons vu plus tôt, est une structure de débrayage des temporalités¹¹⁵. Que se passerait-il si l'on expérimentait la télépathie non plus d'un studio à un autre mais d'un moment à un autre ? Les

¹¹⁵ Voir supra, chapitre I.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson)* > *Dépli des allures perceptives* > *Cristal*.

impressions à distance ne seraient plus transmises synchroniquement à travers l'espace, mais diachroniquement à travers le temps. C'est ce que permet de faire un autre jeu, intitulé *Empreinter une danse*. Comme le précédent, ce jeu a d'abord été créé par Loïc Touzé (qui lui a donné, dans un premier temps, le nom d'*Archéologie*), avant que je ne contribue avec lui à son développement.

Empreinter une danse

Ce jeu ne nécessite qu'un seul studio et une pièce mitoyenne qui servira de coulisse. Quatre personnes, Alice, Bob, Carole et David, quittent le studio et attendent derrière la porte fermée de cette pièce mitoyenne. Là, les quatre danseurs restent silencieux et concentrés. Ils vont se faire voyants de ce qui va se passer dans le studio. Dans le studio, le reste du groupe forme une assistance rassemblée le long d'un des murs, face au plateau de danse vide.

- Alice entre la première dans le studio et fait une courte danse¹¹⁶. Cette danse marque l'espace et les mémoires, elle y laisse des *empreintes*. A la fin de sa danse, Alice retourne dans la pièce voisine, et ferme la porte.

- Bob entre dans le studio : il cherche à sentir, entendre ou voir, quels sont les trajets, les gestes ou les affects qu'Alice vient de laisser dans le studio. Il se met à l'affût des *empreintes* laissées par la danse d'Alice, pour les *emprunter* à son tour dans sa danse. Ce faisant, sa danse laisse, elle aussi, des empreintes dans l'espace et dans les mémoires. Une fois sa danse terminée, Bob rejoint la pièce voisine, ferme la porte et c'est au tour de Carole d'entrer dans le studio.

- Comme Bob, Carole cherche à emprunter les empreintes de la danse d'Alice, sachant que celles-ci sont maintenant partiellement troublées par les empreintes de Bob. Avec sa danse, Carole laisse à son tour des empreintes. A la fin de sa danse, elle sort.

- David tâche d'emprunter à son tour les empreintes de la danse d'Alice, malgré - et avec - les empreintes laissées par Bob et Carole. Puis il rejoint les autres dans la pièce voisine.

¹¹⁶ Par courte danse, nous entendons une séquence mémorisable d'actes et de gestes, de parcours, de prises d'espace et de figures, qu'elle pourra refaire, non dans un souci de réplique exacte de ses formes, mais dans la capacité de répétition de son « projet ». Anne Lenglet ajoute que la mémoire dont il est question ici n'est pas à entendre « *comme une expérience de rétention, visant à reproduire des gestes avec la plus grande exactitude possible, mais comme un processus de transformation, intégrant notamment l'oubli.* » Anne Lenglet, *Fils, plis et traces*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

- Enfin, les quatre danseurs reviennent ensemble dans le studio, et chacun refait la danse qu'il a laissée dans l'espace. Alors l'assistance peut observer que Alice, Bob, Carole et David font *une seule et même danse*.

Comment se souvenir de quelque chose qu'on n'a pas vécu ? Pour les danseurs qui entrent dans le studio, le vide est un vertige. Comment trouver dans le diaphane de l'air un indice sensible de la danse qui vient d'avoir lieu ? Elle n'a laissé aucune trace tangible (sauf à penser qu'il en reste quelque vibration moléculaire ou quelque odeur pour laquelle, de toutes façons, notre flair humain est sous-développé). La virtualité est donc absolue, la puissance est illimitée, toutes les danses sont possibles. Et pourtant, pour Bob, Carole et David, il s'agit de se faire voyants d'une danse bien réelle, cette danse qu'Alice vient de réaliser, cette puissance qu'elle vient de faire passer au possible, une minute auparavant. Devant cet abîme de virtualité, Bob pourrait se sentir démuni, aussi aveugle qu'amnésique. De quels moyens dispose-t-il pour apercevoir le fantôme récent d'une danse ? Une intuition, une croyance, un instinct ? Certes, lorsque les danseurs se connaissent bien entre eux, ils peuvent être tentés d'emprunter les gestes d'Alice à la mémoire qu'ils ont de sa corporéité, et d'imiter en quelque sorte son style chorégraphique. Mais ce genre de procédé a plutôt tendance à égarer le danseur qui s'y essaie, car il se trouve requis par une mémoire d'Alice qui excède le périmètre du jeu, et il prend le risque de perdre de vue l'objet de son enquête, à savoir les traces de la danse qui vient d'avoir lieu ici-même, quelques minutes auparavant. Pour autant, il ne faut rien rejeter ; il n'existe pas de bonne ou de mauvaise stratégie, seulement des tentatives, qui ont toutes valeurs d'expérience. Ainsi, certains danseurs choisissent d'approcher l'espace avec précaution, le balaient du regard, vont de lieux en lieux en flairant une présence, une vibration, se laissent la possibilité de rencontrer une intuition ici ou là. Ils tracent dans l'espace des lignes d'erre. A l'inverse, d'autres danseurs se lancent immédiatement dans le mouvement, sans se laisser le temps de « flairer » l'espace, convaincus qu'un geste passé ne peut être ressuscité que par le mouvement, et dans le mouvement. Marie Orts, une danseuse qui a beaucoup pratiqué ce jeu lors de nos workshops, dit que le geste qu'elle cherche se trouve « hors d'elle », « dans le regard du spectateur ou dans le pli du rideau. » La danseuse a en effet découvert qu'elle pouvait trouver autour d'elle des « aides cognitives externes », la principale étant sans doute le regard des spectateurs¹¹⁷. Les empreintes ineffables qu'elle flaire dans l'espace se trouvent enregistrées là, chaudes encore, dans la mémoire vive des spectateurs qui viennent de voir Alice danser. Tandis qu'ils regardent Marie danser, ils se

¹¹⁷ « Correspondance entre Sandra Iché et Marie Orts », revue *Rodéo*, n°3, face B, décembre 2015, pp. 47-50.

souviennent d'Alice. Doit-elle alors essayer de jouer avec eux au jeu du « chaud ou froid », et traquer dans l'assistance des signaux complices qui pourraient l'orienter¹¹⁸ ? Encore une fois, il n'existe pas de bonne ou de mauvaise méthode. Pour se faire voyants de la danse d'Alice, Bob, Carole et David peuvent appuyer leur enquête télépathique sur ces regards qui ont vu, et voudraient revoir. Ces regards sont possédés par le démon de l'analogie, et sont à l'affût de la moindre rime. Les danseurs peuvent donc les prendre pour partenaires de leur recherche. Puisque les spectateurs perçoivent d'emblée les gestes de Bob en association aux souvenirs de la danse d'Alice, le danseur peut les laisser prendre en charge les parts manquantes de sa danse. Sous les yeux des spectateurs, chaque geste actuel de Bob est doublé par une série de gestes virtuels, souvenirs de la danse d'Alice. Puis les gestes actuels de Carole seront épaissis par deux séries de gestes virtuels, souvenirs des danses d'Alice et de Bob. Enfin les gestes actuels de David seront gros des séries virtuelles d'Alice, de Bob et de Carole. Dans les passages successifs des danses, ces virtualités regardent le passé. Mais si les spectateurs y prennent garde, ils verront qu'ils peuvent aussi y trouver une prévision de l'avenir. Par exemple, lorsque Bob ressent l'appel d'un arc de bras dans le quart avant-droit du plateau, il fait d'avantage qu'évoquer un geste fantôme d'Alice à cet endroit, il convoque aussi, pour Carole et David, leurs gestes à venir au même endroit. Ainsi, chaque geste actuel regarde un geste virtuel passé et un geste virtuel à venir. Chacune des danses successives est donc toujours-déjà diffractée par une temporalité composite, faite d'anamnèses et d'annonces. On peut dire, en détournant une citation de Merleau-Ponty, que chaque geste actuel n'a le « prestige absolu » d'être présent et visible « qu'à raison de cet immense contenu latent de passé, de futur et d'ailleurs, qu'il annonce et qu'il cache¹¹⁹ ». On peut encore le dire autrement : aucune de ces danses n'est jamais « au présent », car dans cette situation de composition en temps réel, aucun acte n'est vierge¹²⁰. Il n'y a pas d' « innocence du premier acte »¹²¹, car l'acte ne devient premier que sous la lumière d'un acte second. Il n'y a pas

¹¹⁸ Marie Orts écrit à Sandra Iché : « Tu étais peut-être la troisième ou la quatrième du groupe et là, c'était fou ! Tu as refait le trajet précis qui venait d'être fait avant toi. Tu nous regardais, tu regardais l'espace autour de toi, tu nous regardais à nouveau et tu te déplaçais comme si tu nous entendais frémir et t'indiquer silencieusement les zones chaudes ou froides de la danse. En somme, tu nous montrais que tu voyais quelque chose que nous avions vu... mais que voyais-tu vraiment ? Et qu'avons-nous vu ? » « Correspondance entre Sandra Iché et Marie Orts », *Rodéo, op.cit.*, p.47-48.

¹¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, 1964, p.152.

¹²⁰ Contrairement à la morale de l'action formulée par René Char dans sa célèbre maxime : « L'acte est vierge, même répété ». René Char, *Feuillets d'Hypnos (1943-1944)*, in *Fureur et mystère (1948)*, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1962, p. 98

¹²¹ Avec cette expression, la danseuse Trisha Brown désigne la danse en tant qu'émergence d'un geste inédit. Cité par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op.cit.*, p.9

de présent sans précédent, c'est la règle que le poète portugais Fernando Pessoa résumait en cette formule lapidaire : « voir, c'est avoir vu¹²² ».

C'est pourquoi nous disions tout à l'heure que quand les quatre danseurs reviennent ensemble dans le studio, ils font *une seule et même danse* : elle comprend non seulement l'addition temporalisée des quatre danses successives, mais aussi la synthèse cristalline de leur réunion.

Danser en déjà-vu

Si aucun geste n'est au présent, mais qu'il est toujours-déjà le reflet d'un geste passé ou à venir, les danseurs peuvent étoffer leur danse cristalline avec une ultime intrigue perceptive : danser un « déjà-vu », autrement dit, découvrir leurs gestes comme s'il étaient des *souvenirs du présent*, comme si ces gestes pouvaient avoir en même temps *la matière du présent et la forme du passé*¹²³.

Il est bien entendu impossible de provoquer le sentiment de déjà-vu de façon volontaire, mais on peut travailler cette hypothèse comme on l'a fait avec la télépathie, c'est-à-dire comme un *geste spéculatif*, en faisant de la proposition un appât pour les sentirs. La règle du jeu de *Empreinter une danse* postule en effet l'idée que la danse précède le danseur dans l'espace. La danse est donc toujours-déjà là, dans l'espace-temps, comme une puissance annoncée aux regards qui l'attendent. Il s'ensuit que pour le danseur qui se présente dans le studio, la danse est toujours en avance sur son geste, au-devant de ses intentions. C'est la raison pour laquelle le danseur n'a pas à s'inquiéter de devoir *inventer* son geste, il peut le prendre à tout le *déjà-vu* de la situation : aux regards des spectateurs qui ont déjà vu, qui se souviennent et qui aspirent à revoir encore. Si Bob intègre l'idée que des regards désirants le précèdent dans son acte, il peut confier son geste à cette image latente et gager qu'elle lui donnera raison. Il peut se convaincre que, comme dans le sentiment psychologique de déjà-vu, l'actualité de son geste prendra le caractère d'un *avoir-toujours-été-possible*. Alors son geste, au moment où il surgira de cette confiance même, se fera le répondant ou le revenant *nécessaire* d'un autre geste, ce geste qu'Alice a fait avant lui, et qui, déjà, prévoyait le sien. Pour que Bob puisse voir son geste comme un *souvenir du présent*, il peut par exemple regarder le mouvement de son avant-bras, y ralentir

¹²² Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, trad. F. Laye. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1988, p.88

¹²³ C'est dans ces termes que Bergson décrit le sentiment de déjà-vu : « du passé quant à la forme et du présent quant à la matière. » Henri Bergson, « Le souvenir du présent ou la fausse reconnaissance », dans *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2009, p. 137. Voir supra, chapitre 1.2.2 *Allures rythmiques (avec Bergson) > Dépli des allures perceptives > Déjà vu*.

un peu sa vision, et se surprendre à y voir tout à la fois *la matière du présent et la forme du passé*. Le corps est là, mais il se coule dans un geste qui le précède. Pour se faire voyant de cette danse qui le devance, Bob peut encore ralentir sa perception, et voir miroiter dans toute l'atmosphère du studio les images virtuelles de son geste actuel. Le pli du rideau, l'éclat rouge de l'extincteur, cet objet au sol sur lequel l'œil s'attarde, ce mouvement fortuit..., tout perçu peut prendre l'allure un peu ralentie du déjà-vu, toute matière du présent peut prendre, ici ou là, la forme du passé. Dans chaque être-de-la-sensation que Bob exprime ainsi, se dévoile un témoin de la danse d'Alice, et un possible pour la sienne.



Ces deux jeux, *Faire une danse par télépathie* et *Empreinter une danse* s'inscrivent dans un ensemble de pratiques que Loïc Touzé et moi-même développons depuis plusieurs années, et que j'ai choisi d'appeler des jeux « mantiques », car ils ont pour enjeu d'équiper la *voyance* des participants, danseurs et spectateurs. La mantique concerne en effet les arts divinatoires, ou certaines facultés de connaître qui excèdent les moyens d'informations ordinaires (expérience sensorielle, mémoire, raisonnement). On aura compris dans quelle perspective spéculative je situe cette appellation de « mantique », me servant là encore de cette proposition comme d'un appât pour les sentirs. Loïc Touzé et moi-même avons coutume de dire que ces dispositifs sont des « pièges à danser », comme il existe des images figurales qui sont des *pièges à voir*, ou des *koan zen* qui sont des *pièges à penser*. Mathilde Papin parle du jeu télépathique comme d'une « enquête collective », et ensemble, nous pensons en effet que cette enquête nous renseigne sur nos manières de sentir, d'agir, et de participer à l'événement. En l'occurrence, l'événement que ces jeux mantiques cherchent à susciter est celui d'une voyance partagée : voir ensemble, non pas forcément *ce que* l'autre voit, mais *parce que* l'autre voit. Une sorte de théâtre idéal, en somme.

A cet égard, il y a de nombreux points communs entre ces jeux mantiques et le *Tuning Score* de Lisa Nelson : avec leurs partitions ouvertes, ces jeux proposent en effet des machinations collectives qui permettent de composer des danses sans auteur ni chorégraphe, des performances qui ne soient plus le produit d'un génie individuel, mais qui émergent d'un agir collectif, sous l'effet d'une transivité des gestes, d'une circulation des regards et d'une émulation des désirs.

Sous les formes de micropolitiques ludiques et agentives, ces jeux prennent le parti d'un paradigme encore minoritaire dans l'art, mais dont on peut penser qu'il a un rôle déterminant à

jouer dans les bouleversements culturels de notre époque. Ces jeux participent en effet à inventer une *pratique contributive de l'art*.

V.2.4 Micropolitiques ludiques

Le *Tuning score* et les jeux mantiques appartiennent à une constellation de démarches artistiques, qui, depuis un demi-siècle environ, ont introduit un paradigme « participatif » dans le régime esthétique de l'art, et plus particulièrement de l'art vivant : art social, art contextuel, art relationnel, art en commun, en sont quelques appellations diverses, instables, et discutables¹²⁴. Il ne nous intéresse pas de chercher à positionner les jeux de Lisa Nelson et de Loïc Touzé dans la bonne catégorie ou d'en produire une nouvelle pour les identifier. Certes, il s'agit de propositions participatives, mais ces jeux ne proposent pas à des spectateurs de *participer à* quelque chose qui aurait été programmé en amont de la situation, et qui serait nommé « œuvre » une fois accompli et documenté. Ces jeux proposent à des joueurs de *participer de* quelque chose (une danse) qui est produit par la performance même du jeu, et qui ne donnera lieu à aucune œuvre. C'est là qu'est leur singularité par rapport aux domaines de l'art participatif. Ces jeux sont assurément de l'art, mais un art sans œuvre, un art comme expérience authentiquement partagée dans sa performance. Ce partage réel de l'expérience est une différence qui coupe une diagonale à travers les problématiques de la participation : ces jeux relèvent en effet de ce que

¹²⁴ La catégorie d'*art social* est une catégorie générique qui désigne toutes les pratiques artistiques situées dans une relation à la scène sociale plutôt qu'à la scène académique. Cette catégorie englobe aussi bien les pratiques artistiques engagées auprès des mouvements d'émancipation sociale que les expérimentations les plus radicales dans lesquelles l'art et la vie sont vouées à se confondre. Paul Ardenne propose la catégorie d'*art contextuel* pour désigner « la création en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation » : « Dès les débuts du XX^e siècle, de nombreux artistes délaissent le territoire de l'idéalisme, rejettent en bloc les formes traditionnelles de représentation et désertent les lieux institutionnels pour s'immerger dans l'ordre des choses concrètes. La réalité devient une préoccupation première, avec, pour conséquence, une refonte du « monde de l'art », de la galerie au musée, du marché au concept d'art lui-même. » Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, éditions Flammarion, 2002. *L'esthétique relationnelle* est un concept générique avancé par Nicolas Bourriaud pour soutenir l'émergence, dans les années 1990, d'artistes qui déclaraient faire de l'art « un état de rencontre ». Ainsi, pour l'artiste Pierre Huyghe, « une exposition ne consiste pas à exposer quelque chose à quelqu'un, mais à exposer quelqu'un à quelque chose ». Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 1998. Plus consistante à nos yeux, la catégorie d'« art en commun » proposée par Estelle Zhong Mengual décrit des rencontres bien réelles puisqu'elle distingue des projets de collaborations spécifiques entre artistes et volontaires, menées sur un long terme, et construisant des rapports de co-production, d'interaction ou d'intervention, aux enjeux politiques avérés. Estelle Zhong Mengual, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018.

nous appelons une *praxis contribuée*, par différenciation avec le modèle plus conventionnel d'une *poétique prodiguée*. Nous fondons évidemment cette différenciation sur la dialectique aristotélicienne de la *poïesis*, l'action transitive qui a pour fin la réalisation d'une œuvre, et de la *praxis*, l'action qui a sa fin en elle-même, et qui transforme le sujet. Avec le terme de poétique prodiguée¹²⁵, nous indiquons de façon très générique le circuit de production qui commence avec l'intention de l'artiste, passe par les étapes de fabrication de l'œuvre et aboutit à sa représentation publique et à sa réception critique. Peu importe dans ce cas que l'œuvre soit d'ordre allographique ou autographique¹²⁶, préparée ou improvisée, muséale ou contextuelle, elle relève d'une poétique prodiguée à partir du moment où les artistes la produisent au-devant d'un groupe de spectateurs, ou même avec eux.

Avec des expériences telles que le *Tuning score* et les jeux mantiques, on peut parler au contraire de *praxis contribuée* car la performance est intégralement réalisée, ici et maintenant, par la seule coopération des personnes en présence, sans qu'aucune intention individuelle ou collective n'en prémédite les formes, et sans que la performance ne se métabolise en « œuvre ». La division des instances entre acteurs et spectateurs n'a plus cours, elle est remplacée par une division du travail entre agents, dont les fonctions sont provisoires et interchangeable (*movers & watchers*, danseurs, transistors, paraboles). Nulle intention préalable ne précède la rencontre des joueurs, ni ne prépare les formes et le sens des actions. La performance n'est donc plus prodiguée, elle est contribuée, selon des agentivités distribuées par une partition ouverte¹²⁷. Le

¹²⁵ Le verbe prodiguer signifie à la fois « dépenser sans compter » (prodiguer son argent), « donner en abondance » et parfois jusqu'à l'excès (prodiguer des soins, des conseils, des bienfaits), « se dévouer sans ménagement », « offrir son aide » et encore « se mettre en avant, plastronner » (*Le coq se prodigue : il pose, ça et là, ses virgules d'amour, et triomphe, d'un ton aigu, de petits riens* (Renard, *Hist. nat.*, 1896, p.24). Source CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/prodiguer/verbe>

¹²⁶ Dans son ouvrage *Langages de l'art*, Nelson Goodman distingue les arts autographiques qui produisent des objets uniques qui ne peuvent être notés mais qui peuvent donner lieu à des contrefaçons (peinture, sculpture de pierre), et les arts allographiques, qui produisent des œuvres notées, lesquelles ne peuvent donner lieu à des contrefaçons (musique, roman, théâtre). Dans son ouvrage *Le Désœuvrement chorégraphique*, Frédéric Pouillaude a bien montré que la danse est irréductible à l'une ou l'autre de ces catégories. Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, collection « Essais d'art et de philosophie », 2009.

¹²⁷ Dans l'ouvrage collectif *Partitions* qu'elle a dirigé avec Yvane Chapuis, Julie Sermon a distingué différents types de partitions en usage dans l'art vivant du XX^e siècle. La « partition-modèle » est la plus classique, elle appartient au modèle de la partition musicale : c'est une suite d'indications chiffrées dont la lecture interprétative permet la réalisation de l'œuvre. La « partition-instruction » que l'on rencontre dans l'art contemporain de la performance ou dans l'art conceptuel délivre des consignes pour l'action, et permet l'exécution d'une performance sans la direction de son auteur. La « partition-matrice » ne génère pas une œuvre particulière, mais une série d'œuvres possibles : un objet (image, texte, carte géographique, données informationnelles, etc.) sert de matrice à des règles de jeu qui vont structurer le processus créatif, en y impliquant l'arbitraire, l'aléatoire, la combinatoire, l'improvisation. Les *Tuning scores* et les danses mantiques relèvent partiellement de cette catégorie de la partition-matrice, tout en la radicalisant : ce sont des partitions ouvertes qui ne génèrent pas des œuvres, mais plus simplement des danses – ou des performances, sans pour autant délivrer la moindre indication formelle. Julie Sermon et Yvane Chapuis (éd.),

lieu de l'événement artistique n'est plus nécessairement une scène, et le théâtre des opérations peut se configurer dans tout espace disponible à l'expérience : un gymnase, un parc, une grange ou un studio. Le mode d'avènement artistique n'est plus celui de la représentation, mais celui du jeu. Un jeu dont les règles ne programment pas les formes de l'action, n'induisent aucune attente de résultat, mais offrent, comme le dit Loïc Touzé, les « conditions d'apparition d'un geste¹²⁸ ». Le *Tuning score*, dit aussi Lisa Nelson, est simplement une idée, « une idée qui commence à exister à chaque fois qu'elle est incarnée, qu'elle est vécue par des personnes qui veulent jouer le jeu¹²⁹ . »

Pour tout ou partie, ces traits peuvent caractériser un grand nombre de démarches actuelles qui, dans le champ de la performance ou à ses lisières, font œuvre d'inventer des micropolitiques de l'agir et du sentir. Au titre d'une simple esquisse de constellation, citons quelques-unes de ces démarches, sans exhaustivité, et sans prétendre les assimiler à une même bannière.

Je pense notamment aux remarquables outils pour la *Composition en temps réel* de João Fiadeiro¹³⁰, aux *dispositifs d'attention* de Myriam Lefkowitz¹³¹, aux danses télépathiques qu'elle développe avec Catalina Insignares au sein de *la facultad*¹³², et aux recherches qu'elle partage avec Simon Ripoll Hurier sur le *Remote Viewing*¹³³. Je pense aux *Telepathic Dances* et aux *Dances of Companionship* d'Alice Chauchat, ainsi qu'à ses *Collaborative Structures*¹³⁴. Je pense à certaines *Situations construites* de Tino Seghal ou à certaines œuvres *in situ* de Xavier le Roy (par exemple « For Performance ! » Avec Scarlet Yu), aux *Polyphonies* de Myriam Van Imschoot¹³⁵,

Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20e et 21e siècles). Lausanne, Dijon : La Manufacture, les Presses du Réel, 2016, 448 p.

¹²⁸ « Où est la danse, entretien avec Loïc Touzé et Mathieu Bouvier », *Variations autour du geste théâtral*, Revue d'histoire du théâtre, Numéro 287, décembre 2020, p.

¹²⁹ Lisa Nelson, « Composition, Communication, and the Sense of Imagination. Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores », in *Ballettanz*, Avril, Berlin, Der Theaterverlag, 2006.

¹³⁰ « La Composition en Temps Réel est un outil théorico-pratique qui étudie les processus de réaction, de décision et de composition qui sont généralement mis en œuvre dans une situation improvisée, c'est-à-dire à la suite d'une rencontre avec l'imprévu. Elle nous apprend, au dedans de l'expérience collective et physique, à nous observer, à faire l'anatomie de nos processus de prise de décision. Elle permet ainsi de développer une compétence contre-intuitive qui pourrait bien servir dans tous les arts : la capacité de nous regarder en train de regarder (nous-mêmes) les choses » João Fiadeiro, « Anatomie d'une décision », in Joao Fiadeiro, David-Alexandre Guéniot, *Composition en Temps Réel : Anatomie d'une décision*, Ghost editions, 2017.

¹³¹ <https://www.cnap.fr/la-piscine>

¹³² <http://lepacifique-grenoble.com/myriam-lefkowitz-catalina-insignares/>

¹³³ <http://lepacifique-grenoble.com/rendez-vous/les-etirements-janvier/>

¹³⁴ https://www.academia.edu/34819483/Generative_Fictions_or_How_Dance_May_Teach_Us_Ethics.
<http://www.alicechauchat.net/collaborative-structures.html>

¹³⁵ http://oralsite.be/pages/Bio_Myriam_Van_Imschoot

aux *Enchanting scores* et aux pratiques oraculaires de Julien Bruneau¹³⁶, aux *Corps communs* de Sarah Roshem (ShR LABO)¹³⁷. Je pense aux *Jeux chorégraphiques* de Rémy Héritier & Laurent Pichaud¹³⁸, à *L'outil hypnotique pour la création* de Catherine Contour¹³⁹, à *l'Ecole d'art sauvage* de Laurie Peschier Pimont & Lauriane Houbey¹⁴⁰, aux *Fake Therapy & Political Therapy* de Valentina Desideri¹⁴¹, aux *Soins esthétiques* de Barbara Manzetti, Jennifer Lacey & Audrey Gaisan Doncel¹⁴². Je pense aux *Black Power Naps* de Navild Acosta et Fannie Sosa¹⁴³, à « l'art vivant non spectaculaire » de Barbara Manzetti et Rester. *Etranger*¹⁴⁴, etc.

Fort différentes les unes des autres, ces démarches ont en commun de prolonger le tournant expérientiel et interactionnel que connaît le régime esthétique de l'art depuis les années 1960. Elles héritent diversement de toutes les formes modernes et contemporaines de l'art social, depuis *Fluxus* (identité de l'art et de la vie) jusqu'à *l'éthique du soin* dans l'art féministe¹⁴⁵, en passant par la *sculpture sociale* de Joseph Beuys et « l'art en commun » théorisé par Estelle Zhong Mengual. Apparues dans le champ chorégraphique occidental au début du XXI^e siècle, ces démarches poursuivent les renversements critiques de leurs aînés, mais y ajoutent une radicalité nouvelle, l'invention de « dissidences somatiques¹⁴⁶ » qui puisent aux savoirs et aux politiques du corps. Au moyen de la danse, de la marche, de la conversation, du repas, de la sieste, de diverses techniques de corps et d'expériences de pensée, ces artistes dés-eouvrent leur art pour créer les conditions de rencontres réellement individuantes (et non seulement d'« états de rencontre »)¹⁴⁷. Ces artistes prennent au mot la promesse de l'art comme expérience.

¹³⁶ http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Enchanting_Scores/. <https://e-tcetera.be/the-labor-of-sense-making-2/>. Voir aussi Julien Bruneau, "Fabriquer le sens qui nous requiert" - revue Corps-Objet Image, n°3, Ré-animation, TJP éditions, Strasbourg, 2017, pp. En ligne : <http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03>

¹³⁷ http://sarahroshem.net/sarah_roshem.net/Corps_Communs.html

¹³⁸ <http://remyheritier.net/jeux-choregraphiques/>

¹³⁹ <https://maisoncontour.org/fr>

¹⁴⁰ <https://www.meteores.org/ecole-d-art-sauvage>

¹⁴¹ <https://faketherapy.wordpress.com/>

¹⁴² <http://www.leslaboratoires.org/projet/i-heart-lygia-clark/i-heart-lygia-clark>

¹⁴³ Acosta, Navild et Sosa, Fannie. *Black Power Naps Magazine*, #2, 2018, p. 9 ; <https://blackpowernaps.black/> voir aussi : Emma / Romain Bigé *Nap-ins. Politiques de la sieste*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2020,

¹⁴⁴ <http://rester-etranger.fr/>

¹⁴⁵ On pense notamment au *Maintenance Art* de Mierle Laderman Ukeles.

¹⁴⁶ Avec cette belle formule, Emma Bigé, désigne les « dissidences qui impliquent l'exercice et l'empuissancement des corps ordinairement désempuissancés » Emma / Romain Bigé, *Nap-ins. Politiques de la sieste, art.cit.*

¹⁴⁷ Nous faisons référence au concept de rencontre individuante proposé par Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual dans leur ouvrage *Esthétique de la rencontre*. « Notre réflexion consiste à considérer le sujet pris dans la rencontre avec l'œuvre comme un processus d'individuation (le processus de fabrication de l'individu), et à interroger

L'art comme expérience

*L'art comme expérience*¹⁴⁸ n'est pas seulement le titre d'un ouvrage majeur du philosophe John Dewey paru en 1934, c'est aussi celui de son succès historique : l'art comme expérience est ainsi devenu le nom d'une boussole éthique pour les artistes modernes et post-modernes, dès lors que, à la suite du geste duchampien, ils ont voulu déplacer le caractère herméneutique de l'œuvre vers une dimension plus performative de l'expérience esthétique : le spectateur est invité à s'engager de façon créative dans le sens même de l'œuvre, et dans ses effets sensibles sur lui. Dans son ouvrage, Dewey formule une approche résolument somatique de l'expérience esthétique, qu'il conçoit comme une véritable transformation de l'énergie corporelle : l'art a pour vertu d'« améliorer » les réponses rythmiques et relationnelles dont le corps est capable, dans les rapports à son environnement. Loin d'être « désintéressées » comme elles l'étaient encore dans l'esthétique classique, les formes et les émotions trouvent leur valeur esthétique dans les puissances d'agir qu'elles procurent. L'expérience de l'art n'est donc plus seulement une contemplation, c'est un *acte*, un acte qui procède d'une harmonisation rythmique et relationnelle avec la vitalité des formes, un acte relationnel qui ouvre au dépassement de tout dualisme : l'acte esthétique étant fondamentalement relationnel, il conduit à estomper toute division tranchée entre production, œuvre et réception, entre créateur et spectateur¹⁴⁹. Il permet enfin de penser ces différentes *participations* à l'expérience en terme d'agentivité. L'influence de la pensée de Dewey a été considérable sur la scène de l'art occidental au cours du XX^e siècle : elle a contribué à déstabiliser les déterminations de l'œuvre d'art et à rejouer sans cesse les relations entre les objets artistiques et les processus qui les instituent.

Mais pendant longtemps, la dimension radicalement somatique de *l'art comme expérience* n'a guère été poussée au-delà des effets sensibles des œuvres, et la puissance d'agir pouvait s'en

ses effets transfigurateurs sur lui. » Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Paris : Seuil, L'ordre philosophique, 2018, p.85.

¹⁴⁸ John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], trad. de Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwinica et Gilles A. Tiberghien, présentation de Richard Shusterman, postface de Stewart Buettner, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005

¹⁴⁹ « L'expérience est esthétique dans la mesure où l'organisme et l'environnement coopèrent pour instaurer cette expérience au sein de laquelle les deux sont si intimement intégrés que chacun disparaît. » John Dewey, *L'art comme expérience*, *op.cit.*, p.107.

tenir à rester un geste de l'esprit¹⁵⁰. Il faut attendre les années 1960 et l'émergence de la performance dans l'art, sur fond de contre-culture et de mouvements d'émancipation, pour que les thèses de Dewey soient radicalisées. Lorsque Dewey écrit qu'« il n'est pas d'expérience où la contribution humaine ne soit un facteur responsable de ce qui se produit réellement. L'organisme est une force, il n'est pas qu'une pellicule sensible¹⁵¹ », ces lignes sonnent comme une incitation à *passer à l'acte*.

C'est ce que voudra faire une génération d'artistes chorégraphiques américains au début des années 1960, rassemblées à New York autour du Judson Dance Theater¹⁵². Sous la bannière d'une *Post Modern Dance*, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Deborah Hay, Simone Forti, Lucinda Childs et d'autres encore, entendent accomplir le projet moderniste que leurs aînés, les chorégraphes de la *Modern Dance*, n'avaient pas complètement assumé¹⁵³. Sous l'impulsion émancipatrice de la chorégraphe Ann Halprin et du compositeur John Cage, ces artistes imposent à la danse les renversements critiques qui bouleversent à la même époque l'art contemporain. Ils s'alignent sur la perspective moderniste prise par les arts visuels au début du XX^e siècle et théorisée par Clément Greenberg comme une réduction à l'essence pure du médium¹⁵⁴. Ainsi, la critique d'art Sally Banes, qui accompagne ce mouvement, décrit des danseurs travaillant « l'inventaire des propriétés du médium, l'exposition des qualités essentielles de la danse considérée comme un art, la dissociation des éléments formels, l'élimination de tout contenu extérieur à la danse¹⁵⁵ ». Ils veulent un geste neuf, intransitif, libre de toute présence narrative, symbolique, et même esthétique (« *style is a corset* », dit Simone Forti¹⁵⁶). Ils déclarent

¹⁵⁰ On peut regretter à cet égard que « l'art comme expérience » soit aussi devenu aujourd'hui le slogan d'un « marketing de l'expérience » qui s'impose à la production culturelle élitaire, dans la dilution des thèses les plus radicales de Dewey. À ce sujet, voir Aline Wiame, « *L'art comme expérience* et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie. » *Tangence*, numéro 108, 2015, p. 13–27. <https://doi.org/10.7202/1036452ar>, et : Antonella Carù et Bernard Cova, « Expériences de consommation et marketing expérientiel », *Revue française de gestion*, vol. 32, n°162, 2006, p. 99-115.

¹⁵¹ John Dewey, *L'art comme expérience*, *op.cit.*, p.402-403.

¹⁵² Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, 1993.

¹⁵³ Reprenant une analyse que faisait déjà Sally Banes dans *Terpsichore in Sneakers*, Frédéric Pouillaude note que « les noms historiques dont la danse s'affuble sont comme décalés quant à leur contenu artistique. En effet, au risque du paradoxe, il nous faut soutenir que la danse « moderne » (Laban, Wigman, Graham...) est classique : elle est tout entière ordonnée selon l'expressivité d'un sujet créateur. Et, parallèlement, que la « *postmodern dance* » américaine est *moderne* : elle s'achemine, par passage à la limite et outrepassement de ce qu'elle est censée être, vers l'élucidation de son propre. » Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, vol. 44, no. 2, 2004, pp. 8-20. <https://doi.org/10.3917/rdes.044.0008>

¹⁵⁴ Clement Greenberg, « Modernist Painting ». *Art and literature*, no 4 (printemps 1960) ; repris dans *Peinture, Cahiers théoriques*, no 8, 1965, « La peinture moderniste », Trad. de l'anglais par Anne-Marie Lavagne, 1974.

¹⁵⁵ Sally Banes, *Terpsichore en basket. Post-modern dance [Terpsichore in Sneakers]*, Wesleyan University Press, 1987] édition française, Paris, Centre national de la danse, 2002, p.19

¹⁵⁶ Simone Forti, entretien avec Christophe Wavelet et Isabelle Launay, *Vacarme* 1997/4-5 (n° 4 - 5), pages 64 à 65.

s'intéresser davantage à la production qu'au produit, ils expérimentent des stratégies de création qui réduisent l'autorité subjective de l'auteur, et cherchent pour cela à livrer l'acte créateur à des systèmes d'indétermination : hasard, improvisations collectives, tâches à accomplir, actions distribuées... Ils promeuvent un « corps démocratique¹⁵⁷ », inclusif, égalitaire et détendu, et encouragent la dé-hiérarchisation de tout ce qui peut conserver un caractère vertical dans les structures symboliques et sociales de l'art¹⁵⁸. Le *Continuous Project Altered Daily* (1969), un projet d'abord signé du nom d'Yvonne Rainer, devient le lieu d'une collégialité artistique qui conduit bientôt à la formation du collectif *Grand Union*. La radicalité de ce collectif sera de ne s'intéresser qu'à ce qui le constitue : « La matière, ce sont les gens : ce qu'ils se font les uns aux autres, et ce qu'ils font les uns avec les autres », écrit Steve Paxton. Avec le *Grand Union*, l'œuvre n'est plus le produit d'une intention, mais l'effet d'une relation : les improvisations du *Grand Union* donnent à voir les manières qu'ont les danseurs de résoudre les problèmes tactiques ou les contraintes physiques qu'ils se sont imposés¹⁵⁹. Ainsi, dans ce type d'improvisation,

« la forme est permissive, interchangeable, élastique, imprécise. Dans le *Grand Union*, elle est continuellement inventée par neuf personnes, et découverte seulement par fragments ressouvenus ou récoltés. En d'autres termes, ils ne savent pas ce qu'ils créent, mais ils comptent dessus. Ce n'est pas une entreprise esthétique, sauf si on aime l'esthétique à l'état brut¹⁶⁰. »

Dans cette « esthétique à l'état brut », une simple tâche à effectuer, une règle de jeu ou une structure pour l'improvisation suffisent à délivrer une autorisation d'*œuvrer*. Simone Forti découvre dans les ateliers de Ann Halprin les *tasks-Improvisations*¹⁶¹, où le geste improvisé est

¹⁵⁷ Isabelle Ginot, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie... », *Mobiles 1 : Danse et utopie*, L'Harmattan, collection « Arts 8 », 1999, p108.

¹⁵⁸ « D'où provient la hiérarchisation des rôles dans la société et comment on peut les changer ; comment fonctionne la prise de décision dans le domaine artistique ; comment ne dépendre de personne, sauf si la dépendance est mutuellement consentie ; que signifie « consentir mutuellement », et comment le détecter. » Steve Paxton, « Grand Union », *The Drama Review*, vol. 16, n°3, septembre 1972, pp. 128-134. Traduction Romain Bigé, in Steve Paxton, « D'un pied sur l'autre (1972-1975) », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017. En ligne : <http://journals.openedition.org/danse/1235>

¹⁵⁹ Par exemple : « Trisha Brown avait chorégraphié un duo dans lequel une personne tombe comme un arbre qu'on abat tandis que son partenaire intercepte sa chute. À mesure que les danseurs deviennent plus audacieux, ils cessent d'alterner les chutes, cessent aussi de se tenir à proximité les uns des autres où la chute est plus sûre, et se mettent à s'effondrer dans toutes les directions. Consciemment ou pas, Rainer avait fait figurer une section de chutes similaire dans le *CPAD*, que David Gordon considère être le modèle de la séquence qu'on retrouve dans le *Grand Union*. Six danseurs se tiennent debout en cercle rapproché et ont pour option de rester debout ou de tomber dans n'importe quelle direction. S'ils tombent hors du cercle, ils étendent un bras pour se rattraper. Si plusieurs personnes décident de tomber en même temps, ça se complique, puisque tous ceux qui tombent n'auront pas nécessairement quelqu'un pour les rattraper ; il se peut que celui qui tombe se retrouve finalement livré à lui-même et au sol. » Steve Paxton, « Grand Union », *The Drama Review*, art.cit.

¹⁶⁰ Steve Paxton, *id.*

¹⁶¹ « C'était l'époque des premières « tasks improvisations », qui allaient rapidement connaître un succès considérable. L'idée de ces « tâches » était de se saisir d'un paramètre ou d'un objet, et d'explorer physiquement les possibilités

embrayé à l'exécution d'une tâche simple, comme balayer le sol : « c'est en investissant les objets de la vie quotidienne de nouvelles significations que l'on peut créer de nouveaux rituels¹⁶² », écrit Anna Halprin, qui introduira progressivement la notion de rituel dans son travail pour remettre en cause toute division spectatorielle. Dans le rituel en effet, il n'y a ni acteurs ni spectateurs, toute personne présente est *participante*. C'est ainsi qu'à partir de la fin des années 1960, le travail de Anna Halprin prend une dimension résolument sociale, inclusive et curative, en se développant sous la forme de *workshops* multi-ethniques proposés en collèges, en prisons, en maisons de retraite, sous la forme de rituels, de formations en danse thérapie, etc¹⁶³. Avec Anna Halprin, comme avec Simone Forti, Deborah Hay, Lisa Nelson et d'autres, l'œuvre artistique n'est plus identifiable au nombre des réalisations mais à l'étendue d'une activité, voire à la force d'un activisme. On peut alors parler d'*œuvre ouverte* pour ces artistes qui ne font plus de distinction hiérarchique entre la recherche, le processus, la performance ou l'objet, la documentation, la transmission, la pédagogie, la collaboration, etc. Pour Steve Paxton, le parti-pris de *l'art comme expérience* se réalise, à partir de 1972, dans l'invention et le développement collectif du *Contact Improvisation*, cette pratique de danse que lui-même qualifie indifféremment de « Art-sport » ou de « jeu-duo », la comparant « à la lutte, au jitterbug, à la baise, à un rouler-bouler et à la jongle¹⁶⁴ ». Danse « démocratique » et littéralement *dés-œuvrée*, le *Contact-Improvisation* rassemble aujourd'hui encore une vaste communauté d'expérience à travers le monde, lors de *jams*, de stages, de festivals, et constitue un terrain de recherches foisonnant pour les savoirs du corps¹⁶⁵.

Au regard des notions d'œuvre ouverte, d'expérience et de contribution en art, il faut encore mentionner l'influence profonde, quoique moins reconnue, de l'artiste brésilienne Lygia Clark. Comme chez d'autres artistes de sa génération, l'œuvre de Lygia Clark incarne dès le début des années 1960 une volonté d'investir le spectateur au sein même du processus créatif, de repenser

qu'il offrait. L'influence du Bauhaus est ici évidente. Mais surtout, en procédant ainsi, nous nous donnions la possibilité d'enrichir notre imaginaire corporel et cinétique d'une façon directe, sans plus être inféodés à des référents extérieurs (littéraire, psychologiques...), comme c'était le cas jusqu'alors dans la plupart des pratiques en danse. » Simone Forti, entretien avec Christophe Wavelet et Isabelle Launay, *art.cit.*, pages 64-56.

¹⁶² Anna Halprin, "Introduction to Movement Ritual I", in Rachel Kaplan (ed.), *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1995, p. 37.

¹⁶³ Sur la vie et l'œuvre de Anna Halprin, voir *Mouvements de vie*, Bruxelles, éditions Contredanse, 2009

¹⁶⁴ Steve Paxton, « Aikido – Information in deed », *Contact Newsletter*, vol. 1, n°5, Été 1976. Paxton Steve, « Contact Improvisation », *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Mars 1975, pp. 40-42. Steve Paxton, « Solo Dancing », *Contact Quarterly*, vol. 2, n°3, Spring 1977, p. 24.

¹⁶⁵ En particulier à travers la revue *Contact Quarterly*. Emma Bigé donne une véritable dimension philosophique au *Contact-Improvisation*, avec sa thèse *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, thèse de doctorat sous la direction de Renaud Barbaras, ENS - PSL, école doctorale n°540, Transdisciplinaire lettres/sciences, 2017.

les relations de l'art à la société. Mais l'exemplarité de sa démarche tient au fait qu'elle invite bientôt le spectateur à franchir le pas de la réception esthétique et à mettre son geste à l'œuvre, pour se faire agent de l'expérience. « L'œuvre consiste dans l'acte de faire l'œuvre même ; vous et elle devenez indissociables », déclare Lygia Clark aux personnes qu'elle invite à devenir participants des protocoles d'expérience qu'elle leur propose, via des « objets sensoriels » (par exemple, *Caminhando* (1963) est une proposition de découpage et de collage d'un ruban de Moëbius que chacun peut faire par soi-même). « L'œuvre, c'est votre acte », dit-elle¹⁶⁶. Le changement de paradigme est radical, car l'œuvre n'est plus le fait d'un artiste, mais l'agir d'une situation d'expérience partagée. Clark radicalisera encore ce parti-pris dans le milieu des années 1970 pour l'élever jusqu'à une éthique du soin qu'elle ira pratiquer aux lisières de l'art, dans le champ de l'université, puis de la clinique, avec le projet thérapeutique *Estruturação do Self*. Parce qu'elle est à la fois transactionnelle et somatique, l'œuvre de Lygia Clark a eu un retentissement important dans le milieu chorégraphique, notamment grâce aux transmissions de la psychanalyste Suely Rolnik dans les années 2000, et à l'exposition qu'elle lui a consacrée au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2005¹⁶⁷.

Une politique de la voyance : voir ensemble

L'*œuvre ouverte* que développe Lisa Nelson depuis les années 1970 s'inscrit dans cette même éthique de l'art comme expérience, mais y ajoute la singularité qui nous intéresse ici, à savoir une politique de la voyance. Ses outils travaillent tout le processus qui mène du sentir physique de la vision à l'expérience de la voyance. En interrogeant les tactiques de l'improvisation à partir des organisations sensori-motrices du regard, de l'intermodalité des systèmes perceptifs, et des négociations collectives du désir, elle réintègre au parti-pris de la *praxis* une dimension d'enquête esthétique. Le *Tuning score* tisse en effet le mouvement de l'attention à l'attention au mouvement, dans une sorte de conspiration des regards. A cet égard, on peut voir dans ce chiasme attentionnel une forme de quintessence théorique du théâtre, et Lisa Nelson elle-même

¹⁶⁶ Lygia Clark, « Caminhando » (1963), in *Lygia Clark*, Barcelone, Fundació Antoni Tapies ; Marseille, MAC ; Porto, Fundação de Serralves ; Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1997, p. 265.

¹⁶⁷ Lygia Clark, *De l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. Contributions de José Gil, Laurence Louppe, Hubert Godard, Pierre Fédida, Mário Pedrosa, Suely Rolnik, Corinne Diserens. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Les Presses du Réel, 2005. Voir aussi : Rolnik, Suely, *Archive pour une œuvre-événement. Projet d'activation de la mémoire corporelle d'une trajectoire artistique et son contexte, 20 Entretiens/témoignages*, coffret 10 DVD, Dijon : Les presses du réel, 2011, et Suely Rolnik, « La mémoire du corps contamine le musée », *Multitudes*, 2007/1 (n°28), p. 71-81.

n'hésite pas à comparer le *Tuning score* à un « état idéal de théâtre ¹⁶⁸ ». Cette idéalité théâtrale se comprend en rapport à une définition *radicale* du théâtre, prise au dispositif architectural antique du *théatron*, le gradin où l'assemblée citoyenne est conviée à « voir ensemble ». Là, chaque citoyen voit, non pas forcément ce que l'autre voit, mais *parce que* l'autre voit. L'idéalité théâtrale à laquelle se rapporte le *Tuning Score* est donc l'idéalité d'un dispositif de voyance, pour lequel il n'est pas besoin d'architecturer un espace de représentation, un simple studio y suffit. Avec ses recherches sur la vision, sur l'attention et les négociations du désir, Lisa Nelson réintroduit donc un tropisme théâtral dans un environnement avant-gardiste qui, dans les années 1960 et 70, lui était globalement hostile¹⁶⁹. S'il s'agit de concevoir la théâtralité comme un artifice par lequel l'œuvre cherche à s'aliéner l'expérience du spectateur, Lisa Nelson y est aussi réfractaire que ses contemporains. Mais la théâtralité que défend Lisa Nelson, et dont elle fait la matrice de ses pratiques, est d'une autre nature : elle se fonde sur les pouvoirs fictionnants de la perception (émulation, simulation) et affirme la nécessité de l'imaginaire radical (somatique) comme embrayeur pour l'action. Pour Lisa Nelson, la théâtralité s'incarne dans l'être expressif de la sensation et se réalise dans la *voyance partagée* : la sensation est faite image, l'image de sensation est exprimée par le geste, sa pression d'existence est libérée dans la danse, le regard en formule les propositions.

C'est peut-être à l'anachronisme de cette foi dans l'imaginaire radical que Lisa Nelson doit la relative marginalisation de son travail dans le champ chorégraphique. Sa démarche artistique a-t-elle été trop *désœuvrée* (au sens du manque d'œuvres), ou bien maintenue dans l'ombre portée du *Contact-Improvisation* ? Toujours est-il qu'elle est longtemps restée « inactuelle » à son époque. Il faudra attendre le début du XXI^e siècle pour que l'œuvre ouverte de Lisa Nelson rencontre une nouvelle génération d'artistes, née après les récits téléologiques de la modernité, et davantage soucieuse d'élaborer une écologie des sens et de l'esprit. Depuis la fin des années 1990, les *workshops* et la pensée de Lisa Nelson rencontrent un succès considérable en Europe

¹⁶⁸ Lisa Nelson, *On Stillness*, triggered by Myriam Van Imshoot, Bennington, Vermont, April 2001.

¹⁶⁹ Dans un débat parfois confus, les critiques Sally Banes, Michael Levin et Ramsey Burt, ont cherché à déterminer les rapports de la *Post-Modern Dance* aux perspectives modernistes formulées par Greenberg (« Modernist Painting » : l'œuvre moderniste tend vers la spécificité la plus pure de son médium) et par Michael Fried (« Art and Objecthood » : l'œuvre moderniste rejette toute condition spatiale et temporelle définie par le modèle théâtral de la représentation). La notion de théâtralité n'a pas de contours cohérents entre ces auteurs, mais tous s'accordent autour du rejet des artifices par lesquels l'œuvre cherche à s'aliéner l'expérience du spectateur. Pour une synthèse critique de ce débat, voir Marjorie Gignac, *La pertinence du Judson Dance Theater pour l'histoire de l'art. étude sur la réciprocité entre la danse et les arts visuels lors de la période de 1962-1967*, Editions Universitaires Européennes, 2014.

de l'Ouest, et les outils pour l'agir et le sentir qu'offrent le *Tuning Score* gagnent des cercles de plus en plus larges, aux lisières de l'art, de la recherche et des sciences sociales¹⁷⁰.

C'est la même foi esthétique, et la même inactualité, qui donnent à Loïc Touzé sa place singulière dans le paysage chorégraphique européen, lui aussi à la marge des grands circuits de la reconnaissance. Quinze ans d'âge et l'Océan atlantique séparent ces deux artistes, ils sont informés par des histoires et des milieux différents, ils se connaissent mais n'ont jamais collaboré ensemble¹⁷¹. Et pourtant, leurs pratiques semblent communiquer entre elles nombre d'« impressions à distance ». Faire un unisson les yeux fermés ou faire une danse par télépathie sont des dispositifs qui partagent un même esprit *fabuleux* : ce sont des pièges à danser. Chez Lisa Nelson comme chez Loïc Touzé, le parti-pris de l'art comme expérience n'abdique pas la valeur heuristique de la fiction. La fantaisie, le doux délire et le plaisir du geste les animent. Leur radicalité ne consiste pas à réduire la danse « à ses éléments essentiels », mais au contraire à en élargir les contours et à en porter les savoirs dans d'autres champs. Ils ne disent pas non « à la virtuosité, aux transformations, au magique et au faire-croire », ils peuvent même dire oui au « style », à la « séduction », aux « artifices », à « l'excentricité », à « l'émouvant et à l'ému¹⁷² ». Ils ne rejettent pas l'idée de génie, mais leurs propositions marquent une différence essentielle entre le génie qui descend verticalement de l'artiste au spectateur, et un certain génie du collectif, le parti-pris d'une intelligence distribuée qui circule horizontalement entre les agents. Les

¹⁷⁰ Entre autres publications et manifestations nombreuses autour du travail de Lisa Nelson, citons les sites internet sarma.be : http://sarma.be/pages/Anthology_Lisa_Nelson, et contredanse.org : <https://contredanse.org/authors/lisa-nelson/>, ainsi que les journées d'étude « La recherche en sciences humaines : Le Tuning Score de Lisa Nelson », organisées par Anne Lenglet, Pascal Quéneau et Julie Perrin au Centre national de la danse, le 6 et 7 décembre 2019 : <https://www.cnd.fr/fr/program/1658-journees-d-etudes>

¹⁷¹ Comme nombre d'artistes chorégraphiques français, Loïc Touzé découvre le travail de Lisa Nelson en novembre 1998, à l'occasion d'un stage intensif de trois semaines que donnent Lisa Nelson, Steve Paxton et Simone Forti dans la cadre du festival d'improvisation *On the Edge* organisé à Paris par Mark Tompkins. Cet événement fera date pour la cinquantaine de danseurs et de danseuses français.es qui reçoivent à cette occasion une forte impulsion libertaire de la part des américains. Loïc Touzé sera marqué par ce stage mais n'aura pas d'autres occasions de travailler avec Lisa Nelson, et ne situera pas sa démarche artistique dans une quelconque redevance à celle de Lisa Nelson. *ON THE EDGE un festival d'improvisation - EXTENSION 1 et 3*, Performance, Compilation, 1998-11-24, Paris, Fondation Cartier / 1998-11-27, Paris, Théâtre de la Cité Internationale, in FANA Danse & Arts vivants, Fonds Mark Tompkins - Cie I.D.A., cote MT31, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=4&d=31>, consulté le 23 January 2021.

¹⁷² Citations du *No Manifesto* (1965) de Yvonne Rainer: « *No Manifesto. To revolutionise dance and reduce it to its essential elements. No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendancy of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved* ». Pour prévenir la canonisation de ce manifeste, il faut préciser qu'Yvonne Rainer elle-même l'a ensuite reconsidéré avec distance, admettant que la subjectivité et l'émotion ne sont pas séparables du mouvement « moving and being moved », et qu'elle cherchait dans sa danse, plutôt qu'une élimination de la subjectivité, une « low key impersonation ». Yvonne Rainer, « A Manifesto Reconsidered », 2008, in Yvonne Rainer: *Moving and Being Moved*, Amsterdam: Roma Publications, 2017, p.21

« opérations du neutre¹⁷³ » que les artistes de la *Post-Modern Dance* externalisaient dans la tâche, le hasard ou d'autres systèmes d'indétermination, Lisa Nelson et Loïc Touzé les trouvent dans des embrayeurs qui ne sont pas moins « neutres », à savoir les intrigues de la perception ou les paradoxes de la règle. Leurs propositions de jeu ont, comme celles de Deborah Hay, la vertu du *koan zen* : la surprise, le paradoxe ou la ruse fonctionnent comme des leurres grâce auxquels les danseurs conspirent avec des possibles¹⁷⁴. Dans ce théâtre où l'on joue le jeu des idées, il n'y a pas de jugement du vrai. On peut prêter foi au faire-semblant : on joue le vrai *pour de faux* et le faux *pour de vrai*, et on y joue aussi sérieusement que le font, selon Nietzsche, les enfants : « La maturité de l'homme : retrouver le sérieux que l'on avait au jeu, étant enfant.¹⁷⁵ » Ce qui oblige le sérieux de l'enfant, c'est l'importance du jeu.

Importance de jouer à danser un unisson les yeux fermés : gagner la confiance qu'indique l'expression « je peux le faire *les yeux fermés* ».

Importance de jouer à croire que les consciences sont poreuses les unes aux autres : dès lors qu'on joue le jeu ensemble, elles le sont déjà.



Le *Tuning score*, dit Lisa Nelson, est simplement une *idée*, et cela est aussi vrai des danses mantiques proposées par Loïc Touzé, comme de toute proposition d'art *contribué* : « une idée qui commence à exister à chaque fois qu'elle est incarnée, qu'elle est vécue par des personnes qui veulent jouer le jeu¹⁷⁶ ». Or une telle idée commence à devenir une expérience artistique, au sens *mélioratif* que proposait Dewey, quand elle offre à ceux qui y participent la possibilité de

¹⁷³ On doit l'expression à Myrto Katsiki et à son travail doctoral sur les « Activations du neutre : Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Laurent Pichaud », thèse de doctorat sous la direction d'Isabelle Launay, Paris 8, danse.

¹⁷⁴ Voir supra, chapitre II.2.3 *Inductions, énoncés stupéfiants*.

¹⁷⁵ Nietzsche, aphorisme 94, *Par-delà bien et mal* [1886], Paris : Garnier-Flammarion, 2000. À ce sujet, Mathilde Papin remarque que l'hypothèse télépathique, peut-être à cause du préjugé ésotérique qui la précède, induit chez les joueurs une attitude de léger cérémonial : « on ajoutait une sorte de gravité à nos mouvements. il y avait une façon d'être concentrés ensembles, concernés par les mêmes événements. on augmentait le volume de silence de nos corps, comme pour qu'il y ait moins de bruits parasites autour des danses. on suivait un protocole gestuel et attentionnel simple, même dans les petites transitions comme quand on changeait les rôles ou qu'on se réunissait dans le même espace. c'était donc de l'ordre de la "cérémonie". mais c'était un dosage plus malicieux encore : comme du solennel qui se relâche toujours, du cérémonieux qui évite de devenir sa propre caricature, son stéréotype et qui s'allège, perd volontairement son sérieux, et n'en fait pas un drame. »

¹⁷⁶ Lisa Nelson, « Composition, Communication, and the Sense of Imagination. Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores », in *Ballettanz*, Avril, Berlin, Der Theaterverlag, 2006.

transformer leur foi perceptive. La foi perceptive, c'est la « certitude d'un monde commun », ou « l'assise de la vérité¹⁷⁷ » telle qu'elle nous est donnée par *l'évidence première* de nos sens, en particulier par le sens dominant de la vision. Or, dans le *Blind Unisson Trio*, lorsque la clôture des yeux me prive des évidences premières du visible, ma foi peut vaciller : « comment participer à un unisson sans le voir ? ». Les compte-rendu d'expériences des *movers* et des *watchers* nous ont montré de quelles façons, en simulant les perceptions qui manquent, on émule des sensations nouvelles. En extravertissant ces sensations dans les formes sensibles du geste, on crée avec le monde des liaisons étranges, on apparie nos corps-de-conscience, on capte une fréquence gravitaire, on a la main heureuse, et on finit par trouver, entre humains d'espèce, un *geste nôtre*, un geste qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre. On se fait voyant, par un lent et raisonné dérèglement de tous les sens.

Mais il n'est pas nécessaire de s'aveugler pour se faire voyant. Les *watchers* qui, dans le *Blind Unisson Trio*, voient apparaître des unissons improbables ont les yeux ouverts. Les témoins des danses télépathiques voient ensemble des ressemblances qui ne montent qu'à leurs yeux. Pour eux, la transformation de la foi perceptive est encore d'un autre ordre. Leur système visuel maintient les évidences premières du visible, mais leurs regards conspirent dans une voyance partagée, et leur monde commun devient celui de la participation à un *être*. Un être impersonnel, transitif à ceux qui le voient. L'être de la sensation, de cette ressemblance ici, de cet unisson-là, l'être de ce *miracle ténu, fragile et provisoire* qu'est l'apparition d'une figure.

¹⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Tel, Paris, 1988, p. 27.



fig. 13 : Forme simple, Loïc Touzé, 2018. Photo : Martin Argyroglo.

Conclusion

« Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent¹. »

A l'heure de conclure ce travail, et avant de l'ouvrir à de possibles prolongements, nous voudrions ressaisir, en une vision surplombante, le cheminement qu'a suivi notre enquête dans *les intrigues du geste*. Nous allons donc synthétiser en quelques pages les cinq chapitres de notre étude. Si elle peut permettre de se rafraîchir la mémoire, cette synthèse est dispensable aux lecteurs et lectrices qui préféreront conclure sans récapituler. Nous les invitons, dans ce cas, à se reporter quelques pages plus loin, à la section « *Danser avec, d'autres êtres* ».

En introduction, nous disions — à la première personne du singulier — à quelles expériences de spectateur cette étude devait son élan mobilisateur : *Self Unfinished* de Xavier Le Roy et *Love* de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi. *Je* voulais comprendre la puissance d'affection que peuvent avoir sur moi certaines danses, quand elles me font *voir que voir est une danse*². La rencontre avec le danseur Loïc Touzé a donné à mes questionnements un tour empirique et m'a permis d'en faire l'objet d'une véritable *recherche en danse*. A l'appui de nombreuses expériences de studio partagées avec Loïc Touzé et avec d'autres artistes chorégraphiques, j'ai donc ouvert une enquête sur les « intrigues perceptives » que les danseurs impliquent dans la fabrique de leurs gestes, et sur les effets émulateurs qu'ont celles-ci sur la perception des spectateurs. Malgré sa paradoxale oblitération dans le champ des études chorégraphiques, il m'a semblé que le concept de *figural* était en mesure d'éclairer ces effets de *voyance* par leurs ressorts perceptifs, et sous leurs enjeux esthétiques.

Chapitre I. incorporation visuelle de l'idée.

I.1. De la métaphore à la métamorphose. Pour répondre à la question « que donne à voir une danse ? », nous avons voulu dépasser l'approche autotélique sur laquelle la philosophie insiste, quand

¹ Stéphane Mallarmé, « Mimique », in *Crayonné au Théâtre* [1897], *Oeuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.311.

² Pour paraphraser Jean-François Lyotard lorsqu'il écrit que le tableau « s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse. » Lyotard, *Discours, Figure* [1971], Paris : Klincksieck, 2002, p. 9.

elle réduit la danse à une métaphore générale de l'action, de l'immanence, ou de la conscience. A nos yeux, l'expérience esthétique et poétique de la danse a plutôt un pouvoir de métamorphose sur la pensée, et sur la sensibilité. Comme en témoigne Mallarmé au spectacle de Loïe Fuller, « toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore ». C'est pourquoi, dans le premier chapitre, nous avons voulu opérer un déplacement de la métaphore à la métamorphose, en suivant le chemin ouvert par Mallarmé : le poète voyait dans les figuralités du geste dansé une « incorporation visuelle de l'idée ». Plutôt que de nous attacher à l'idée, nous avons voulu comprendre par quelle innervation sensori-motrice a lieu cette incorporation, et quelles en sont les « allures » figurales.

Un texte d'Alain Badiou nous a donné le cas d'école d'une certaine tendance philosophique à essentialiser *la danse comme une métaphore de la pensée*. En l'occurrence, Badiou procède à cette métaphorisation en puisant à deux textes que Mallarmé a consacré à la danse, pour en faire la figure idéale du poème pur, « rythme essentiel » ou « poème dégagé de tout appareil du scribe ». Mais le philosophe s'abstient de mentionner la configuration artistique majeure dont ces textes sont le reflet. Il n'est pourtant pas indifférent que ce soit au spectacle des *Danses Serpentine* de Loïe Fuller que Mallarmé ait été exaucé de ses attentes. Avec cette danse de voiles et de lumière, Loïe Fuller incarne le changement de régime artistique qui est celui auquel œuvre aussi le poète symboliste : dépassant l'imitation de la nature, cet « art neuf » aspire plutôt à la manifestation de ses puissances, dans les formes sensibles de l'idée. En déroband le corps sous un ouragan d'étoffes, la danse serpentine extravertit son geste dans un mouvement aérien de lignes flexueuses et dans un rythme qui plie et déplie le temps. Il s'agit donc d'une danse *hors le corps*, détachée de celui-ci comme un « souffle rendu visible³ ». Ce hiatus entre le corps et la danse est celui de la figure, en tant qu'image dynamique exhalée par le corps dansant. C'est ce hiatus même qui offre au poète le plus fort « effet spirituel » ; il y voit l'apparence sensible du hiatus qu'il ouvre lui-même entre la signification du poème et la ligne flexueuse de son phrasé. Si la danse est métaphore de la pensée, ce n'est pas en termes de substitution (un mot pour un autre, une forme pour une idée) que nous lui faisons droit, mais plutôt dans les termes d'un *transport (méta – pherein)* qui va de la force à l'affect, de la sensation à son image, et de l'image de sensation à ses figurabilités dans le geste.

Ce transport, nous avons proposé d'en donner un cas de figure sous la forme d'une *phantasia*. De façon spéculative, nous avons imaginé l'expérience de spectateur de Mallarmé sous les espèces de l'*innervation* et de l'empathie (*Einfühlung* : Visser), ressorts psychologiques décrits par la science de son temps. Émulés dans la corporéité du poète, les mouvements serpentins de la danse y éveillent un

³ L'expression est de la danseuse et chorégraphe américaine Annah Halprin, décédée à l'âge de 101 ans le jour où nous écrivions cette page (24 mai 2021). C'est également le titre d'un film documentaire de Ruedi Gerber sur Anna Halprin. *Breath made visible*, 80 min. Usa, ZAS Film AG, 2009.

chiasme sensoriel entre les « appareils du scribe », à savoir son œil et sa main : un regard haptique poursuit et « retouche » le mouvement des voiles, tandis qu'une main voyante incorpore ces essors rythmiques dans le poème.

I.2 Allures figurales du geste dansé. En nous fondant sur le hiatus que Loïe Fuller a introduit entre le corps et la danse, nous avons avancé un postulat pour notre approche figurale du geste dansé : détachée du corps dansant, l'apparition figurale émerge des *allures sensibles* du geste et des *allures rythmiques* de la perception. Pour spécifier ces allures en termes de *formes de vitalité*, nous avons tissé une relation spéculative entre diverses sources théoriques. Chez la philosophe américaine Susanne K. Langer, les *allures sensibles* de la danse prennent le nom de « *semblances* » : ce sont des abstractions perceptives qui forment des symboles du sentir, et qui ont la qualité d'*êtres de la sensation*. Ces « *semblances de vie* » proposent une ontologie de la sensation qui n'est pas sans évoquer les théories antiques et médiévales de l'émission, selon lesquelles les perceptions émanent des corps comme des détachements substantiels (*simulacres* atomiques chez Épicure, *espèces intentionnelles* chez certains scolastiques). D'un point de vue clinique, on peut rapporter ces « *forces* » exprimées par les corps, et leur retentissement dans la sensibilité en termes d'*affects de vitalité*. C'est ainsi que le psychiatre américain Daniel Stern décrit les émotions primordiales suscitées par la perception des formes dynamiques chez l'enfant, avant que le langage ne lui permette de les organiser en émotions catégorielles. En tant que phénomène d'apparition et de retentissement, l'événement figural d'un geste dansé s'emporte donc sur les *affects de vitalité* qu'il procure à son spectateur.

C'est pourquoi, sous l'égide de Laurence Louppe, qui décrivait sa propre poétique comme une « étude des ressorts favorisant une réaction émotive à un système de signification ou d'expression⁴ », nous avons qualifié notre approche figurale dans les termes d'une *poétique de l'affect*. Avec Louppe, nous considérons en effet les gestes dansés comme des « émanation(s) visible(s) d'une genèse corporelle invisible⁵ », autrement dit comme des *images de sensations*. Le travail de la sensation que Yasmine Hugonnet engage dans son solo *Le récital des postures* (2014) nous a donné un cas de figure de cette genèse corporelle invisible et des images qui en émanent.

Pour nouer la relation entre les allures sensibles et les allures rythmiques du geste dansé, nous avons appréhendé la perception dans son mouvement duratif. Percevoir la danse en se coulant dans ses allures rythmiques, dans ses imminences et ses rémanences, c'est faire l'expérience de flux et de progressions dans lesquels la mémoire miroite sur la perception, et le virtuel sur l'actuel. Nous avons donc recruté quelques éléments de la philosophie de Bergson pour éclairer les dimensions virtuelles de l'allure perceptive, dans ses effets de mémoire et de divination. Pour

⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles : Contredanse, 2004, p.20.

⁵ *Ibid.*, p.107.

pousser plus loin encore cet examen, nous avons fait un détour par l'approche microgénétique de la perception, telle qu'elle a été élaborée par les psychologues Sander et Werner dans le sillage de la *Gestaltpsychologie*. On y a vérifié une intuition de Bergson, à savoir que la perception procède par présomptions et anticipations conceptuelles, si bien que l'on peut concevoir les durées du geste dansé et les poursuites de la perception comme emportées dans un *roulis de déjà et de encore*. Jamais au présent, toujours en avance ou en retard sur ses déploiements, la perception du geste dansé est une sorte d'image cristalline du temps, ou miroitent les unes sur les autres les images actuelles et les images virtuelles du geste. De nouveau, c'est une pièce chorégraphique de Yasmine Hugonnet, *La Ronde* (2016) qui nous a donné le cas de figure de cette perception cristalline du geste dansé, avec une danse qui semble avoir les propriétés du *déjà-vu* ; autrement dit « du passé quant à la forme et du présent quant à la matière⁶ ».

Tout en restant bijective à l'expérience du spectateur et à celle du danseur, notre enquête a pris ensuite le chemin du studio de danse, pour y observer le travail de la figure dans la fabrique du geste dansé. Avant d'entrer dans cette fabrique, et pour pouvoir adopter le point de vue des danseuses sur l'expérience du geste, on a jugé utile de proposer une brève « **Note sur le geste dansé** », afin d'en spécifier une définition propre à l'expérience chorégraphique : comme le dit Aurore Després, le geste dansé met la sensation au travail dans le corps, de façon à ce que « la sensation du mouvement coïncide exactement avec le mouvement de la sensation⁷ ». Forts de ce principe, les quatre chapitres suivants ont décliné la notion d'*intrigue du geste* selon quatre axes de travail : les intrigues du milieu, les intrigues de l'articulation, les intrigues du désir et les intrigues de la voyance.

Chapitre II. Les intrigues du milieu

Le second chapitre, *les intrigues du milieu*, nous a introduit dans le studio de danse au moment initial de l'échauffement, quand la préparation à la danse appelle une déclosion du corps, c'est-à-dire un éveil des sensations, un débrayage des habitudes, et une réinvention des « usages de soi ».

II.2 Déclare les sensations. Cette déclosion du corps dansant est permise par un travail de l'imaginaire radical, c'est-à-dire d'une imagination créatrice puisée à la sensation. Elle passe aussi par une attitude médiale vis-à-vis de l'agir et du sentir : ni seulement active, ni seulement passive, mais

⁶ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle (1919)*, Paris : PUF, Coll. Quadrige, 1999, p.137.

⁷ Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse), dirigée par Mr Michel Bernard, Professeur émérite de l'université Paris VIII., 1998, p.6. En ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02544811>

passible, cette attitude médiale est dite « à la voie moyenne ⁸», et place l'attention de la danseuse dans le chiasme perceptif que la phénoménologie merleau-pontienne a décrit comme la réversibilité du sentant et du senti. Pour indiquer aux danseurs une approche plus profonde encore de l'imaginaire radical, le philosophe Michel Bernard a élargi les structures chiasmiques de la perception proposées par Merleau-Ponty, et en a déduit une vocation fictionnaire de la perception. Dans les résonances de l'auto-affection, la perception projette des simulacres, et donne à la sensori-motricité des allures d'*énonciation*. Ainsi le travail du geste dansé consiste-t-il à donner formes et formules à cet imaginaire radical : le geste dansé exprime des figures figurales que Gilles Deleuze définit comme « formes sensibles rapportées à la sensation ⁹ ». Cette formule deleuzienne est devenue essentielle à notre étude, tant elle décrit adéquatement le geste dansé, relativement au *travail de la figure* qui nous intéresse : porter la sensation à une forme sensible. Ce travail s'initie dans les techniques de visualisation et d'incorporation que proposent certaines pratiques somatiques telles que l'*idéokinésis* et le *Body-Mind Centering* : elles facilitent les idéations du mouvement et de la sensation, et les intensifient jusqu'à favoriser une véritable décloison de l'imaginaire somatique.

II.2 Appâts pour les sentirs. Pour inventer un geste inédit, il n'est pas question de suivre des prescriptions ou d'imiter des modèles. Un travail figural du geste cherche au contraire à favoriser son autopoïèse au moyen de leviers heuristiques. Pour cela, les artistes chorégraphiques emploient ce que nous avons appelé, en empruntant la formule à Whitehead, des « *appâts pour les sentirs* ». Il s'agit de tactiques attentionnelles visant à débrayer les habitus sensorimoteurs, à dépendre la volition et à surprendre un geste neuf. Dans notre introduction, l'exemple des « *claquettes* » de *Love*, et la suggestion faite aux danseurs de *se suspendre à leurs sourires* avait donné le type de *l'agrès figural*. Parmi d'autres exemples analysés, nous avons étudié les bénéfices d'un agrès figural recruté dans une leçon de la méthode Feldenkrais : un pinceau de calligraphie imaginé au bout des yeux, servant à mobiliser « à la voie moyenne » la relation neuro-motrice des globes oculaires et de la mobilité cervicale. Les appâts pour les sentirs fonctionnent généralement sur les principes de la simulation incarnée tels qu'ils opèrent dans la perception ordinaire. Le travail figural y porte sur *l'émulation*, c'est-à-dire sur la création d'un agir fantôme dans la corporéité : un geste imaginaire est simulé dans le cortex pré-moteur comme un « fantôme de fait » (Bergson, Doganis) qui a une puissance d'émulation sur les dispositions sensori-motrices. L'émulation est donc le ressort profond du travail de l'imaginaire radical, c'est-à-dire de la sensation faite image, et de l'image-de-sensation faite figure. L'art chorégraphique a souvent recours à l'émulation de corps *étrangés* dans les corporéités des danseurs : ils travaillent des devenirs hétérogènes à partir de remodelages sensoriels. Le « devenir-

⁸ D'après une formulation d'Emma Bigé dans sa thèse de doctorat, *Le partage du mouvement*, *op.cit.*

⁹ Par opposition à la figure figurative qui est « forme sensible rapportée à l'objet ». Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*. Paris : La Différence, 1981. p.28.

animal » exercé dans la séquence des « lions » de *Love* offre un exemple du travail figural en tant qu'hétérogénéité somatique.

Pour susciter de telles émulations – agirs fantômes ou corps *étrangés* –, les chorégraphes et les enseignants ont recours à des procédés d'*induction* dans la parole guidante. L'heuristique du geste dansé commence en effet dans la formulation de son appel. Les consignes mobilisatrices sont d'une grande importance pour l'excitabilité de la sensation dans le geste. Les métaphores, les paradoxes, les équivoques ou les « énoncés stupéfiants » sont autant d'inductions susceptibles d'émuler un geste inventif. Nous avons livré quelques cas de figures empruntés aux pratiques d'Alice Godfroy, de Loïc Touzé et de Deborah Hay.

II.3 La danse du milieu. Danser à *la voie moyenne*, dans les chiasmes de l'ému et du mouvant, est un *usage de soi* qui s'éprouve au sein du corps, mais aussi dans le rapport à l'espace, à ce milieu qui est le corps étendu de la danse. « Danser, c'est rendre l'espace visible », dit Dominique Dupuy. Loïc Touzé ajoute à cette belle formule une conséquence paradoxale : pour que le danseur rende l'espace visible, il ne faut pas qu'il le masque. Il doit donc aussi s'employer à ne pas faire obstacle aux regards. Ce paradoxe est l'« appât pour les sentirs » d'un exercice que Loïc Touzé appelle *Le champ visuel*. L'analyse de cet exercice a montré toute l'ampleur que peut prendre un travail de l'agir et du sentir « à la voie moyenne » : les danseuses y cherchent un devenir-imperceptible dans leur désir de ne pas « occuper » l'espace et de le rendre à sa voyance propre. Cette pratique les amène à concevoir l'espace comme un être de la sensibilité, habité de sensations anonymes qui sont de véritables partenaires de leur danse. Avec cette pratique, Loïc Touzé propose un mode d'existence aux « semblances » de Susanne Langer et aux simulacres d'Epicure : les danseuses y travaillent de concert avec les « espèces intentionnelles » de la sensibilité.

Cet espace sensible et voyant est une radicalisation de l'*espace émergent* que les pionniers de la danse moderne (Laban, Wigman...), ont opposé à l'*espace perspectif* de la tradition occidentale, et de son paradigme théâtral. Dans les danses déduites de l'exercice du *champ visuel* proposé par Loïc Touzé, les danseuses font en effet l'expérience d'une spatialité émergente et immersive que le phénoménologue Erwin Straus a qualifié de « spatialité acoustique ». L'espace n'y est plus le cadastre d'un *mouvement dirigé*, mais le milieu résonateur d'un *mouvement présentiel*, d'un « être-saisi » par le *ton*, et transi par l'écoute. Ainsi, lorsqu'il est appréhendé « à la voie moyenne », l'espace est aussi visible que voyant, aussi sonnant que résonant.

Chapitre III. Les intrigues de l'articulation

Avec le troisième chapitre, *les intrigues de l'articulation*, nous avons appréhendé la dimension *énonciative* du geste dansé, non pour le rapporter à une proposition discursive, mais pour en épeler les articulations sensorielles, pondérales et rythmiques. La danse n'est pas un « langage du corps », car elle est le plus souvent sans discours. Mais elle forme ce que Antonin Artaud appelle une « parole

physique », ou « parole d'avant les mots ». Cette parole primaire est articulée à même la corporéité, et prodigue, sous forme de phrasés, de rythmes et de figures, des énoncés irréductibles à toute signification.

III.1 Le geste parlant. Dans une culture du *logos*, le geste est inféodé au langage, sous le mode accessoire de son expressivité. Or, s'il ne *dit* pas le sens, le geste *fait* sens, d'une toute autre manière que la signification linguistique. Une sémiotique du geste dansé est certes possible, pourvu qu'elle se fasse aussi plastique que son objet. Mais notre approche du geste parlant nous conduit plutôt à nous intéresser au fait organismique qui noue le geste à la parole : l'articulation et son senti.

III.2 Articulations premières. Le geste dansé n'articule pas des unités de mouvement ou d'expressions, mais des « géographies de relations » entre plusieurs dimensions de la corporéité. Pour travailler les « quasi-articulations » du geste (José Gil), Yasmine Hugonnet fomenté des intrigues perceptives dans les sentis internes de l'effort, et dans les mouvements affectifs de la sensation. A ce niveau de profondeur, la danseuse travaille l'articulation dans le sens primordial où la conçoit le philosophe Jean Clam, à savoir comme « le senti d'une pression qui traverse un canal ». Avec cette approche organismique de l'articulation, Jean Clam enracine le geste et le langage dans un même processus articulatoire qui infléchit les sentis somatiques sur les expressions sémantiques. Ainsi, c'est dans une articulation foncière du sentir et du dire que le geste dansé trouve son « épellation », suivant un processus de simulation perceptive que le philosophe Michel Bernard appelle aussi *transvocalisation*.

En danse, l'articulation du geste et de la parole se noue dans le phrasé, qui est comparable à la syntagmatique du geste, mais qui se travaille empiriquement comme une mélodie de l'effort et du poids. La danse étant essentiellement un « dialogue avec la gravité » (Amagatsu), le travail du phrasé consiste dans l'articulation des partages du poids dans le corps, selon ce que Hubert Godard appelle ses « demeures nomades ». Le phrasé chorégraphique consiste donc dans l'art d'articuler la fonction phorique de l'ancrage (se porter) et la fonction haptique de l'accès (se projeter). Par l'entremise d'un jeu de lancer de coussins (*Pillow Training*), Loïc Touzé propose un exercice complet du travail du phrasé à partir de l'articulation des demeures nomades, dans le corps et dans ses projections spatiales. Ce jeu pondéral ouvre sur le travail rythmique du phrasé, au moyen de la distribution d'accents toniques dans l'épellation gestuelle. En modulant les inflexions du phrasé, ces accents toniques lui impriment des valeurs expressives différenciées. Quelle que soient les « écoles » du phrasé, c'est une même courbe parabolique qui y est travaillée : « initiation, action, récupération » dans le *phrasé de l'effort* de Laban, « refus, envoi, point final » dans la *bio-mécanique* de Meyerhold, ou « impulse-acmé-impact » chez Loïc Touzé. Cette courbe est celle du schème rythmique que l'élan vital imprime à la matière : croissance, apogée et déclin.

III.3 Formulations secondaires. Le rythme n'est pas réductible au retour périodique d'une forme, il est au contraire, dit Valéry, un « événement caché » dans la perception des formativités. C'est également ainsi qu'Aristote conçoit la force figurale du rythme. Lorsque, dans sa *Poétique*, le

philosophe dit que les danseurs donnent « figure à des rythmes », il fait du rythme la force d'émergence de la figure dans les mouvements de l'orchestrique. Parce qu'ils sont indexés à la métrique du poème, les mouvements dansés du chœur forment une orchestration rythmique et spatiale du chant tragique. C'est d'ailleurs le terme *skhemata* qu'emploie Aristote pour parler de ces figures : *skhéma* signifie geste au double sens de la figure chorégraphique et de la figure linguistique : tournure de langage dans le corps, et tournure de corps dans le langage. A cet égard, le rythme est l'événement caché au cœur de la *mimésis*, en tant qu'il embraye les unes aux autres les articulations du geste et de la parole. Cette liaison génétique entre le geste et la parole étaye l'hypothèse d'une *parole physique* : non pas une introuvable origine gestuelle du langage, mais un geste primordial d'imitation qui traverse le corps et la voix. De ce geste d'imitation, le langage verbal ne conserve rien, sauf peut-être certaines « ressemblances insensibles » dont Walter Benjamin aperçoit l'archéologie dans la danse et les jeux d'enfants, deux façons de répliquer aux mouvements du monde par des « réponses mimétiques ». Le cas de figure de cette « parole physique » est donné par les « innervations créatrices » d'Antonin Artaud au spectacle de la danse balinaise (1931) : devant l'« alphabet roulant » et les « signes efficaces » de cette danse, Antonin Artaud voit retentir « une impulsion psychique qui est Parole d'avant les mots¹⁰. »

Chapitre IV. Les intrigues du désir

Comment la danseuse peut-elle partager une puissance sans imposer son pouvoir ? Par quelles ruses le danseur peut-il séduire sans méduser ? Comment une danse peut-elle *laisser à désirer* ? Dans ce quatrième chapitre, nous avons observé les intrigues du désir au regard des motions inconscientes et des mouvements de l'interprétation que danseurs et spectateurs engagent dans la danse. *Trio A* (1966), le fameux solo « minimaliste » avec lequel Yvonne Rainer a dit « non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur ¹¹ » donne le cas de figure d'une danse qui n'est pas refus du désir mais désir du refus, ou « désir de neutre », comme le dirait Roland Barthes.

IV.1 L'imperçu. IV.2 L'aperçu. D'un point de vue phénoménologique, la perception est fondée sur une désirance primordiale, liée à l'appétit vital et à l'appel de l'imperçu. Toute perception comporte en effet une lacune d'imperçu, qui mobilise la matrice figurale du désir : ce qui manque à voir appelle à connaître. Or, la figure d'un geste dansé émerge d'une imperception : à l'aube de chaque geste, il y a un pré-mouvement qui reste le plus souvent insu, mais qui éclaire pourtant « la palette des embrayages » affectifs où s'engage le corps dansant. Si ce pré-mouvement n'est pas perçu en

¹⁰ Artaud Antonin, "Sur la Théâtre balinaise". in *Le théâtre et son double*, Folio/Essais, Gallimard, 1964, p.91.

¹¹ Yvonne Rainer, "No Manifesto", in « *The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* », in Battcock Gregory, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968.

conscience, il est aperçu en prémonition, et reçu en résonance. C'est pourquoi lorsqu'il suspend ses mélodies cinétiques, et les prévisions qui s'en déduisent, le danseur ouvre son geste à une puissance impensée : sa puissance de ne pas danser. Le cas de figures de cette puissance « réservée » est donné par le solo *Faire Néant* (2003) de Laurent Pichaud. Avec cette « danse d'actes manqués », Laurent Pichaud joue à interrompre un geste spontané au moment même où il prend conscience de son projet. Le danseur impose ainsi à sa danse l'intrigue d'une tâche impossible : *vouloir l'involontaire*. Dans le chiasme des élans interrompus et des ruptures élancées, le danseur et ses spectateurs se laissent transir par les spectres de gestes imperçus, avortés, cristallins d'actualité et de virtualité. Notre analyse de *Faire néant* a bénéficié du concours de la lecture kinésiologique qu'en a faite Hubert Godard, lors d'une séance de travail où Laurent Pichaud et la chercheuse Myrto Katsiki nous ont convié (2017).

IV.4 Corps-de-conscience et corps spectral (José Gil). Dans l'expérience intensive de la danse, les partages ordinaires entre la conscience et l'inconscience sont brouillés, parfois jusqu'à la transe. Lorsque, dans la danse, les mouvements du corps en viennent à imprégner les mouvements de la conscience, les seuils perceptifs en sont relevés et le danseur s'ouvre à l'infinité de ces « petites perceptions » dont Leibniz faisait le *grain du sensible*. Pour le philosophe José Gil, cette imprégnation du senti corporel dans la conscience s'apparente à un *inconscient physique*, une force inconsciente qui ouvre dans le corps actuel les « contours d'absence » d'un corps spectral, magnétique, dont procède le désir.

IV.5 D'un faune figural. Les intrigues de l'interprétation. L'une des œuvres les plus emblématiques de la danse moderne, *L'après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski secrète une intrigue érotique masquée par le trompe-l'œil du scandale. Pour la débusquer, nous avons suivi le travail d'interprétation figurale que la danseuse Dominique Brun lui a consacré, à la recherche de son signe imperçu : une infime culbute de la tête suffit en effet à condenser toute la charge libidinale de l'œuvre, à en déplacer les formes et à en travestir les signes. Cette intrigue posturale a appelé pour son analyse certains ressorts de l'herméneutique freudienne du rêve, en particulier une *figurabilité* passée à la chair, créant des « formations de compromis » plastiques pour les transvaluations érogènes qui parcourent l'image du corps.

Chapitre V. Les intrigues de la voyance

Les simulations perceptives, et les figurabilités qui en émergent, sont aperçues sous un mode infra-perceptif, mais hyper-sensoriel, que nous avons appelé *voyance*. Nodal pour nos analyses, le concept de voyance y désigne l'épiphanie sensible en quoi consiste l'événement figural, aussi bien pour la danseuse que pour la spectatrice. Nous inscrivons ce terme dans les ressorts mêmes de la perception, en tant qu'elle réserve de l'imperçu et qu'elle projette des simulations. Mais nous n'hésitons pas, en dernière analyse, à approcher la connotation « mantique » de la voyance, telle que certains artistes

l'impliquent eux-mêmes dans leurs pratiques. Lisa Nelson et Loïc Touzé développent des pratiques collectives qui risquent une certaine hypothèse télépathique, ludique et expérimentale.

V.1 Voyons voir. Afin d'appréhender l'importance de la vision dans le travail de la sensation et du geste dansé, nous avons ouvert ce chapitre avec un atelier de la danseuse américaine Lisa Nelson, qui développe de singuliers exercices pour l'échauffement de la perception visuelle. Puis nous en avons éclairé les enjeux sensori-moteurs avec une approche physio-psychologique du système visuel. Comme la vision est le sens dominant dans la perception humaine, celui de la connaissance à distance et de l'objectivation, elle est parfois suspecte de *division* dans le travail sensoriel. Pourtant, à observer de près son fonctionnement, on découvre que l'acte de voir recompose un système sensoriel global, impliquant différentes modalités perceptives, indissolublement liés aux sens du mouvement et aux mouvements de la sensation. Plurielle, affective et mobile, la vision peut donc se faire réunion et participation, pourvu qu'elle soit exercée dans sa pleine dimension de *voyance*.

V.2 Voir ensemble. L'exercice de cette voyance est au cœur de pratiques ludiques élaborées par Lisa Nelson et Loïc Touzé : *Tuning score* pour l'une, *Danses télépathiques* ou *mantiques* pour l'autre. Ces jeux ont plusieurs traits communs, qui leur valent d'être associés ici sous le régime du *Voir ensemble*.

D'abord, ils travaillent la voyance perceptive au moyen d'une heuristique que l'on a déjà rencontré au fil des précédents chapitres. Ils soumettent en effet la puissance d'agir et de sentir du *performer* à la résolution de tâches réputées impossibles : *danser un unisson à l'aveugle*, *faire une danse par télépathie*. Ces « appâts pour les sentirs » appellent un élargissement perceptif et une confiance radicale dans les intuitions les plus secrètes du corps. Ces jeux poussent en effet l'intrigue aux limites de la foi perceptive, et la voyance qui y est exercée confine au sens *mantique* que l'on peut prêter au terme de voyance. C'est donc sous une *hypothèse télépathique* que l'on a étudié ces jeux, leurs règles et leurs expériences, au regard de l'« empiètement des consciences » (Bergson) qui s'y exerce.

Ces jeux ont également en commun une force d'exemplarité politique, dans la dimension *coopérative* qu'ils donnent au « partage du sensible¹² ». En effet, ces jeux distribuent entre tous les agents de la situation, ceux qui dansent et ceux qui regardent, une responsabilité égale dans l'avènement de la performance, et dans la voyance partagée. Comme dans un « théâtre idéal » (Nelson), il s'agit de *voir ensemble* à partir d'une transivité des opérations, d'un partage de l'attention, et d'une négociation collective de l'action. A ce titre, et comme nombre d'autres pratiques artistiques

¹² Dans son livre, *Le Partage du sensible*, Jacques Rancière reprend la question du rapport entre esthétique et politique, c'est-à-dire du partage du sensible commun pour la communauté qui s'y forme, à partir d'un découpage platonicien distinguant le modèle *représentationnel* de la mimésis, le modèle *démocratique* des lois et de l'écriture, et le modèle *chorégraphique* du mouvement (ordonné) des corps communautaires. Les jeux de Lisa Nelson et de Loïc Touzé ont l'avantage de tisser ces régimes et de les rendre inopposables. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique éditions, 2000, p.15–16.

qui émergent depuis quelques décennies dans le champ de l'art vivant, ces jeux forment des *micropolitiques ludiques* qui élargissent les contours de l'expérience esthétique et répondent à certains besoins de notre temps : le partage du sensible n'y est plus envisagé de part et d'autre d'un objet esthétique *prodigué* par les artistes aux spectateurs, mais au sein d'une expérience artistique *contribuée*, et authentiquement *participante*.

Danser avec, d'autres êtres

Dans l'introduction, j'ai présenté cette thèse comme une recherche *en* danse. Et c'est en effet *en dansant* qu'elle aura été la plus fructueuse, lorsqu'il m'a été permis de partager des ateliers de pratique avec les danseurs et danseuses dont le travail est ici présent. Quand les impératifs de la rédaction, puis ceux de la pandémie de Covid-19, ont imposé leurs confinements, c'est grâce aux enseignements de ces ami.es que j'ai pu continuer la recherche *en danseur*, même en position assise. Je leur dois en effet l'incorporation d'une certaine pensée motrice. C'est dans la longue fréquentation de leurs gestes dansés que j'ai appris à incorporer mes propres gestes de pensée. Leurs intrigues perceptives m'ont mis au travail de la sensation, avec ou sans eux. C'est donc à leur intelligence de l'imaginaire radical que j'ai puisé les linéaments de l'approche figurale que j'ai voulu dessiner ici, et qui ressemble *in fine* à leurs gestes : lignes serpentine, contours labiles, élans interminables. Je souhaite évidemment que cette approche figurale puisse apporter quelque contribution à la pensée de la danse, mais j'espère surtout qu'elle saura rendre aux danseurs et aux danseuses ce qu'elle leur doit : une foi dans le travail de la sensation, et dans l'éthique de la relation.

C'est en effet sous ces deux aspects essentiels que, arrivé au terme de cette étude, je peux résumer le parti-pris du figural en danse : une émulation de l'imaginaire radical (celui qui puise à la sensation), et une expérience artistique qui veut la *participation* (une voyance partagée).

Avec cette étude, j'ai voulu proposer une autre conceptualité de la notion de figure dans le champ chorégraphique. En son sens figural, le travail de la figure en danse ne se rapporte à aucun régime iconique – ou figuratif – du geste. Il ne produit aucun type chorégraphique, pas même un geste répétable. La figure figurale n'est pas une figure de renvoi à un sens qui la détermine. Quand elle apparaît, c'est plutôt pour demander le secret du sens à ses propres transfigurations. Comme dans le

rêve, les figures du geste dansé ne disent ni le sens, ni le désir, elles les travaillent, et les transforment¹³. Le travail de la figure est donc irréductible à un quelconque « moyen chorégraphique », au sens strict de l'écriture des gestes. Le travail de la figure en danse, au sens figural que j'ai voulu lui donner ici, est bien plutôt le travail de la sensation faite image, au moyen d'intrigues perceptives.

Lorsque Loïc Touzé me propose de regarder sa danse à 1 mètre de lui, il me fait voir que voir est une danse. Lorsqu'il me demande d'être à la fois un cavalier endormi sur un cheval au galop, la chute du cavalier et la fuite du cheval dans le même instant, il m'oblige à me découvrir un geste irréductible au mime, un geste qui serait l'être même de la chute, de la fuite ou du désert. Lorsque, dans *La Ronde* de Yasmine Hugonnet, il me semble voir les mouvements en avance sur leur naissance, et en sursis de leur fin, c'est dans l'allure même de mon regard que je les vois, comme en état de *déjà-vu*. Lorsque Laurent Pichaud suspend ses gestes et que, aussi vite que lui, j'en prévois les *actes manqués*, j'entre avec lui dans une sorte de palpitation rythmique, entre imperçu et prémonitions. Avec le *Faune* de Nijinski, j'apprends à apercevoir le désir dans les configurations où il se cache, plutôt que dans les formes où il s'affiche. Avec les *Tuning scores* de Lisa Nelson et les jeux mantiques de Loïc Touzé, j'augmente ma foi perceptive dans une sorte d'intuition télépathique.

Autant d'« effets spirituels », dirait Mallarmé, que la danse produit sur ceux qui s'y laissent intriguer. J'espère avoir montré à quels ressorts somatiques puisent ces effets, étant entendu que du somatique au spirituel, il n'y a qu'un souffle.

Cette longue enquête dans les studios de danse m'a permis de livrer une approche empirique du travail figural de la figure, en montrant comment celui-ci consiste à créer des intrigues pour la motivation du geste, et des pièges pour le désir de voir. A l'appui d'approches phénoménologiques et cliniques, j'ai analysé de quelle façon ces « appâts pour les sentirs » favorisent chez le danseur et le spectateur la survenue d'une *voyance perceptive*.

Les « intrigues du geste » que j'ai étudié ont pour valeur essentielle d'étoffer la créativité du danseur, dans les relations qu'il entretient avec l'agir, le sentir, et les milieux associés de sa danse. J'ai détaillé un certain nombre de ces intrigues sous une grande variété de cas : dans les articulations du geste et de la parole, dans les puissances appétitives du désir, dans les voyances perceptives et la conspiration des regards. Dans leur grande variété, ces « intrigues du geste » ont un point commun, que j'ai sans cesse rappelé : elles impliquent toujours un *hiatus*, un écart, un retard ou une avance, un ailleurs, un double, une image virtuelle en surcroît du geste actuel, une différence essentielle entre le corps et la danse. Sous le régime de la figurabilité, le geste dansé n'est jamais unaire, pur, autotélique. Pas d'« innocence du premier acte ¹⁴ » dans une recherche figurale en danse. Rien d'absolument

¹³ « Le travail du rêve ne pense pas, ne calcule pas, en règle générale, ne juge pas : il se borne à transformer », Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), Paris : PUF, 1967, p. 432.

¹⁴ Trisha Brown citée par Laurence Louppe in *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.9

immédiat, pas de présent à l'état pur, puisque, comme le désir, la figure ne connaît « que la destination et l'intrigue¹⁵ ». C'est pourquoi je disais, en introduction, qu'il n'y a pas de danse figurale *en soi*. Quand elle le devient, c'est sous le mode transitif de l'*avec*. Une danseuse élève sa danse à une dimension figurale quand elle instaure une relation avec quelque *altérité*, avec son milieu associé, avec un partenaire invisible, avec une fiction, une idée, une autre danse... avec un auxiliaire qui lui *fait faire* une danse¹⁶.

Cet auxiliaire qui *fait faire* une danse est l'objet même d'une recherche figurale empirique. Cet *Avec* n'est pas une vue de l'esprit, mais une authentique *rencontre*. C'est un être, que j'ai appelé, avec Susanne Langer et Gilles Deleuze, un « être de la sensation », mais qui existe tout autant comme *être de la relation*. Cette recherche en altérité est d'une grande importance pour les danseurs et les danseuses, car elle leur offre de vivre et de penser leur geste en *participation*. A force d'intriguer dans l'imaginaire radical, c'est à cet enjeu qu'aboutit le travail figural en danse : danser *avec* l'être de la sensation qui s'exprime par mes gestes, par les tiens, parmi nous, danser *avec* l'être de la relation qui nous précède et nous survit.

Danser *avec*, *d'autres êtres*. C'est sur cette idée-force, promesse de travaux à suivre, que je voudrais conclure cette thèse. Certes, la figure figurale en danse est une « forme sensible rapportée à la sensation » (Deleuze), mais elle rapporte aussi la forme sensible à la relation. C'est pourquoi une approche figurale du geste dansé débouche *in fine* sur une perspective écologique.

La *crise de la sensibilité* que diagnostiquent aujourd'hui nombre d'auteurs dans les différents champs de l'anthropologie nous incite à prendre au sérieux l'importance d'une nouvelle culture de la sensation et de la relation¹⁷. La dévastation des milieux et du vivant sous laquelle nous place le Capitalocène nous oblige à un ressaisissement radical des relations que nous entretenons avec toutes les formes de vie. Le besoin le plus impérieux de notre époque est sans doute celui d'une *écologie des*

¹⁵ Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren* (1987), Paris : Hermann, 2008, p.118.

¹⁶ Je reprends ici une idée de Jérémy Damian, qui consonne avec les usages de langage de Loïc Touzé, pour qui il n'est pas question de danser, mais de « faire une danse ». Jérémy Damian, « Les Collectifs Intérieurs », in *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, (dir.) Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Montpellier : éditions Deuxième Epoque, 2018, p.49

¹⁷ « Par crise de la sensibilité, nous entendons un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre et tisser comme relations à l'égard du vivant [...] Cet appauvrissement de l'empan de sensibilité envers le vivant, c'est-à-dire des formes d'attention et des qualités de disponibilité à son égard, est conjointement un effet et une part des causes de la crise écologique qui est la nôtre. » Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, L'ordre philosophique, Paris : Seuil, 2018, p.154. Parmi les nombreux auteurs qui font état de cette crise de la sensibilité et des manières d'y remédier, citons David Abram, *Comment la terre s'est tue, pour une écologie des sens* [1996], Paris : La découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2013. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Points, Seuil, Paris, 2014. Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles : Actes Sud, Mondes sauvages, 2020. *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, (dir.) Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Montpellier : éditions Deuxième Epoque, 2018.

sens, pour le dire avec David Abram¹⁸. A cet égard, et à l'échelle modeste d'une recherche en danse, la thèse que je conclus ici pourrait orienter de prochaines recherches du côté d'un *pluralisme ontologique*. L'hypothèse à suivre étant que les intrigues figurales du geste dansé sont « instauratrices d'existence » pour les êtres de la sensation et de la relation¹⁹.

Pour un être de la sensation

J'espère avoir montré avec cette étude quelle exigence de créativité appelle le travail de la sensation, quand il s'agit d'y susciter une *levée de figures*. En effet, il ne suffit pas au danseur de s'ouvrir à ses sensations pour donner à sa danse une puissance de voyance. Les perceptions et les affections les plus spontanées sont souvent pleines de clichés. Comme l'observe Gilles Deleuze, la toile du peintre n'est pas blanche, mais encombrée de « clichés » que l'artiste a pour tâche de « vider, désencombrer, nettoyer ». De la même façon, le corps du danseur est plein, lui aussi, de « clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes ²⁰ ». Dans l'improvisation, qui présente à cet égard les risques majeurs et les enjeux les plus forts, il est fréquent de voir les danseurs en proie aux stéréotypes : ils s'en remettent par exemple aux répliques géométriques des formes environnantes (prendre la forme d'un arbre), ou bien ils auront recours à la trépidation convulsive comme procédé d'excitation globale du corps. Certes, le danseur qui se livre à ses sensations spontanées profite de ses auto-affections et semble se faire du bien, mais si son mouvement expressif est pour moi sans intrigue, il m'ennuie rapidement²¹. De façon symétrique au bain « océanique » des sensations, le parti-pris figural s'oppose aussi aux danses « sensationnelles ». Dans l'espace culturel et médiatique, la scène majeure de la danse contemporaine est occupée par

¹⁸ David Abram, *Comment la terre s'est tue, pour une écologie des sens* [1996], Paris : La découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2013

¹⁹ J'emprunte à JérémY Damian l'idée d'instauration d'existence, dont lui-même emprunte le lexique à la philosophe d'Etienne Souriau. JérémY Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences. Les expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Grenoble, 2014.

²⁰ « C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. [...] Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes. [...] Il y a toujours déjà des clichés sur la toile, et si le peintre se contente de transformer le cliché, de le déformer ou de le malmener, de le triturer dans tous les sens, c'est encore une réaction trop intellectuelle, trop abstraite, qui laisse le cliché renaître de ses cendres, qui laisse encore le peintre dans l'élément du cliché, ou qui ne lui donne pas d'autre consolation que la parodie. » Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris : Éditions de la différence, 1996, p.57.

²¹ Dans l'improvisation, il vaut parfois la peine d'attendre la fatigue pour que, dans un second souffle, les habitudes le cèdent à l'insolite.

des danseurs virtuoses, qui vous en remontent avec les prodiges d'habileté qu'ils savent tirer de leur corps. Ces danseurs sont *fascinants* au sens où ils incarnent une augmentation des pouvoirs physiques du genre humain : ils sautent plus haut, ils articulent plus vite, ils délient plus souplement la motricité. Mais bien souvent, ces pouvoirs extraordinaires consomment toute *puissance*. Avec leur *fini* impeccable, ces danses ne laissent rien à désirer, et se referment sur une stricte image de corps glorieux.

La sensation, dit Gilles Deleuze, est à l'inverse de tout cela : « c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc. ». Le travail de la sensation n'a donc rien à voir avec une expression adamique ou héroïque du corps, il vise au contraire « une puissance plus profonde et presque invivable²² » : l'expression de forces anonymes, « forces non humaines du cosmos, devenirs non humains de l'homme ²³ », *corps étrangés* et « sensorialités aberrantes » capables de rapporter la forme sensible à la sensation. Dans le travail figural de la figure, les sensations ne sont pas « toutes faites », comme le seraient des opinions ; elles sont à *faire*. Il faut d'abord s'apercevoir qu'on veut percevoir. *Aisthesis* est le substantif du verbe *aisthanomai* qui signifie « percevoir par les sens » avec la connotation de « remarquer ²⁴ ». Cela veut dire que le rapport à la sensation procède d'abord d'une approche : il faut ouvrir l'œil, l'oreille, les pores de la peau, et aller au-devant de « l'événement caché » dans l'enregistrement des perceptions²⁵. Il faut « remarquer » la différence de potentiel, ou l'*anomalité* qui heurte la coutume perceptive.

« Je pense à un petit enfant qui avait disposé soigneusement, longuement, divers objets, grands et petits, d'une façon qu'il pensait jolie et ornementale, sur la table de sa mère, pour faire « très plaisir » à celle-ci. La mère vient. Tranquille, distraite, elle prend un de ces objets dont elle a besoin, en remet un autre à sa place ordinaire, défait tout. Et quand les explications désespérées qui suivent les sanglots refoulés de l'enfant lui révèlent l'étendue de sa méprise, elle s'écrie désolée : ah ! mon pauvre petit, je n'avais pas vu que c'était quelque chose ! ²⁶ »

Toute à sa perception ordinaire, la mère ne voit pas qu'il y a là *quelque chose*, un composé de sensations inédites : percepts et affects purs, visage ou paysage sans ressemblance. Ce que la mère

²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991, p.161.

²³ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op.cit.*, p.169.

²⁴ On doit cette précision étymologique à Arnaud Villani, « Pli selon pli, Gilles Deleuze et l'acte esthétique », in *Gilles Deleuze, La logique du sensible, esthétique et clinique*, (dir.) Adnen Jdey, Paris : De l'incidence éditeur, 2013, p.46. Dans cet article, Villani indique combien les journaux de Kafka fourmillent de ces « *aistheteon* », ces « remarques » où s'animent les rapports composés, entre formes, gestes, et attitudes : « Szafranski, élève de Bernhard ; pendant qu'il dessine et observe, fait des grimaces correspondant aux objets dessinés. » « La patronne [...] avec son nez descendant en pente raide, suivant une direction qui se trouve dans un rapport géométrique quelconque avec ses seins tombants et son ventre tendu ». Ou cette « remarque improvisée, détachée de son contexte », que Kafka tire du journal de Goethe : « Rythme de castagnettes des enfants en sabots », et qui lui fait l'effet d'une idée *impersonnelle*. Franz Kafka, *Journaux, 1911, Œuvres Complètes III*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p.86- 87.

²⁵ Voir supra, chapitre III.3.1 *Rythme et figure > Le rythme comme « événement caché »*.

²⁶ Etienne Souriau, *Avoir une âme – essai sur les existences virtuelles*, Belles Lettres / Annales de l'université de Lyon, 1939, p.17. Cité par David Lapoujade, dans *Les existences moindres*, Paris : Minuit, 2017, p.37.

ne voit pas, comme le souligne David Lapoujade, « c'est le point de vue de l'enfant [...] C'est une virtualité qu'elle ne perçoit pas, de même qu'un promeneur distrait ne voit pas l'ébauche d'un pont virtuel dans une succession de pierres alignées en travers d'un ruisseau²⁷. » Ainsi, à l'instar du petit enfant, le danseur est au travail de la sensation quand il fait « attention à la vie » (Bergson), quand il se rend passible aux différences, quand il remarque les anomalies, les puissances et les devenirs, avant toute solution perceptive, ou figurative.

C'est pourquoi, dans leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Gilles Deleuze et Félix Guattari insistent tellement pour parler de l'art en termes de percepts et d'affects, et non en termes de perceptions et d'affections. Pour eux, le travail de l'art consiste en effet à « arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, [à] arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensation, un pur être de sensation²⁸ ». Les philosophes affirment ainsi que l'être de la sensation s'exprime dans l'*energeia* de la forme sensible, et non sous une forme d'objet représenté. Deleuze en prendra pour cas de figure la série des *Papes* de Francis Bacon (d'après Velasquez). Bacon y peint « le cri plutôt que l'horreur », écrit Deleuze : « À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) », le peintre oppose « la violence de la sensation. Celle-ci ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux²⁹ » : « La peinture mettra le cri visible, la bouche qui crie, en rapport avec les forces. Or les forces qui font le cri, et qui convulsent le corps jusqu'à la bouche [...], ne se confondent pas du tout avec le spectacle devant lequel on crie [...] Si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation³⁰. »

Qu'il émane d'un cri ou d'une disposition ornementale des couverts sur la table de la cuisine, l'être de la sensation ne se montre pas sous les aspects d'une *forma formata*, il s'exprime sous les espèces d'un devenir, dans les mouvements d'une *forma formans*, dans une prégnance de sensations anonymes, qui débordent tout sujet.

« Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants de l'état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent pour eux-mêmes, et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est être de sensation et rien d'autre : elle existe en soi³¹ »

²⁷ David Lapoujade, *Les existences moindres*, op.cit., p.37.

²⁸ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* op.cit., p.158.

²⁹ Deleuze, *Logique de la sensation*, op.cit., p.43.

³⁰ *Ibid.*, p.41.

³¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* op.cit., p.154-155.

C'est pourquoi le travail figural, en danse comme en art, ne procède jamais de l'expression d'un sentiment de soi, ou des formes stéréotypées qu'y trouvent les perceptions, les affections et les opinions. La figure figurale se lève à partir de la rencontre « intriguée » avec une perception autre, *étrangée*, avec un composé de sensations anonymes ou animales, « devenir non humain de l'homme ». La danseuse qui cherche le figural ne peut s'en tenir au bain océanique du sentir : si elle veut avoir les « perceptions de la mer », elle doit danser à la manière du capitaine Achab : en devenant-baleine³². Elle doit débrider la sensation jusqu'à se déborder elle-même, dans une sorte d' « ivresse des métamorphoses » : « Par exemple, lorsque je projette ma main dans un coin de l'espace, c'est comme si elle y restait et s'était détachée du reste du bras, dit la danseuse Julie Nioche. [...] C'est dans l'imaginaire d'un éclatement du corps dans l'espace que je me mets en mouvement³³. »

Au travail de la sensation, le corps dansant se démembrer ou s'exfolie : comme un souffle qui débordé les limites organiques, le geste dansé *va aux choses, va aux êtres*, au double sens d'aller vers et de *convenir*. La corporéité dansante s'ouvre au dehors, à l'autre, mais en vérité, elle y retourne. Car en se débordant elles-mêmes, les sensations célèbrent leur appartenance au monde. Les sensations ne sont pas des attributions des corps ; ce sont les corps qui appartiennent à des sensations qui appartiennent au monde.

Pour un être de la relation

Ayant pratiqué les « danses mantiques » proposées par Loïc Touzé et moi-même, la danseuse Mathilde Papin se pose la question : « où est la danse ? » Où est cette danse télépathique qui circule entre les corps et qui en excède les localités ? Elle n'est pas dans « les danses vues », mais elle passe « entre toutes les danses-vues [...], sous formes d'ondes, de forces ou de thèmes [...], elle court dans l'environnement³⁴. » Cette danse n'est pas visible sous le mode de la perception visuelle, qui pourtant la fait comparaître aux gestes, mais c'est sous le mode expectatif de la voyance qu'elle se manifeste. Cette danse télépathique, dont les joueurs s'accordent à dire qu'elle est passée d'un studio à l'autre,

³² « C'est bien Achab qui a les perceptions de la mer, mais il ne les a que parce qu'il est passé dans un rapport avec Moby Dick qui le fait devenir-baleine, forme un composé de sensations qui n'a plus besoin de personne : Océan. » Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op.cit.*, p.159-160.

³³ Ce témoignage de la danseuse Julie Nioche est issu d'un entretien avec Julie Perrin et Michel Bernard, dans lequel le philosophe décrit la corporéité dansante comme une « ivresse des métamorphoses » au sein d'une « sensorialité débridée » : « Le corps est illimité, car la sensation se débordé elle-même. L'altérité commence donc au sein même du sentir. Il est ainsi difficile de raisonner en termes de rapport entre intérieur et extérieur. Où commence l'extériorité ? L'intériorité du corps, du point de vue de l'anatomiste, est-elle la même que celle du psychologue ou du mystique ? Selon moi, l'extériorité est à l'intérieur de la sensation elle-même. » Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Échanges et variations sur H₂ONaCl », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, novembre 2004, p. 46-47.

³⁴ Mathilde Papin, « *télépathie anti-tragique. avec la philosophie de raymond ruyer* », in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2020.

personne ne l'a vue toute entière, mais elle est entièrement passée par chacun. Elle est déduite de la mise en relation des agents dans le jeu « mantique » auquel ils prêtent foi, et chacun a conscience que cette agentivité est plus vaste que la somme de ses parties : elle implique les corps en présence, les actes en participation, les désirs en émulation, et qui sait, un certain empiètement réciproque des consciences. Ce « principe d'agrandissement » est ce qui donne une « âme » à cette danse, au sens où le philosophe Etienne Souriau conçoit ce terme :

« Avoir une âme, c'est être plus grand que soi. [...] C'est constituer un univers substantiel et être soi-même cet univers, sans qu'il soit fait d'autres choses que d'événements sans substance, d'opérations transitives et de phénoménalités labiles³⁵. »

Aucun des danseurs ne peut posséder la danse dans son entier. Elle seule peut le faire, à la manière d'une âme qui se possède et s'excède elle-même. Sous ce mode d'existence virtuelle, la danse est la relation toute entière, et cette relation a valeur d'être.

Il y a là un saut ontologique qui n'est pas aisé à faire pour nous autres, sujets occidentaux de la modernité tardive, habitués à déduire la relation des êtres, et peu enclins à déduire l'être de la relation³⁶. Il faut pourtant débrayer nos habitudes et accommoder l'idée que la relation a autant d'existence que ses termes, puisque c'est elle qui les détermine. Nous n'avons aucun mal à dire que Alice, Bob, Carole et David existent, ni même à penser que leurs gestes et leurs désirs existent. Mais nous concevons ces existences sous le mode de l'attribution : les gestes et les désirs d'Alice, ceux de Bob, etc. Il est plus difficile de penser que la relation existe en tant qu'elle s'appartient elle-même, et que les entités que nous appelons Alice, Bob, gestes et désirs, lui appartiennent aussi, car c'est en elle que ces entités s'individuent.

Lorsque nous faisons émerger ces danses de leur matrice télépathique, nous nous faisons voyants de l'être même de la relation, sous un mode d'existence que nous pourrions appeler *moindre*, comme le fait David Lapoujade dans un beau commentaire de la philosophie d'Etienne Souriau³⁷. C'est en effet en qualité d'*existences moindres* que Lapoujade détaille les modes d'existence que Souriau accorde aux phénomènes, aux choses et aux âmes, aux fictions partagées et aux êtres virtuels qui en émanent.

³⁵ Etienne Souriau, *Avoir une âme – essai sur les existences virtuelles*, Belles-Lettres / annales de l'université de Lyon, 1939, cité par David Lapoujade, *Les existences moindres*, *op.cit.*, p.60.

³⁶ Donner valeur d'être à la relation plutôt qu'aux termes qui la composent est en effet un renversement ontologique pour la pensée occidentale. « Que la valeur réside dans les choses mêmes, c'est pensable pour une civilisation qui hérite du réalisme platonicien ; qu'elle réside dans le sujet universel, c'est pensable par des héritiers du romantisme allemand avec sa théorie du génie individuel ensuite démocratisée. Mais que la valeur ne soit ni subjective ni objective, qu'elle ne soit ni singulière ni universelle, qu'elle soit dans la relation, commune par la part d'irrésolu partagée, et partageable par des individuations collectives, c'est beaucoup plus difficile à concevoir, car nous ne sommes pas une civilisation experte en pensée de la relation, c'est peu de le dire. » Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Paris : Seuil, L'ordre philosophique, 2018, p.124.

³⁷ David Lapoujade, *Les existences moindres*, Paris : éditions de Minuit, 2017.

En tant que recherche psychique de la télépathie, l'existence moindre de la danse relève de la *participation* (tout alentour participe à la manifestation de la danse) et du *thème* (tout alentour est à la ressemblance de cette manifestation), dans une sorte de surexistence de la relation.

Où est la danse ? Comme toute existence, elle n'est pas seulement « dans les êtres, mais entre les êtres³⁸ », dirait Etienne Souriau : dans l'onde, dans la force, dans le thème et l'environnement auquel les êtres participent. En s'essayant à faire des danses voyantes ou des unissons aveugles, les jeux collectifs proposés par Loïc Touzé et Lisa Nelson sont donc « instaurateurs d'existence » pour cet être de la relation, qui n'est ni observable ni vérifiable, mais *participable*³⁹.

Instaurer l'être de la relation de cette façon, ludique et expérimentale, fait partie de ces *gestes spéculatifs* qui contribuent, à leur modeste échelle, au tournant ontologique de notre époque⁴⁰. Dans les champs de l'anthropologie et de la philosophie, de nombreux auteurs remettent en cause les conduites culturelles que le monde occidental hérite d'une ontologie dualiste. Avec le partage sommaire qu'elle établit entre le mode d'existence du sujet (ontique), et le mode d'existence de l'objet (réique), cette ontologie réduite n'a cessé de confirmer la culture occidentale dans son comportement de prédation : tout ce qui est réifié à l'état de matière ou de ressource, qu'il s'agisse d'êtres vivants ou de « choses », peut être consommé, exploité jusqu'à l'épuisement, par des sujets humains qui se veulent souverains sur « le reste du monde ». Or, de nouvelles approches « cosmopolitiques » fleurissent dans les sciences humaines, qui s'attachent à réinstaurer un pluralisme ontologique inspiré des groupes humains qui font « socius » avec les formes de vie dont ils partagent les milieux. Les travaux de Philippe Descola, d'Eduardo Viveiros de Castro, de Donna Haraway, de Bruno Latour ou Vinciane Despret, pour n'en citer que quelques-uns, indiquent de

³⁸ Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, op.cit., p.88

³⁹ Le mode d'existence de *la danse-vue-en-voyance* se rapproche de ce que le philosophe Raymond Ruyer appelle une auto-information, ou une « information par participable » : « La science ne considère généralement que l'information par observable ; elle méconnaît l'information par participable. Pourtant on ne consulte pas sa mémoire comme un bottin et l'oiseau n'apprend pas à voler par observation. » Avant d'avoir volé, l'oiseau ne sait pas qu'il sait voler : « il ne sait qu'en constatant qu'il peut », dit Ruyer, « il résout un problème comme s'il était immédiatement l'énoncé vivant du problème se résolvant lui-même par son acte. » Ruyer Raymond, *Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*, Albin Michel, 1966, p. 211-213. Dans son article « *télépathie anti-tragique* », Mathilde Papin éclaire l'expérience du jeu télépathique à la lumière de la philosophie de Ruyer : Mathilde Papin, « *télépathie anti-tragique. avec la philosophie de raymond ruyer* », art.cit.

⁴⁰ Comme au chapitre V.2.2, *L'hypothèse télépathique > un geste spéculatif*, les termes de « gestes spéculatifs » renvoient à l'ouvrage de Didier Debaise et Isabelle Stengers et à leur appel à de nouveaux récits, de nouveaux gestes comme formes de savoir expérimentales et *situées*. Didier Debaise et Isabelle Stengers (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon : Les Presses du réel, collection Drama, 2015.

nouvelles agentivités entre formes de vie et modes d'existence, et contribuent à ce tournant ontologique⁴¹.

L'anthropologue Jérémy Damian propose une telle approche « cosmopolitique » dans les domaines du travail somatique et de la danse improvisée. Dans son article « Les collectifs intérieurs », tiré de l'ouvrage *Ecosomatiques – Penser l'écologie depuis le geste*, Damian examine certaines pratiques somatiques à l'aune de ce pluralisme ontologique. Les pratiques somatiques, et plus particulièrement le *Body-Mind Centering* auquel il s'intéresse, constituent des mondes peuplés d'« êtres fragiles » qui méritent « instauration d'existence ». Les praticiennes somatiques instaurent en effet des rapports de communication processuelle avec certains composés biologiques tels que les tissus, les organes ou les fluides, et avec les sensations qui s'y manifestent⁴². Dans le *Body-Mind Centering*, ces éléments sont considérés comme des « actants⁴³ » de la vie biologique, et ont valeur de *partenaires* pour l'expérience méliorative de la prise de conscience corporelle. Ces composés organiques sont convoqués à l'expérience sous les espèces d'« entités sentantes », d'« états de conscience et de processus inhérents⁴⁴ ». Ce sont donc des *êtres de la sensation*, et leur première instauration d'existence passe par l'expérience réitérée de leur intéroception. Mais ils conquièrent aussi un mode d'existence social, dès lors qu'ils deviennent partageables au sein d'une communauté. C'est typiquement le cas des collectifs de praticiennes somatiques qui échangent les descriptions de leurs éprouvés corporels et en partagent des images de sensations. L'intériorité somatique sort de sa tour d'ivoire « personnelle », et devient *publique* au sens où elle est négociée, cultivée, et forme un « *socius* » peuplé d'images sensibles et sentantes. Ainsi, les praticiennes de *Body-Mind Centering* s'accordent volontiers sur certains modes d'existence *de la conscience cellulaire*. Qu'elles lui accordent un mode d'existence phénoménal, fictif, virtuel, ou même psychique pour les plus ferventes, cela ne regarde que le *style* de leur foi perceptive. Encore une fois, il importe peu d'en juger, mais plutôt de comprendre quelles puissances de sentir et d'agir elles obtiennent de cette *participation* à leurs

⁴¹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 2005. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, collection MétaphysiqueS, 2010. Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien Garcia, Vaulx-en-Velin : Éditions des mondes à faire, 2020. Bruno Latour, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris : La Découverte, 2015. Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles : Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2019.

⁴² On a vu au chapitre II.1 *Déclore les sensations > Visualisation et incorporation*, comment le travail somatique consiste à éveiller les sensations locales, à tisser des relations idéatives entre elles, et à insuffler de la sensation dans ces relations mêmes. Ces *rapports de rapports* se cristallisent sous les espèces d'informations, d'imaginations, de figurations intéroceptives, que nous avons appelé « images de sensation ».

⁴³ Au sens sémiotique de l'acteur (celui qui agit) et de l'agent (celui par qui une action est accomplie). Jérémy Damian, « Les Collectifs Intérieurs », in *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, (dir.) Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Montpellier : éditions Deuxième Epoque, 2018, p.49.

⁴⁴ Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir et agir*, Contredanse, Bruxelles, 2002, p.137, cité par Jérémy Damian, « Les Collectifs Intérieurs », in *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, *op.cit.*, p.53.

images de sensations. De la même façon, la gravité terrestre a des modes d'existence spécifiques aux collectifs d'aviateurs, d'architectes, d'haltérophiles ou de *Contact-Improvisation*.

Aucune pratique et aucun collectif ne sont constitués en tant que tels sous l'emblème d'un « travail figural » de la danse. Il n'existe donc pas de *socius figural* qui puisse être comparé aux *socius somatiques* des collectifs qui pratiquent le *Body-Mind Centering* ou la méthode *Feldenkrais*. On peut néanmoins observer que les collectifs provisoires qui se forment dans les workshops de Lisa Nelson ou de Loïc Touzé, comme dans d'autres situations d'expériences artistiques *contribuées* que j'ai pu citer⁴⁵, sont eux aussi instaurateurs d'*existences moindres*. Dans ces workshops, les participants font l'expérience d'une voyance partagée. Dans les gestes dansés, ils voient des fantômes, des fossiles, des figures. Ils voient ensemble des semblances, des allures, des puissances. Au travail des intrigues perceptives, ils émulent un imaginaire radical et un théâtre idéal, où les images de sensations et les voyances s'individuent à leur tour comme des êtres, et grandissent comme des âmes.

Sur les tapis de danse, la décloison des corps et des consciences s'étend bientôt à une sorte de décloison ontologique : dans ces workshops, les personnes arrivées le lundi comme individus se trouvent dès le mardi « éclatées en événements ⁴⁶ », ouvertes aux « sensations plurielles ⁴⁷ » qui passent entre les corps. De jour en jour, le collectif instaure des existences moindres et en adopte les modes, pour les faire exister davantage, pour prêter foi à leurs puissances :

allure, baleine, cheval, abandon, semblance, coquillage, pierre, souffle, avant tout, simulacre, clair, lisse, légion, affects de vitalité, main détachée, diaphane, alphabet roulant, serpent, félin, rivière qui poissonne, 53 milliards de cellules, cri, écho, déjà-vu, impulse, impact, demeures nomades, effet-retard, vertige, d'accord, ours, trois secondes, hasard, réserve, gravité, unisson, ruse, acte manqué, volute, culbute, neige, faussaire, savane, envol, etc.



⁴⁵ Voir supra, chapitre V.2.4 *Micropolitiques ludiques*.

⁴⁶ « Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! — Où se mettre ? — Où devenir ? — Cet *Un* veut jouer à *Tout*. Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! Étant chose, il éclate en événements ! [...] On ne peut plus parler de « mouvement » ... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres... Cette femme qui était là, est dévorée de figures innombrables... [...] ainsi le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel... Mais il en est de lui comme de l'âme, pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandées, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme... » Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, in *Œuvres*, Tome 1, *op.cit.*, p.602

⁴⁷ Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences*, *op.cit.*, p.357.

Plus que jamais sans doute, l'art se confronte à la rupture du lien, de la croyance et de l'appartenance au monde. « Le fait moderne, disait Gilles Deleuze dans les années 1980, c'est que nous ne croyons plus au monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous arrivaient qu'à moitié⁴⁸. » Face aux événements qui nous arrivent aujourd'hui de plein fouet, face aux effondrements écologiques qui ont déjà commencé, il est plus qu'impérieux de renouer le lien et d'en faire l'objet même de la croyance. « Nous avons besoin de croire en ce monde », non pas « en un autre monde, ni en un monde transformé », et croire en ce monde, dit Deleuze, c'est « croire au corps » : « Nous devons croire au corps, mais comme au germe de la vie, à la graine qui fait éclater les pavés [...] et qui témoigne pour la vie, dans ce monde tel qu'il est⁴⁹. »

Si une approche figurale du geste dansé a du sens – c'est-à-dire quelque importance – par les temps de violence qui arrivent, c'est parce qu'elle prête foi au corps, au monde, aux êtres de la sensation et de la relation. Le geste dansé en soulève les figures.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris : Minuit, Paris, 1985, p.223.

⁴⁹ Deleuze, *L'image-temps*, *op.cit.*, p.225.

Conclusion

Pour ne pas finir, cette thèse voudrait se déborder elle-même, comme les gestes qu'elle a décrit, en s'élargissant à la relation toute entière : Loup Abramovici, Katerina S. Andreou, Annamaria Anjmone, Özlem Alkis, Julien Andujar, Adaline Anobile, Lise Ardaillon, Karine Atencia, Clément Aubert, Teresa Avecedo, Antonia Baehr, Matthieu Bajolet, Geoffrey Badel, Sandrine Barrasso, Yair Barelli, Giulia Basaglia, Stéphanie Bayle, Franck Beaubois, Marc Béland, Laurie Bellanca, Ikram Benchrif, Mylène Benoit, Nina Berclaz, Ingrid Berger Myrhe, Emma Bigé, Nuno Bizarro, Caroline Boillet, Aria Boumpaki, Stéphane Bouquet, Christian Bourigault, Carla Bottiglieri, Caroline Breton, Damien Briançon, Dominique Brun, Pauline Brun, Fernando Cabral, Bryan Campbell, Lou Cantor, Romain Cappello, Stéphane Carrayrou, Marion Carriau, Céline Cartillier, Antoine Cegarra, Clarisse Chanel, Martin Chaput, Martial Chazallon, Jonas Chéreau, Ruth Childs, Ondine Cloez, Jeanne Colin, Nathalie Collantes, Fabienne Compet, Catherine Contour, Maeva Cunci, Alicja Czyzcel, Sorour Darabi, Alexandre Da Silva, Chloé Déchery, Claude Delangle, Helena De Laurens, Sonia Delbost-Henry, Alix De Morant, Mathieu Desseigne Ravel, Talia De Vries, Olga De Soto, Erika Di Crescenzo, Eléonore Didier, Florence Diry, Malika Djardi, Maria Donata D'Urso, DD Dorvillier, Guillaume Doucet, Lorena Dozio, Paulo Duarte, Alix Dufrene, Raphaël Dupin, Vincent Dupont, Marjory Duprés, Lotus Edde-Khouri, Lucie Eidenbenz, Radhouane El Meddeb, Philipp Enders, Arthur Eskenazi, Marie Favre, Joao Fiadeiro, Karen Fichelson, Elisabete Finger, Jule Flierl, Madeleine Fournier, Elizabete Francisca, Bruno Freire, Yannick Fouassier, Marie Fonte, Julien Gallée-Ferré, Audrey Gaisan-Doncel, Aurélie Gandit, Estelle Gautier, Sonia Garcia, Lucie Germon, Pascale Gille, Paul Girard, Charlotte Giteau, Hubert Godard, Alice Godfroy, Laurent Goldring, Célia Gondol, Lisanne Goodhue, Julie Gouju, Myriam Gourfink, Olivia Grandville, Tiago Guedes, Jessica Guez, Renaud Herbin, Rémy Héritier, Lionel Hoche, Yasmine Hugonnet, Emmanuelle Huynh, Sandra Iché, Charlotte Imbault, Catalina Insignares, Héléne Iratchet, Gabrielle Jarrier, Kevin Jean, Maïté Jeannolin, Valéry Joly, Mustafa Kaplan, Em Sama Kann, Ana Karasinska, Myrto Katsiki, Anne Kerzhero, Dina Khuseyn, Raïssa Kim, Patricia Kuypers, Latifa Laâbissi, Joris Lacoste, Jennifer Lacey, Aline Landreau, Julia B. Laperrière, Céline Larrère, Victor Lattaque, Catherine Lavoie-Marcus, Pauline Le Boulba, Myriam Lebreton, Séverine Lefevre, Emmanuel Le Floch, Corentin Le Flohic, Thibaud Le Maguer, Anne Lenglet, Xavier Le Roy, Bertrand Lombard, Camille Louis, Sabine Macher, Bleuène Madelaine, Kilian Madelaine, Boyan Manchev, Sara Manente, Maguy Marin, David Marques, Anna Massoni, Gérard Mayen, Pierre Mazet, Emma Merabet, Alain Michard, Bastien Mignot, Sylvain Milliot, David Moinard, Mathilde Monnier, Vera Montero, Marlène Monteiro-Freitas, Marco Motta, Cassandre Munoz, Laure Myers, Marie-Lise Naud, Tidiani N'Diaye, Lisa Nelson, Calixto Neto, Johann Nöhles, Boris Nordmann, Olivier Normand, Smaranda Olcèse, Marie Orts, Mathilde Papin, Marie Papon, Steve Paulet, Carole Perdereau, Daniel Perrier, Julie Perrin, Judith Perron, Laurie Peschier-Pimont, Eve Peterman, Katia Petrowick, Emilie Philippot, Pol Pi, Laurent Pichaud, Aurélia Picot, Charles Pietri, Anna Pietsch, Annabelle Pirlot, Gianfranco Poddighe, Morena Prats, Pedro Prazeres, Zehra Proch, Pascal Quéneau, Lynda Rahal, Mathilde Rance, Léa Rault, Laureline Richard, Konstantinos Rizos, Lilou Robert, Lucia Rosenfeld, Simona Rossi, Viktor Ruban, Julie Salgues, Nina Santes, Liz Santoro, Beatriz Setien, Teresa Silva, Pauline Simon, Filz Sizanli, Uri Shafir, Jonathan Schatz, Lina Schlageter, Jonathan Seilman, Diane Sorin, Charlène Sorin, Claire Soton, Paola Stella Mini, Sacha Steurer, Ana Rita Teodoro, Vincent Thomasset, Sylvaine Tondella, Loïc Touzé, Emma Tricard, Christian Ubl, Marion Uguen, Emilio Urbina, Gabriele Valerio, Cindy Van Acker, Jean-Baptiste Veyret-Logérias, Isabelle Vesseron, Anatoli Vlassov, Alessia Wyss, Eric Yvelin, etc.

Bibliographie

Philosophie

- Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- , *Traité de l'âme*, trad. J. Tricot, J., Paris : Vrin, 1992.
- Agamben Giorgio, *L'usage des corps, Homo Sacer, IV, 2*. Paris : L'ordre philosophique, Seuil, 2015.
- , *La puissance de la pensée. Essais et conférences* [2005], traduit de l'italien par J. Gayraud et M. Rueff, Paris : Payot, 2011.
- , « Notes sur le geste », *Trafic n°1*, Paris, 1991. Repris in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot & Rivages poche, 1995, 2002.
- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris : José Corti, 1970.
- , *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris : Librairie José Corti, 1987.
- Benjamin Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* [1920], Traduction et Nouvelle présentation de P. Lacoue-Labarthe et A-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2008.
- , « Sur le pouvoir d'imitation » [1933, *Schriften I*], *Œuvres II*, Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.
- , « Problèmes de sociologie du langage. Un compte-rendu collectif », *Œuvres III*, Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch,, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.
- , « La théorie de la ressemblance », [1932 - GS II-I], « Sur la faculté mimétique » [fragment WBA, Ms 927, 1935], « L'ornement est un modèle pour la faculté mimétique. Cette abstraction-là est la haute école de l'empathie. » fragment [WBA, Ms 931, 1935], « L'origine de la conception antique de l'art » [WBA, partie du Ms 971, 1936], « Notes antithétiques sur le verbe et sur le nom » [inédit, Collection Scholem, 1933], in *Expérience et ressemblance, Cahier de L'Herne 104 : Benjamin*, dirigé par Patricia Laville, Paris : Éditions de L'Herne, 2013
- Bergson Henri, *Extraits de Lucrèce : avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*. France, C. Delagrave, 1884.
- , *Essais sur les données immédiates de la conscience* [1889] Paris : Alcan, 1958.
- , *L'évolution créatrice* [1907], Paris : PUF, coll. Quadrige, 2007.
- , « La fausse reconnaissance et le souvenir du présent », « La conscience et la vie », « Fantômes de vivants et recherche psychique » in *L'Énergie spirituelle*, Paris : PUF, coll. Quadrige, 2017.
- , « La Perception du changement » (1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant* (1934), Paris : PUF, coll. Quadrige, 1987.
- , *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1939], édition critique sous la direction de Frédéric Worms, Paris : PUF, coll. Quadrige, 2010.
- , *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], Paris : PUF, coll. Quadrige, 2013.
- , *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* [1938], Paris : PUF, coll. Quadrige, 1987.
- Billeter Jean-François, *Un paradigme*, Paris : Allia, 2012.
- Boissière Anne, *Chanter, Narrer, Danser, Contribution à une philosophie du sentir*, éd. Delatour France, 2016.
- Bréhier Émile, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme* [1928], Paris : Vrin, 1997.
- Clam Jean, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*. Presses universitaires de Strasbourg, 2006.
- Debaise Didier, *Vocabulaire de Whitehead*, « Vocabulaire des philosophes », Paris : éditions Ellipse, 2007.

- , *L'appât des possibles, Reprise de Whitehead*, Dijon : Les presses du réel, 2015.
- Debaise Didier et Stengers Isabelle (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon : Les Presses du réel, collection Drama, 2015.
- , « L'insistance des possibles : Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, 65(4), 2016, p.82-89. <https://doi.org/10.3917/mult.065.0082>
- Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* [1966], Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2011.
- , *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.
- , *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969.
- , *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, 1988.
- Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- , *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.
- Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, Tel Quel, 1967.
- Foucault Michel, « La prose du monde » in *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.
- Gil José, *Métamorphoses du corps*, Paris : La Différence, 1995.
- James William, *Essais d'empirisme radical*, trad. fr. G. Garreta et M. Girel, Paris : Agone, 2005, Champs Flammarion, 2007.
- Langer Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1942.
- , *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from « Philosophy in a New Key »*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.
- , *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- , *Philosophical Sketches*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1962.
- , *Mind: An Essay on Human Feeling*, Baltimore, The John Hopkins University Press, Vol.I, 1967, Vol.II, 1972, Vol.III, 1982.
- , *Vie, Symbole, Mouvement, Susanne K. Langer et la danse*, sous la direction de Anne Boissière et Mathieu Duplay. De l'incidence éditeur, 2012.
- Lapoujade David, *Les existences moindres*, Paris : Minuit, 2017.
- Leibniz, *Les nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765, Préface, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Akademie Ausgabe, VI, 6, Paris : Ernest Flammarion, 1921.
- Liotard Jean-François, *Discours, Figure* [1971], Paris : Klincksieck, 2002.
- Marrati Paola, Sauvagnargues Anne, Zourabichvili François (dir.), *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.
- Nancy Jean-Luc, *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.
- Platon, *Les Lois*, trad. L. Brisson, Paris : Flammarion, 2006
- Perret Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles : La lettre volée, 2007.
- Ravaisson Félix, « Testament philosophique », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1901.
- Ricoeur Paul, *Philosophie de la volonté*, Paris : Aubier, 1949.
- Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris : Hatier, 1983.
- Souriau Etienne, *Avoir une âme – essai sur les existences virtuelles*, Belles Lettres / Annales de l'université de Lyon, 1939.
- , *Les différents modes d'existence* [1943], suivi de *L'œuvre à faire*, présentation de I. Stengers et B. Latour. Paris : PUF, Métaphysiques, 2009.
- Stengers Isabelle, *Civiliser la modernité, Whitehead et les ruminations du sens commun*, Dijon : Drama, Les Presses du réel, 2017.
- Whitehead Alfred North, *Le concept de nature* [1920], Paris : Vrin, 1998.
- , *Procès et réalité. Essai de cosmologie* (New York: The Free Press, 1929/1978), trad. fr. D. Janicaud et M. Elie, Paris: Gallimard, 1995.

Phénoménologie

- Barbaras Renaud, *La perception, essai sur le sensible*, Paris : Vrin, 2009.
- , *La vie lacunaire*, Paris : Vrin, 2011.
- Clam Jean, *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, Paris : Gansse Arts et Lettres, 2012.
- , *Genèses du Corps : des corps premiers aux corps contemporains, Une théorie des mouvements corporants*, Gansse Arts et Lettres, 2014.
- Dufrenne Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [1953], Paris : PUF, 2011.
- Gallagher Shaun et Zahavi Dan, *Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, New York: Routledge, 2008.
- Merleau-Ponty Maurice, *La structure du comportement* [1942], Paris : PUF, 1967.
- , *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris : Tel Gallimard, 2006.
- , *Le Monde sensible et le monde de l'expression, Cours au Collège de France, Notes*, 1953, Genève : Metis Presses, 2011.
- , *Notes des cours au Collège de France : 1958-1959 et 1960-1961*, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Signes*, Paris : Gallimard, 1960.
- , *Le visible et l'invisible* [1964], suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris : Tel Gallimard, 1988.
- , *L'Œil et l'esprit* [1964], Paris : Gallimard, Folio Essais, 1993.
- Lyotard Jean-François, *La phénoménologie*, Paris : PUF, Que sais-je, 1954, Quadrige 2015.
- Straus Erwin, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » [« Die Formen des Räumlichen », *Nervenarzt*, 3^e année, Cahier 11, Berlin, Springer Verlag, 1930 ; *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer, 1960], trad. M. Gennart, in J-F. Courtine (études réunies par), *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris : Éditions du CNRS, 1992.
- , *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [Vom Sinn der Sinne, Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie, Berlin, Springer Verlag, 1935], traduit de l'allemand par G. Thinès et J-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1^{re} édition 1989, 2^e édition 2000.
- , « La posture érigée » [1952], traduction française par A. Lenglet et C. Roquet, in *Quant à la danse*, n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004.
- Van Dyk Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014. DOI : 10.4000/danse.607

Esthétique et poétique

- Agamben Giorgio, *Le Geste et la danse*, Revue d'Esthétique n°22 (&la danse), Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- Arasse Daniel, *L'annonciation italienne, une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999, 2010.
- , *Histoires de peintures*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2006.
- Auerbach Erich, *Figura, La Loi juive et la promesse chrétienne* (1938), Paris : Macula 2004.
- Barthes Roland « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, novembre 1972.
- , « Texte (théorie du) », *Œuvres complètes IV, Livres, textes, entretiens 1972 -1976*, Paris : Seuil, 2002.
- , *Le Neutre, Cours au collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par T. Clerc, Paris : Seuil, Imec, 2002.

- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, *Oeuvres complètes, Tome 3*, Paris : Seuil, 1995.
- , *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980.
- Bellour Raymond, *Le corps du cinéma*, Paris : Trafic POL, 2009.
- Benjamin Walter, *Le Surréalisme [1929]*, *Œuvres II*, Paris : Gallimard Folio essais, 2000.
- Brenez Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, 1998.
- Clam Jean, Godfroy Alice, *Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- David Augustin, *Le chant du monde, métamorphoses du Vrai*. Site de la galerie Stimmung, Paris. En ligne : <https://galeriestimmung.com/blogs/journal/jai-des-souvenirs-qui-ne-sont-pas-les-miens>
- Deleuze, Gilles. *Logique de la Sensation*. Paris : La Différence, 1981.
- , *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- De Luca Valeria, « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 2015.
- Didi-Huberman Georges, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien » [1990], in *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, 2007.
- , « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, 10, 2001.
- Dewey John, *L'art comme expérience [1934]*, trad. de J-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C.Mari, Na. Murzilli, Cl. Pichevin, J. Piwinica et G. A. Tiberghien, présentation de R. Shusterman, postface de S. Buettner, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.
- Didi-Huberman Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.
- Durafour Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris, PUF, coll. « Interventions philosophiques », 2009.
- Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique [1974]*. Trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy. Préface de J-F. Lyotard, Paris : Gallimard, Collection Tel, 1982.
- Gérard Simon, *Archéologie de la vision*, Paris : Seuil, 2003.
- Greenberg Clement, « Modernist Painting ». *Art and Literature*, no 4, printemps 1960 ; repris dans *Peinture, Cahiers théoriques*, no 8, 1965, « La peinture moderniste », Trad. de l'anglais par Anne-Marie Lavagne, 1974.
- Krauss Rosalind, « Un regard sur le modernisme » [1972], *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- Maldiney Henri, « Dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus », « L'esthétique des rythmes », in *Regard, Parole, Espace*, Paris : Les éditions du Cerf, 2012.
- Christian Meyer, Karlheinz Stockhausen, *Comment passe le temps, Essais sur la musique, 1952-1961*, Genève : Contrechamps, 2017.
- Lavaud Laurent, *L'Image*, textes choisis et présentés par L. Lavaud, Paris : Garnier Flammarion, 1999.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure [1971]*, Paris : Klincksieck, 2002.
- , *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren (1987)*, Paris : Hermann, 2008.
- Marin Laura, Diaconu Anca (dir.), *Usages de la figure, régimes de figuration*, Editions Universitaires de Bucarest, 2017. Actes du colloque: *New Treatments of the Figure in Literature and Visual Arts*, November 11th-12th 2016, Center of Excellence in Image Studies (CESI), University of Bucharest.
- Morizot Baptiste et Zhong Mengual Estelle, *Esthétique de la rencontre*, Paris : Seuil, L'ordre philosophique, 2018.
- Panofsky Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris : Minuit, 1976.
- Perret Catherine, *Les Porteurs d'ombre*, Paris : L'extrême contemporain, Belin, 2001.
- , « La fiction, ou l'image de personne », in *Littérature*, n°123, Roman Fiction, 2001.

- Phitoussi Edwige, *Le Pli et la figure, Degas Danse Dessin*, Paris : L'Harmattan, Esthétiques, 2009.
- Rancière Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011.
- , *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1996.
- , *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La Fabrique éditions, 2000.
- Sève Bernard, *L'altération musicale*, Paris : Seuil, 2002.
- Schefer Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma* [1980], Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1997.
- Schiller Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1793-1795], trad. fr. Robert Leroux, édition bilingue mise à jour par Michelle Halimi, Paris, Aubier Montaigne, 1992
- Szendy Peter, *Le Supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris : Minuit, 2017.
- Villani Arnaud, « Pli selon pli, Gilles Deleuze et l'acte esthétique », in *Gilles Deleuze, La logique du sensible, esthétique et clinique*, (dir.) Adnen Jdey, Paris : De l'incidence éditeur, 2013, p.46.
- Valéry Paul « L'infini esthétique » [1934], in *Oeuvres Tome I*, La Pochothèque, Le livre de poche, 2016.
- , *Discours sur l'esthétique, Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art* [1937], *Variétés IV, Œuvres, Tome 2*, Paris : La Pochothèque, Le Livre de poche, 2016.
- Warburg Aby, *La Naissance de vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli* [1893], Paris : Allia, 2007.
- Aline Wiame, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie. » *Tangence*, numéro 108, 2015.
- Wollheim Richard, « Voir-comme, voir-dans et la représentation picturale », *L'art et ses objets* [1980], trad. R. Crevier, Paris : Aubier, 1994.
- Zhong Mengual Estelle, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018.

Danse

- Artaud Antonin, *Sur le théâtre balinais* [1931, 1ère édition in La Nouvelle revue française, N°217, octobre 1931], in *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1964.
- Baucquel Julia, *Esthétique de la danse, Le danseur, le réel et l'expression*, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Badiou Alain, « La danse comme métaphore de la pensée », in *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : L'ordre philosophique, Seuil, 1998.
- Didi-Huberman Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris : Minuit, 2006.
- Ginot Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Centre national de la danse, 1999.
- Launay Isabelle. « La danse entre geste et mouvement ». *La Danse, art du XXème siècle ?* Dir. Jean-Yves Pidoux. Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 1990.
- , *A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996. Edition numérique, Université Paris 8 Saint-Denis, département danse, 1997, en ligne : <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheurs.php>
- , *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après I*, Pantin : Centre national de la danse, 2018.
- , *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après II*, Pantin : Centre national de la danse, 2018.
- Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles : Contredanse, 2004.
- Perrin Julie, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du Réel, 2012
- , « Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018 ». *Musique, musicologie et arts de la scène*. Université de Lille, Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC) - EA 3587, 2019.
- Prokhoris Sabine et Hecquet Simon, *Fabriques de la danse*, Paris : PUF, Lignes d'art, 2007.
- Pouillaude Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, collection « Essais d'art et de philosophie », 2009.

- , « Un temps sans dehors : Valéry et la danse », in *Poétique* n°143, 2005.
- , « De la presque nudité au spectacle des voiles, et retour (1886,1893,1896-97) », in Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019.
- , « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, vol. 44, no. 2, 2004.
- Valéry Paul, *L'âme et la danse* [Numéro spécial de la Revue musicale du 1er décembre 1921 : *Le Ballet au XIXe siècle*, Nouvelle Revue française], *Œuvres, Tome I*, Paris : La pochothèque/le livre de poche, 2016.
- , *Philosophie de la danse* [1936], in *Œuvres, Tome 2*, Paris : La Pochothèque, Le Livre de poche, 2016.

Théâtre antique

- Bailly Jean-Christophe, *Le champ mimétique*, Librairie du XXI^e siècle, Paris : Seuil, 2005.
- Brunet Philippe « La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et chorégraphie du grec ancien », *VIS, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, V.13 n°2/julho-dezembro de 2014, Brasília, 2015.
- Jouan François, « L'évocation des morts dans la tragédie grecque » in *Revue de l'histoire des religions*, tome 198, n°4, 1981.
- Montiglio S., « Paroles Dansées En Silence : L'Action Signifiante De La Pantomime Et Le Moi Du Danseur. » *Phoenix*, vol. 53, no. 3/4, 1999. En ligne : *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1088987
- Muñoz Anne-Iris, « Métrique et tropes dans deux tragédies d'Eschyle : les sept contre thèbes et les Perses », *Classica*, v.25, n.1/2, 2012, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
- Nogué Jean, « Pas et figures dans la danse grecque antique », *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 61, 1937.
- Sauvanet Pierre, *Le rythme grec d'Heraclite à Aristote*, Paris : PUF, 1999.

Savoirs de la corporéité : approches philosophiques, somatiques et artistiques

- Alexander Frederick Matthias, *L'usage de soi* [1932], trad. E. Lefebvre, Bruxelles : Contredanse, 2010.
- Bainbridge Cohen Bonnie, « Le processus d'incorporation » (*The process of Embodiment*), trad. M. Boucon, in *De l'une à l'autre*, collectif, éditeur Baptiste Adrien, Contredanse, Bruxelles, 2010.
- , Sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering, traduit par M. Boucon, *Nouvelles de Danse*, Bruxelles, Contredanse, 2002.
- Bardet Marie, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris : L'Harmattan, 2011
- , *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Etude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Stéphane Douailler et M. Horacio Gonzalez, École doctorale Pratiques et théories du sens, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2008.
- Bardet Marie, Clavel Joanne, Ginot Isabelle, (dir.), *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier : éditions Deuxième Epoque, 2018.
- Bartenieff Irmgard & Davis Martha Ann, *Effort-Shape Analysis of Movement, the Unity of Expression and Function*, New-York, USA, Albert Einstein College of Medicine, Yeshiva University, 1965.
- Behnke Elizabeth A., « Matching », repris dans Don Hanlon Johnson (éd.), *Bone, Breath and Gesture. Practices of Embodiment*, Berkeley (CA), North Atlantic Books, 1995. p.320
- Bernard Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* [1976], Chiron, 1986.
- , *Le corps*, Paris : Seuil, Points essais, 1995.
- , *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, 2001.

- , « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 2002/4 (n° 222). DOI : 10.3917/rip.222.0523.
- , enregistrement audio du séminaire « De la perception à l'énonciation du spectacle chorégraphique » séance du 18/07/1991 in "8 - Cours III de Michel Bernard," *Bibliothèque numérique Paris 8*.
- Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Echanges et variations sur H₂ONaCl », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, novembre 2004.
- Bigé Romain / Emma, *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*. Thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Renaud Barbaras, Paris : ENS - PSL, école doctorale n°540 Transdisciplinaire lettres/sciences, 2017.
- , « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse*. En ligne, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1135>.
- , *Danser l'Anarchie : théories et pratiques anarchistes dans le Judson Dance Theater, Grand Union et le Contact Improvisation*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.10, n.1, 2020
- , « Note sur le concept de geste », in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- Bolens Guillemette, *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Préface d'Alain Berthoz, Lausanne : Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2008.
- , *La logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000.
- Boissière Anne, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin » in Anne Boissière et Catherine Kintzler (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- Bottiglieri Carla, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », *Chimères*, 2012/3 (N° 78), p. 113-128. DOI : 10.3917/chime.078.0113.
- , « Les trames du fond : fabriques et usages des imaginaires somatiques », « Images-moyens. Séance de séminaire. Carla Bottiglieri », en ligne : www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- Bouvier Mathieu, « Faire une danse par télépathie », in *Gestes en éclats, art, danse et performance*, Després Aurore (dir.), Dijon : Les presses du réel, 2015.
- , « Excès de vision, Self-Unfinished de Xavier Le Roy », revue Corps-Objet-Image n°1, *L'infra*, dir. Alice Godfroy, TJP Strasbourg, dir. Renaud Herbin, 2016.
- , « Pour une danse voyante », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1686>
- , « Levée des figures. Pour une approche figurale du geste dansé », in *Nouveaux régimes de la figure, Littérature et arts visuels*, dir. Marin Laura, CESI, Université de Bucarest, 2018.
- Brun Dominique, *Le trait et le retrait*. Initialement paru dans la revue *Quant à la danse*, numéro 3, publiée par Images en Manœuvres Éditions, Le Mas de la Danse, février 2006. Reproduction sur le site www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- Chapuis Yvane, Gourfink Myriam, Perrin Julie, (dir.), *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Lausanne, Dijon : Coll. Nouvelles Scènes / La Manufacture, Les presses du réel, 2020.
- Combeau François, ressources en ligne : <http://formations-feldenkrais-francois-combeau.fr/>
- Damian Jérémy, *Intériorités / Sensations / Consciences, Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*. Thèse de doctorat dirigée par Florent Gaudet, Laboratoire EMC2-LSG, Ecole doctorale SHPT, Université de Grenoble, 2014.
- , « Les Collectifs Intérieurs », in *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, (dir.) Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Montpellier : éditions Deuxième Époque, 2018.

- , *Somatonautologie, Hacker le problème corps/esprit*, in *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, textes réunis et présentés par Florence Caeynaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, Belleveaux : éditions du Dehors, 2019.
- Després Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. Thèse de doctorat Nouveau Régime Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse). Dirigée par Mr Michel Bernard, professeur émérite de l'université Paris VIII, 1998.
- , « Corps et poétique », texte de communication publié dans le DVD *Danser aujourd'hui*, Éditions AEEPS et Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2006.
- Doganis Basile, *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris : Les Belles Lettres, 2012.
- Dupuy Dominique, « Éloge du studio », *Repères, cahier de danse*, vol. 31, no. 1, 2013.
- Fabbri Véronique, *Danse et philosophie, une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Fortin Sylvie, « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation en danse », *Nouvelles de danse* n°28, été 1996.
- Gaillard Jacques, « L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- Gil José, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* [En ligne], 35 | septembre 2000, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>.
- , « Les petites perceptions ». In : Chimères. Revue des schizoanalyses, n°39, *Les enjeux du sensible*, été 2000.
- , *Ouvrir le corps*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Première publication française in *Lygia Clark, De l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, commissaire Suely Rolnik, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Les presses du réel, 2005.
- Ginot Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Paris : L'Entretiens, Lavérune, collection « Lignes de corps », 2014
- Ginot Isabelle et Guisgand Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.
- Godard Hubert, « Le geste et sa perception », postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris : Bordas, 1995, p.227
- , *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- , Patricia Kuypers « Des trous noirs, en entretien avec Hubert Godard », in *Scientifiquement Danse, Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, *Nouvelles de Danse* 53, Bruxelles : Contredanse, 2006.
- , Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, Éditions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, pp. 73-78.
- Godfroy Alice, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, Paris*, Honoré Champion, 2015
- , *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris : Gansse Arts et Lettres, 2015.
- , « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », Stefano Genetti éd., *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Colloque de Cerisy, Paris : Hermann, 2018.
- , « Mouvements concrets / abstraits », « *Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants* », « *Les yeux fermés* », articles en ligne sur www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

- Godfroy Alice et Fratagnoli Federica (dir.), *Abécédaire du Blind Unisson Trio, à partir d'un score de Lisa Nelson*. Un recueil réalisé par les étudiants du Master Arts, Université Côte d'Azur, dans le cadre du séminaire « Savoirs somatiques du geste improvisé » mené par F. Fratagnoli & A. Godfroy, 2019-2020. En ligne : <https://fliphtml5.com/bwnza/udve/basic>
- Hanna Thomas, « What is Somatics? », in Don H. Johnson (dir.), *Bone, Breath & Gesture*, North Atlantic Books, Berkeley, California, 1995.
- , SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, Volume VI, No. 3, Autumn/Winter 1987-88.
- Joly Yvan, « La méthode Feldenkrais d'éducation somatique », in *Bulletin Feldenkrais France*, no. 38, février 2000.
- Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement* [1950], trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles : Actes Sud, 1994.
- Laban, Rudolf, *Espace dynamique, textes inédits : choreutique, vision de l'espace dynamique*, trad. E. Schwartz-Rémy, Bruxelles : Contredanse, 2003.
- Laban Rudolf et Lawrence F. C., *Effort* [1947], London : Macdonald & Evans Ltd, 1973.
- Lenglet Anne, *Fils, plis et traces*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. Consulté en ligne le 27/07/2018.
- Lesage Benoit « L'expressivité du geste : pour une lecture psychodynamique du mouvement », dans *La danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*, sous la direction de Lesage Benoît. Toulouse, ERES, « L'Ailleurs du corps », 2009.
- Loureiro Angela, *Effort. L'alternance dynamique*, Paris : Ressouvenances, 2014.
- Papin Mathilde, « télépathie anti-tragique. avec la philosophie de raymond ruyer », in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2020.
- Roquet Christine, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 2019.
- Rouquet Odile, *Les techniques d'analyse du Mouvement et le danseur*, Fédération Française de Danse. 1985.
- , *La tête aux pieds*, Paris : Recherches en Mouvement, 1991.
- Schiele Marie, *Supporter le drapé : les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska*, *Dobra[s]*, Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, volume 12, n° 25, abril 2019
- Sofia Gabriele, *Figura(c)tions. Apprentissage de l'acteur et sciences cognitives*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- Streri Arlette, « Des spécificités sensorielles à leurs interactions pour une perception unifiée du monde, interview avec Florence Cottin », in Collectif, *De l'une à l'autre, Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010.
- Sweigard Lulu, « Le mouvement imaginé : un facilitateur idéokinétique », in *Nouvelles de Danse*, n°28, [Dossier : L'intelligence du corps, vol. I], Bruxelles, Contredanse, 1996.
- Thuries Aude, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement : à partir de la philosophie de Susanne Langer*. Thèse de doctorat sous la direction d'Anne Boissière, Ecole doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Centre d'Étude des Arts Contemporains. Université Charles de Gaulle -Lille III, 2014.
- Todd Mabel Elsworth, *Le corps pensant*, traduit de l'anglais par Elise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles : Contredanse, 2013.

Savoirs de la corporéité : approches cliniques

- Ajuriaguerra Julian de, et Cahen Michèle, « Tonus corporel et relation avec autrui, l'expérience tonique au cours de la relaxation » [*Revue de Médecine Psychosomatique*, 1960]. Ajuriaguerra Julian de, et

- Angelergues René, « De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui : à propos de l'œuvre de Henri Wallon », [L'évolution psychiatrique, vol. 27, 1962]. Articles réédités in *Julian de Ajuriaguerra et la naissance de la psychomotricité, 1 : Corps, tonus et psychomotricité*, Montreuil : Papyrus, Bibliothèque de psychomotricité, 2008.
- Armstrong Thomas, *Neurodiversity: Discovering the Extraordinary Gifts of Autism, ADHD, Dyslexia, and Other Brain Differences*, Boston, MA, Da Capo Lifelong, 2010.
- Berthoz Alain, *Le sens du mouvement* [1997], Paris : Odile Jacob, 2013.
- , *La Décision*, Paris : Odile Jacob, 2003.
- Alan S. Brown, « A Review of the Déjà Vu Experience », *Psychological Bulletin*, vol. 129, 2003.
- Felten David L., Shetty Anil N., *Atlas de neurosciences humaines de Netter*, Issy-les-Moulineaux : éd. Elsevier Masson, 2011.
- Fimiani Filippo, « Une main amoureuse. Rêveries, résonances, revenances » in Jackie Pigeaud (dir.) *Le rythme*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Gibson James J., [*The Ecological Approach to Visual Perception*, New York : Psychology Press, 1979], *Approche écologique de la perception visuelle*, traduction française O. Putois, Bellevaux : Éditions Dehors, 2014.
- , *The senses considered as perceptual systems* (1966). Boston: Houghton Mifflin, 1986.
- Hebb Donald O., *The Organization of Behavior : a Neuropsychological Theory*, New York : Wiley, 1949
- Köhler Wolfgang, *La psychologie de la forme [Gestalt Psychology, 1929]*, Paris : Gallimard, 1964.
- Lettvin J. Y., Maturana H. R., McCulloch W. S. and Pitts W. H., "What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain" in *Proceedings of the IRE*, vol. 47, no. 11, Nov. 1959.
- Lindberg David C., *John Pecham and the Science of Optics*, Milwaukee, University Wisconsin Press, 1970.
- Konrad Lorenz, *Essais sur le comportement animal et humain : Les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, Paris : Le Seuil, 1970.
- Maturana H. R., Uribe R. & Frenk S. (1968) A biological theory of relativistic colour coding in the primate retina: A discussion of nervous system closure with reference to certain visual effects. *Archivos de Biología y Medicina Experimentales*, 01 Jan 1968.
- Naccache Lionel, "L'introspection de la perception visuelle : mythe et réalité", in *Le Corps en Acte*, sous la direction d'Alain Berthoz et Bernard Andrieu, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010.
- Olivier Gérard, *La cognition gestuelle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2012.
- O'Regan Kevin, "Une vision hors du cerveau", *Science et vie*, n°216 : *L'oeil et la vision*, sept. 2001, p.93.
- Rizzolatti Giacomo, Sinigaglia Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris : Odile Jacob, 2008
- Rosenthal Victor, « Perception comme anticipation : vie perceptive et microgenèse. » *L'Anticipation à l'horizon du présent*, R. Sock & B. Vaxelaire (éd.), 2004.
- , *Microgenesis, immediate experience and visual processes in reading*. In A. Carsetti (Ed.), *Seeing, Thinking and Knowing: Meaning and Self-Organisation in Visual Cognition and Thought* (pp. 221-243). Amsterdam : Kluwer, 2004.
- , « Formes, sens et développement : quelques aperçus de la microgenèse ». *Texto ! mars* 2005. En ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rosenthal_Formes.html.
- Rosenthal Victor et Visetti Yves-Marie, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 1, 28, 1999.
- , *Köhler*. Paris, Les Belles Lettres, 2003
- Sander Friedrich « Structures, totality of experience, and Gestalt ». In C. Murchinson (Ed.), *Psychologies of 1930*. Worcester, MA.: Clark University Press.
- Sofia Gabriele, « Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur » in *Du récepteur ou l'art de débattre son pique-nique*, Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, les 26 et 27 mai 2011, publiés sous la direction de B. Voisin. Publications numériques

- du CÉRÉdi, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 6, 2012. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?neurones-miroirs-et-intention.html>.
- Sprenger-Charolles Liliane, « La perception visuelle au cours de la lecture ou Peut-on entraîner l'œil à mieux se comporter ? » in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°52, 1986.
- Stroop John Ridley, « Studies of interference in serial verbal reactions », *Journal of Experimental Psychology*, vol. 18, n°6, 1935.
- Tardieu Christine, *Comment nous sommes devenus bipèdes*, Paris : Odile Jacob, 2012.
- Thompson Evan, *Mind in Life. Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*, Cambridge MA/London, Belknap Harvard, 2007.
- Thompson, D'Arcy Wentworth, *Forme et croissance* [1917], édition abrégée, trad. Par Dominique Teyssié, préface de Stephen Jay Gould, Paris : Seuil/CNRS, 1994.
- Varela Francisco, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris : Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1989.
- , « Auto-poïèse et émergence », in Réda Benkirane (dir.), *La complexité, vertiges et promesses. 18 histoires de sciences d'aujourd'hui*, Paris : Edition Le Pommier, 2002.
- Vischer Robert, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873. Trad. angl. « *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics* » in Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonou (éds.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica, The Getty Center for History of and the Humanities, 1994, p. 92 sq. Traductions françaises par *Caliandro*, Stefania. In « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques [1] », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, no. 3, 2004, pp. 791-800. *Du sentiment optique de la forme*, trad. fr. par Maurice Elie, préface de Carole Talon-Hugon, dans *Aux origines de l'empathie, Fondements & fondateurs*, Ovidia, Nice, 2009.
- Visetti Yves-Marie, « Constructivisme, émergences : une analyse sémantique et thématique », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°39, 2004/2.
- Von Uexküll Jakob Johann, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, 1934 ; trad. fr. éd. Denoël, 1965 ; éd. Pocket, coll. Agora, 2004. - Rééd. sous le titre *Milieu animal et milieu humain*, Paris : Rivages, 2010.
- Werner Heinz, "Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I: Das problem des Empfindens und die Methode seiner experimentellen Prüfung". *Zeitschrift für Psychologie*, 114, 1930.

Psychanalyse, métapsychologie et métapsychique

- Derrida Jacques, "Télépathie". *Cahiers Confrontation*, n°10, *Télépathie*, Paris : Aubier, automne 1983, p.216
- Dolto Françoise, « Au jeu du désir les dés sont pipés et les cartes truquées », Paris : Armand-Colin, Tiré à part du Bulletin de la Société française de Philosophie, 1972.
- , *L'image inconsciente du corps*, Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- , *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, tome I, Seuil, coll. « Points », Paris, 1988.
- Freud Sigmund, « Sur la psychothérapie de l'hystérie », *Œuvres complètes II, 1893-1895*, Paris : PUF, 2009.
- , *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. I. Meyerson révisée par D. Berger, Paris : PUF, 1967.
- , *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], trad. P. Koepel, Paris : Gallimard, 1993.
- , Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient [1905], trad. D. Messier, Paris : Gallimard Folio Essais, 1992
- , *Totem et tabou* [1913], Paris : Payot, 1965.
- , « Le sens des symptômes », in *Leçons d'introduction à la psychanalyse* [1915], Paris : PUF, Quadrige, 2014.
- , « Considérations générales sur l'attaque hystérique » [1909], *Névrose, psychose et perversion*, Paris : PUF, 1990
- , « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), in *Essais de Psychanalyse*, Paris : Payot, 2001.

- , « Rêve et Occultisme » [1933], in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard folio Essais, 1984.
- Laplanche Jean et Pontalis Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris : PUF, 1967.
- Meheust Bertrand, *100 mots pour comprendre la voyance*, Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, Le Seuil, 2005,
- Myers Frédéric W.H., *Les Hallucinations télépathiques (Phantasms of the Living, 1886)* (écrit avec E. Gurney et F. Podmore), trad. L. Marillier et C. Richet, Paris, Félix Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1891
- Searles Harold, « La psychose de transfert dans la psychothérapie de la psychose chronique » (1963), in *L'effort pour rendre l'autre fou*, Paris : Gallimard, 1977.
- , *Le contre-transfert* [1979], Folio Essais, Paris.
- Stern Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson* [1985/1989]. Trad. A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Le fil rouge, 1989.
- , *Les Formes de vitalité : psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris : Odile Jacob, 2010.
- Winnicott Donald W., « La théorie de la relation parent-nourrisson » [1960], *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris : Payot, 1969.

Sémiotique

- Benveniste Émile, « Actif et moyen dans le verbe » (1950), « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), in *Problèmes de linguistique générale, Tome I*, Paris, Gallimard, 1966.
- Birdwhistell Ray Lee, *Introduction to Kinesics : an Annotation System for Analysis of Body Motion And Gesture*. Washington : Dept. of State, Foreign Service Institute, 1952.
- , *Kinesics and Context*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- Celentano M. S., Chiron P. et Noël M.-P. , *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Actes du colloque franco-italien « Skhèma/Figura » (Paris- Créteil, 27-29 mai 1999), Paris : Éditions Rue d'Ulm, PÉNS, 2004.
- Engel Johann Jakob, « Idées pour une théorie du geste » [1795], extraits choisis et traduction C. Coulombeau, *Cahiers philosophiques*, vol. 113, no. 1, 2008.
- Fontanille Jacques, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris : PUF, 1995.
- Greimas Algirdas Julien, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages, Pratiques et langages gestuels*. dir. A.J. Greimas. 3e année, n°10, 1968.
- Greimas Algirdas Julien et Courtès Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette-Université, 1979.
- Hadreas Peter J., *In Place of the Flawed Diamond : An Investigation on Merleau-Ponty's Philosophy*, New York, Peter Lang Pub., 1986.
- Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963.
- Kristeva Julia, in « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages, Pratiques et langages gestuels*. Dir. A.J. Greimas. 3e année, n°10, 1968.
- Leucci Tiziana, « Partout où va la main, le regard suit ; là où va le regard, l'esprit suit. Le langage des mains dans le théâtre dansé de l'Inde », revue *ethnographiques.org, La Part de la main*, n° 31, décembre 2015.
- Luca Valeria de, *Danse et sémiotique : après le structuralisme*. Estudos Semióticos, Universidade de São Paulo, 2017, 13 (spe), <hal-01706467>
- Quintilien, *Institution oratoire*, traduit du latin par Jean Cousin, Paris : Les Belles Lettres, 1975- 1980.
- Saussure Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1995.

Histoire culturelle et anthropologie

- Abram David, *Comment la terre s'est tue, pour une écologie des sens* [1996], Paris : La découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2013.
- Billeter Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève : Skira, 1989.
- Blumenberg Hans, *Description de l'homme* [1976], trad. D. Trierweiler, Paris : Cerf, 2011.
- Butler Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. C.Kraus, Paris : La Découverte, 2005.
- Citton Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris : Armand Colin, 2012.
- , *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil, Points, 2014.
- Devereux Georges, *Baubô, la vulve mythique*, Paris : J. C. Godefroy, 1983.
- Sissa Giulia, *Le corps virginal, la virginité féminine en Grèce antique*, Paris : Vrin, 1987
- Guoting Sun, *Two Chinese Treatises on Calligraphy: Treatise on Calligraphy (Shu pu) by Sun Qianli; Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu) by Jiang Kui*; Yale University Press, 1995.
- Habermas Jürgen, *Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. M. de Launay, Paris : Éditions Payot, 1988.
- Hutchins Edwin, *Cognition in the wild*, Cambridge, MA : MIT Press, 1995.
- Ingold Tim, *Une brève histoire des lignes* [2007], Trad. Sophie Renaut, Bruxelles : Zones sensibles, 2011.
- Jousse Marcel, *L'anthropologie du geste* [1969], Paris : Gallimard, 1974.
- Malm Andreas, *L'anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*. Paris : La fabrique, 2017.
- Morizot Baptiste, *Manières d'être vivant, Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles : Actes Sud, Mondes sauvages, 2020.
- Perret Catherine, « À propos d'un « geste nôtre ». La caméra dans la tentative de Fernand Deligny », et « La vie fossile. Hommage à Fernand Deligny » in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- , *le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*, Paris : Seuil, 2021.
- Schaeffner André, *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1968.
- Schmitt Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990
- Shepard Paul, *Nous n'avons qu'une seule terre* (1996), trad. B. Fillaudeau, Biophilia, José Corti, 2013.
- Simon Gérard, *Archéologie de la vision, L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003
- Suits Bernard, *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*, Toronto: The University of Toronto Press, 1978.
- Tarde Gabriel, *Monadologie et sociologie* [1893], Paris : La Découverte, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999.
- Vernant Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1986.

Histoire de la danse, et de l'art

- Banes Sally, *Terpsichore en basket. Post-modern dance [Terpsichore in Sneakers]*, Wesleyan University Press, 1987], Paris, Centre national de la danse, 2002, p.19
- Bhavnavi Enaski, *The Dance in India*, Taraporevala's Treasure House of Books, Bombay, 1970.

- Christout Marie-Françoise, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses, XV^e – XX^e siècle*, Paris, Desjonquères, 1995.
- Ducrey Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris : Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 1996.
- Franko Mark. *La danse comme texte. Idéologie du corps baroque*. Trad. S. Renaut, Paris : Kargo, L'éclat, 2005.
- , « La danse et le politique », Recherches en danse [Online], Traductions, Online since 16 June 2017, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647>.
- Garafola Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Gignac Marjorie, *La pertinence du Judson Dance Theater pour l'histoire de l'art. étude sur la réciprocité entre la danse et les arts visuels lors de la période de 1962-1967*, Éditions Universitaires Européennes, 2014
- Haskell Arnold, Diaghileff : His Artistic and Private Life, Londres : Golancz, 1935.
- Hutchinson-Guest Ann, Jeschke Claudia, *Nijinsky's Faune restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score*, Philadelphie, Gordon & Breach, 1991.
- Illouz Jean-Nicolas, « L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, 2012/4 (n°168). DOI : 10.3917/litt.168.0003.
- Jarocinski Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, trad. T. Douchy, préface de V. Jankélévitch, Paris : Seuil, 1970.
- Lista Giovanni, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle époque*. Paris : Stock, 1994.
- Markevitch Igor, *Le testament d'Icare*, Paris : Grasset, 1984.
- Martin John, *La danse moderne (1933)*, trad. J. Robinson et S.Schoonejans, préface de M.Louis, Arles : Actes Sud, 1991.
- Nectoux Jean-Michel, *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, Les dossiers du musée d'Orsay, n°29, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- Noverre Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart /Lyon, Aimé Delaroche, 1760, Paris : éditions Lieutier, 1952.
- Palazzolo Claudia, « Entrer, d'un pas, dans le flux de ce monde », *Agôn* [En ligne], Dossiers, 2012, n° 5 : *L'entrée en scène, Épuiser l'entrée*, mis à jour le : 28/11/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2420>.
- Ripellino Angelo Maria, */Z trucco e l'anima*, Torino : Einaudi, 1974.
- Rousseau Pascal, *Hypnose - Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris, Nantes : Beaux-arts de paris éditions, Musée d'arts de Nantes, 2020.
- Sermon Julie et Chapuis Yvane (éd.), *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*. Lausanne, Dijon : La Manufacture, les Presses du Réel, 2016.
- Suquet Annie, *L'éveil des modernités – Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre National de la Danse, 2012.
- Vaughan David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse, [Merce Cunningham : Fifty Years, Ed. Melissa Harris, Aperture. 1952]*, Paris : Plume, Librairie de la danse, 1997, 2002.

Écrits d'artistes, entretiens, critique

- Amagatsu Ushio, *Dialogue avec la gravité*, Traduit du Japonais par Patrick de Vos, Arles : Actes Sud, 2000.
- Bel Jérôme, « Qu'ils crèvent ces artistes ! », Art Press, spécial « Médium danse », n°23, octobre 2002.
- Bellmer Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'anatomie de l'image*, éditions Le Terrain vague, 1957, réédition sous le titre *Petite Anatomie de l'image*, Paris : éditions Allia, 2006.

- Brown Trisha : Isabelle Ginot, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie... », *Mobiles 1 : Danse et utopie*, L'Harmattan, collection « Arts 8 », 1999.
- Clark Lygia : *Lygia Clark, De l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. Contributions de José Gil, Laurence Louppe, Hubert Godard, Pierre Fédida, Mário Pedrosa, Suely Rolnik, Corinne Diserens. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Les Presses du Réel, 2005.
- Cunningham Merce, « Space, Time and Dance », *Transformations : Arts, Communication, Environment*, 1, 3, 1952.
- Duboc Odile, « Quelle musique pour quelle danse ? », *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Dir. Ciro Bruni, Paris : Germs, 1993.
- Dupuy Dominique, « La danse du dedans », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin 1989.
- Eisenstein Sergeï, *Writings 1935-47 (Selected Works, Vol. III)*. London : BFI Publishing, 1996.
- Forti Simone, entretien avec Christophe Wavelet et Isabelle Launay, *Vacarme* n° 4 – 5, 1997.
- Fuller Loïe, *Ma Vie et la danse* [1913], suivi de *Écrits sur la danse*, Paris, L'Œil d'or, 2002.
- Halprin Anna, "Introduction to Movement Ritual I", in Rachel Kaplan (ed.), *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1995.
- Hassmann Joerg, « Explorations within the small dance », *Contact Quaterly* vol. 34(1), Winter/Spring 2009.
- Hay Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, trad. de l'anglais (américain) par Laurent Pichaud, et Lucie Perineau, Lausanne, Dijon : coll. Nouvelles Scènes / Manufacture, Les presses du réel, 2017.
- Hugonnet Yasmine et Bouvier Mathieu, « Connaissance par les gouffres », revue Watt, numéro 1, janvier 2017. En ligne : Bouvier Mathieu, *Connaissance par les gouffres. Entretien avec Yasmine Hugonnet*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.
- Iché Sandra et Orts Marie, « Correspondance entre Sandra Iché et Marie Orts », revue « Rodéo », n°3, face B, décembre 2015, pp. 47-50.
- Jonhston Jill, « Tornado in a tea cup » (1968), *Marmalade Me*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover & London, revised and expanded edition, 1998.
- Jouvet Louis, *Le comédien désincarné*, Paris : Flammarion, 1954.
- Mayen Gerard, *Exposition d'un spectacle, Exacerbation de la présence faite art, dans Love, de Loïc Touzé*, revue Mouvement, janvier 2003. En ligne : <https://loictouze.oro.fr/fr/ressources/les-articles>
- , « exacerbation de la présence faite art, dans Love, de Loïc Touzé », mouvement.net, janvier 2003.
- Monnier Mathilde, Nancy Jean-Luc, Denis Claire, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.
- Nelson Lisa : *Vu du Corps, Lisa Nelson, mouvement et perception*. Nouvelles de danse n°48-49, Bruxelles : Contredanse, hiver 2001.
- , « La sensation est l'image », *Contact Improvisation*, Bruxelles, Contredanse, « Nouvelles de danse » n° 38/ 39, printemps-été 1999.
- , « Composition, Communication, and the Sense of Imagination. Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores », in *Ballettanz*, Avril, Berlin, Der Theaterverlag, 2006.
- , "Before your eyes, Seeds of a dance practice", published in *Contact Quarterly Dance journal* vol. 29#1, winter/spring 2004. Traduction française « à travers vos yeux », in *Vu du corps, Lisa Nelson, mouvement et perception*, Nouvelles de danse n°48-49, Bruxelles : Contredanse, hiver 2001.
- , *Improvisation and the Sense of Imagination*, discussion entre Danny Lepkoff et Lisa Nelson, CNDO, Arnheim, mars 1990, publiée in *Contact Quaterly*, été-automne 1992, volume 17, n°2.
- , Interview with Jacky Lansley, published in *The Wise Body*, Venue: Madbrook Farm, 2005.
- , écrits en ligne : sarma.be : http://sarma.be/pages/Anthology_Lisa_Nelson, et contredanse.org : <https://contredanse.org/authors/lisa-nelson/>

- Nelson Lisa et Benoit-Nader Agnès, *Conversation with Lisa Nelson, Nouvelles De Danse*, No. 32-33 (Summer/Fall 1997) : 66-82. En ligne : <http://sarma.be/docs/3276>
- Bronislava Nijinska, *Mémoires*, trad. Gérard Mannoni, Paris : Ramsay, 1983.
- Paxton Steve, «... To Touch », *Contact Quaterly*, v. XXI, n° 2, Summer/Fall 1966.
- , « Grand Union », *The Drama Review*, vol. 16, n°3, septembre 1972, pp. 128-134. Traduction Romain Bigé, in Steve Paxton, « D'un pied sur l'autre (1972-1975) », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017. En ligne : <http://journals.openedition.org/danse/1235>
- , « Contact Improvisation », *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Mars 1975.
- , « Aikido – Information in deed », *Contact Newsletter*, vol. 1, n°5, Été 1976.
- , « Solo Dancing », *Contact Quarterly*, vol. 2, n°3, Spring 1977.
- , « The Small Dance », *Contact Quaterly*, v. III, n° 2, Long Winter, 1978.
- , « Q/A », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981.
- , « Transcription », originellement publié dans *Contact Quaterly* vol. 11 (1), Winter 1986, amendé sous formes de notes de fin par Steve Paxton pour *CI 36*, en 2008, traduction Emma Bigé.
- , « Fall after Newton transcript », in *Contact Quarterly*, Sourcebook, 1988.
- , « Esquisses de techniques intérieures » [1987], traduit de l'anglais (USA) par Patricia Kuypers, *Contact Improvisation, Nouvelles de danse*, n°38/39, Bruxelles : Contredanse, 1999.
- Pichaud Laurent et Katisiki Myrto, « Faire néant pour potentialiser des appuis », *Repères, cahier de danse*, vol. 33, no. 1, 2014. DOI : 10.3917/reper.033.0019
- Pichaud Laurent et Gouju Julie, « À l'œuvre », *Recherches en danse* [Online], 2 | 2014, Online since 01 January 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.781>
- Piron François : *Le journal des arts* de Connivence, 6e Biennale d'art contemporain de Lyon, 2001.
- Rainer Yvonne, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Battcock Gregory, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968.
- , *Work 1961-73*, Nova Scotia College of Art and Design, 1974.
- , « A Manifesto Reconsidered », 2008, in *Yvonne Rainer: Moving and Being Moved*, Amsterdam: Roma Publications, 2017.
- Tompkins Mark, « entretien avec Agnès Benoit », in revue *Nouvelles de Danse, On the Edge. Créateurs de l'imprévu*, dir. Agnès Benoit-Nader, Bruxelles : Contredanse, 1997, 2009.
- Touzé Loïc, « entretien avec Yvane Chapuis », *Questions d'artistes*, n°1, Paris : Collège des Bernardins, 2011.
- , intervention in « La complémentarité des regards entre recherches universitaires et recherches artistiques », *Transmettre, Art-pédagogie-Sensible*, Toulouse : éditions de l'attribut, 2018
- Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, entretien in *Danse/Cinéma*, Stéphane Bouquet (dir.), Paris/Pantin : Capricci/Centre national de la danse, 2012.
- , « Où est la danse, entretien avec Loïc Touzé et Mathieu Bouvier », *Variations autour du geste théâtral*, Revue d'histoire du théâtre, Numéro 287, décembre 2020.
- Vinci Leonard de, *Les Carnets*, trad. Louise Servicen, Paris : Gallimard, 1942.
- Wigman Mary, *Le langage de la danse* (trad. J. Robinson, [*Die Sprache des Tanzes*, E.Battenberg Verlag, Munich, 1963], trad. Jacqueline Robinson, Paris : Chiron, 1990.

Œuvres et études littéraires

- Adam Paul, Critique des moeurs, in *Entretiens politiques et littéraires*, n°34, février 1893.
- Artaud Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, suivi de *Le théâtre de la cruauté*, Paris : nrf, Poésie/Gallimard, 2003.

- « Position de la Chair, Manifeste en langage clair », *Oeuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1956.
- , *Le pèse-nerf*, *Œuvres Complètes*, Tome I, Paris : Gallimard, 1956.
- Benjamin Walter, *Rastelli raconte...et autres récits*, Paris : Le seuil, 1987.
- Borgès Jorge Luis, *L'Aleph*, trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris : Gallimard, 1967.
- Bousquet Joë, *Le meneur de lune* [1946], Paris : Albin Michel, 2006.
- Breton André, *Les Vases communicants* [1955], Paris : Gallimard Folio Essais, 1996.
- Char René, *Feuillets d'Hypnos* [1943-1944], in *Fureur et mystère* [1948], Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1962.
- Claudiel Paul, « Nijinski » [1927], *L'œil écoute*, *Œuvres en Prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Kafka Franz, *Journaux, 1911*, *Œuvres Complètes III*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- , *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* [1924], trad. O. Mannoni, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2019.
- Kahn Gustave, « Réponse des symbolistes », *L'événement*, 28 septembre 1886.
- Kleist Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), trad. J. Outin, Paris : Mille et Une Nuits, 1993.
- Luca Ghérasim, « Quart d'heure de culture métaphysique », *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2009.
- Lucrèce, *De rerum natura*. Edition bilingue, Trad. J. Kany-Turpin, Paris : Gf Flammarion, 1997.
- Mallarmé Stéphane, « L'Après-midi d'un Faune, Églogue » [1876], *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- , « Sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret) » [1891], in *Réponses à des enquêtes*, *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- , « Crise de Vers », « Le Livre, instrument spirituel » [1895], in *Quant au Livre, Variations sur un sujet*, *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- , « Ballets », « Autre étude de danse, Les fonds dans le Ballet, d'après une indication récente », « Mimique », in *Crayonné au Théâtre* [1897], *Oeuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- Maupassant Guy de, *Le Horla*, éd. Philippe Bonnefis, Paris : Le livre de poche, 1984.
- Meillassoux Quentin, *Le Nombre et la sirène, Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Fayard, Paris, 2011.
- Michaux Henri, *Connaissance par les gouffres*, Poésie/Gallimard, 1967.
- Moréas Jean, Manifeste du symbolisme, paru dans *Le Figaro*, 18 sept. 1886, Supplément littéraire, p.1-2.
Repris dans *Les premières armes du symbolisme*, Paris : Vanier, 1889.
- Pessoa Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, trad. Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1988.
- Quignard Pascal, *Vie secrète, Dernier royaume VIII*. Paris : Gallimard, 1998.
- Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses* [1898], Allia, Paris, 2008.
- , « Poèmes épars et fragments », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 927.
- Rimbaud Arthur, « Voyelles », in *Poésies 1871*, et « Lettre du Voyant, à Paul Démeny, 15 mai 1871 », in *Correspondance*, *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la pléiade, 1954.
- Tardieu Jean, « L'écriture comme geste », *Obscurité du jour*, Genève, Skira, 1974.
- Tzara Tristan, *Data est tatou. Tout est dada.*, Paris : GF-Flammarion, 1999.
- Valéry Paul, « Le Coup de dés, Lettre au directeur des Marges » [1920], in *Variétés II*, *Œuvres*, Tome I, Paris : La Pochothèque / Le Livre de poche, 2016

Œuvres chorégraphiques

Dominique Brun

L'après-midi d'un Faune. Recréation, 2007. Conception et création chorégraphique : Dominique Brun. D'après *L'Après-midi d'un Faune* (1912), chorégraphie et notation : Vaslav Nijinski. Traduction en système Laban : Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke. Musique : Claude Debussy, interprétée par Les Siècles, direction François-Xavier Roth. D'après le poème de Stéphane Mallarmé, et les costumes et décors de Léon Bakst. Avec : Caroline Baudouin, Clarisse Chanel, Sophie Gérard, Johann Nöhles, Mathilde Rance, Enora Rivière, Julie Salgues, Lina Schlageter. Lumières : Sylvie Garot et Raphael Vincent. Costumes : Sylvie Skinazi d'après ceux de Bakst. Régie générale : Christophe Poux. Photos : Ivan Chaumeille. Production : Les Porteurs d'Ombre, Dominique Brun.

Yasmine Hugonnet

Le récital des Postures. Création 2014. Chorégraphie et danse : Yasmine Hugonnet. Collaborateur artistique : Mickael Nick. Création lumières : Dominique Dardant. Costumes : Scilla Lardon. Scénographie : Yasmine Hugonnet, Dominique Dardant. Regards et Replays : Ruth Childs. Conseils dramaturgiques : Guy Cools. Administration : Violaine DuPasquier. Diffusion : Jérôme Pique. Crédits photos : Anne-Laure Lechat.

La ronde / Quatuor. Création 2016. Conception, chorégraphie : Yasmine Hugonnet. Danse : Jeanne Colin, Audrey Gaisan Doncel, Yasmine Hugonnet, Killian Madeleine. Lumières : Dominique Dardant. Costumes : Tania D'Ambrogio. Regards & Replays : Ruth Childs. Invité : Mathieu Bouvier. Attaché de diffusion : Jérôme Pique. Administration : Virginie Lauwerier. Soutien administration : Marianne Caplan. Production : Arts Mouvementés. Coproductions : Théâtre Sévelin 36 Lausanne, Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. Résidence de création et partenaire : Mains d'Œuvres St-Ouen. Résidence de création : Théâtre Sévelin 36 Lausanne. Accueils Studio : Briqueterie du Val de Marne, Centre National de la Danse Pantin, Centre culturel suisse à Paris, Arsenic – Centre d'Art scénique contemporain. Soutiens : Ville de Lausanne, Canton de Vaud, Bourse de la Société Suisse des Auteurs pour la Création Chorégraphique, Pro Helvetia – Fondation Suisse pour la culture, Fondation Ernst Göhner, Fondation Nestlé pour l'Art, La Loterie Romande.

Xavier Le Roy

Self Unfinished. Création 1998. Par et avec Xavier Le Roy, d'après la collaboration avec Laurent Goldring, Musique : Diana Ross, Production : in situ productions et Le Kwatt, Coproduction : Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern. Représentation du 15/01/2005 au Centre national de la danse, Pantin, International Symposium, TransFormes.

Laurent Pichaud

feignant. Création 2002. Distribution évitée, pour 6 ou 7 danseurs. Par : Laurent Pichaud. Partition aléatoire pour 6 ou 7 : Albane Aubry, Rémy héritier, Saskia Hölbling, Christine Jouve, Anne Lopez, Laurent Pichaud, David Subal. Lumières : Ludovic Rivière. Participation au projet : Nathalie Collantes, Martine Pisani. Scénographie : Bruno De Lavenère. Théâtre du Hangar, festival Montpellier Danse.

Faire néant. Création 2003. Conception et interprétation : Laurent Pichaud.

Loïc Touzé

LOVE. Création 2003. Conception Loïc Touzé et Latifa Laâbissi. Collaboration artistique : Jocelyn Cottencin. Interprètes : Audrey Gaisan Doncel, Julien Gallée-Ferré, Yves-Noël Genod, Rémy Héritier, Maud Le Pladec, Carole Perdereau. Conception lumière : Yannick Fouassier. Régie générale : Stéphane Potiron. Administration : Nathalie Travers. Notateur : Jean-Marc Piquemal. Représentation du 13 février 2005, Centre Pompidou, Paris.

9. Création 2007. Chorégraphie : Loïc Touzé. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin. Collaborations artistiques : Isabelle Launay, Carole Perdereau. Interprétation : Özlem Alkis, Ondine Cloez, Erin Cornell, Clémence Galliard, Marlène Montero-Freitas, Aline Landreau, Catherine Legrand, Anne Lenglet, Ana Sofia Neves Gonçalves. Lumière : Yannick Fouassier. Musique : Henri-Bertrand Lesguillier. Production : ORO. Co-production : Théâtre National de Bretagne/Rennes, MC2/Grenoble, Centre Pompidou - Les Spectacles vivants/Paris, Centre Chorégraphique National de Grenoble. Soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne, de Arts Vivants en Ille et Vilaine et du Centre Chorégraphique National de Grenoble dans le cadre d'un accueil studio.

Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches. Création 2007. Chorégraphie : Loïc Touzé. Interprétation : Ondine Cloez. Création son et interprétation : Cookie Lesguillier. Création lumière : Yannick Fouassier. Production : ORO. Coproduction : Ménagerie de Verre/Paris, Onyx/Saint Herblain, Lieu Unique/Nantes. Soutien de la Région Pays de Loire, du département Loire Atlantique et de la Ville de Saint Herblain au titre de l'aide à la création, de l'aide à la résidence de Musique et danse en Loire Atlantique, de l'aide à la diffusion d'Arcadi.

La Chance. Création 2009. Conception : Loïc Touzé. Interprétation : Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin. Création lumière : Yannick Fouassier. Création Son : Eric Yvelin. Costumes : Misa Ishibashi. Regard extérieur : Anne Lenglet. Production : ORO. Coproduction : Théâtre National de Bretagne/Rennes, Théâtre Anne de Bretagne/Vannes, Centre de Développement Chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées, CNDC Angers - direction Emmanuelle Huynh. Avec l'aide à la diffusion d'Arcadi

Je suis lent. Conférence performée, création 2015. Conception et interprétation : Loïc Touzé, Collaboration artistique : Éric Didry et Anne Lenglet. Production ORO.

Index des noms propres

- Abram, 21, 283, 455, 456
Agamben, 52, 53, 152, 308, 309, 414
Ajuriaguerra, 245
Alexander, 142, 149, 150, 173, 306, 317
Amagatsu, 153, 244, 449
Aristote, 23, 67, 68, 95, 147, 220, 221, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 307, 309, 450
Artaud, 216, 229, 237, 264, 284, 285, 286, 287, 341, 448, 450
Auerbach, 22, 23, 24
- Bachelard, 158, 159, 167, 241, 283
Bacon, 9, 29, 160, 185, 458
Badiou, 50, 54, 55, 56, 57, 328, 444
Bagouet, 32, 103
Bailly, 37, 268, 269, 270
Banes, 262, 434, 438
Barbaras, 111, 141, 150, 154, 165, 243, 436
Barthes, 29, 291, 292, 293, 320, 327, 331, 344, 345, 346, 450
Bausch, 290, 293, 361
Behnke, 151
Bellmer, 278, 348
Benjamin, 31, 37, 67, 76, 87, 102, 109, 175, 211, 264, 265, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 399, 411, 450, 467, 468, 470, 473, 483
Benveniste, 152, 268, 269, 274, 345
Bergson, 64, 71, 72, 75, 96, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 128, 129, 180, 182, 199, 263, 264, 307, 407, 408, 423, 427, 445, 446, 447, 452, 458
Bernard, 31, 50, 104, 109, 125, 139, 155, 156, 157, 158, 159, 238, 239, 240, 241, 331, 340, 371, 376, 377, 400, 407, 434, 446, 447, 449, 459
Berthoz, 11, 180, 371, 473
Bigé, 104, 111, 150, 151, 153, 166, 174, 211, 221, 244, 245, 307, 320, 323, 364, 380, 389, 432, 435, 436, 447
Billeter, 69, 138, 467
Birdwhistell, 225, 226
Boissière, 18, 51, 52, 88, 89, 90, 91, 93, 98, 175, 211, 279, 280, 307
Bolens, 18, 24, 149, 150
Bottiglieri, 17, 147, 151, 152, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 187
Brown, 85, 103, 127, 128, 129, 426, 434, 435, 454
Brun, 328, 334, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 451
Cage, 54, 434
Cartillier, 352
Cegarra, 352, 353
Chapuis, 15, 17, 117, 192, 241, 415, 430
Clam, 145, 163, 217, 218, 230, 235, 236, 237, 238, 285, 296, 365, 390, 393, 449
Clark, 122, 123, 322, 372, 377, 436, 437
Cohen, 162, 164, 243, 355
Combeau, 176, 177, 178
Compet, 176, 292
Contour, 165, 311, 416, 432
Cunningham, 53, 54, 101, 244, 261, 292, 440, 480
- Damian, 387, 389, 396, 397, 398, 401, 403, 419, 455, 456, 462
Debaise, 16, 164, 397, 404, 405, 461
Debussy, 328, 329, 330, 331, 336, 345
Deleuze, 27, 28, 29, 50, 72, 84, 116, 125, 126, 127, 128, 129, 144, 159, 160, 166, 167, 184, 185, 186, 196, 217, 229, 230, 264, 287, 322, 447, 455, 456, 457, 458, 459, 464
Deligny, 413, 414
Derrida, 229, 287, 406, 409
Després, 31, 84, 85, 104, 125, 127, 128, 139, 417, 446
Dewey, 433, 434, 440
Doganis, 173, 180, 181, 182, 183, 303, 447
Dolto, 146, 239, 409, 410
Dorvillier, 5, 38
Duboc, 84, 85, 103, 118
Dufrenne, 50, 65, 155, 300
Duncan, 89
Dupuy, 19, 197, 201, 448
- Ehrenzweig, 31, 373, 374, 375, 376
Eisenstein, 259, 260
Epicure, 14, 23, 95, 111, 112, 202, 445, 448
Eschyle, 56, 271, 272, 273
- Fabbri, 120, 125, 264, 267
Feldenkrais, 128, 142, 143, 150, 176, 178, 359, 447, 463
Fontanille, 229
Forsythe, 85
Forti, 434, 435, 436, 439

Foucault, 281
 Freud, 25, 26, 27, 28, 76, 77, 314, 320, 335, 336,
 338, 347, 406, 409, 410, 453
 Fuller, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70,
 71, 72, 73, 74, 84, 85, 179, 281, 328, 342,
 444, 445

Gallotta, 241
 Gibson, 76, 77, 98, 246, 280, 356, 377, 378, 379,
 380, 384
 Gil, 228, 231, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326,
 340, 390, 391, 402, 403, 411, 412, 437, 449,
 451
 Ginot, 31, 32, 104, 142, 143, 243, 301, 435, 455,
 462
 Godard, 18, 31, 32, 148, 170, 173, 231, 243, 246,
 247, 248, 292, 294, 300, 301, 302, 305, 306,
 311, 317, 318, 357, 359, 372, 377, 379, 381,
 437, 449, 451
 Godfroy, 17, 24, 104, 140, 165, 166, 172, 188,
 189, 190, 217, 235, 278, 279, 357, 362, 377,
 390, 448
 Goethe, 67, 73, 281, 457
 Gourfink, 117, 192, 241
 Graham, 88, 103, 260, 293, 434
 Greenberg, 434, 438
 Guattari, 28, 159, 160, 166, 167, 184, 185, 196,
 229, 389, 457, 458, 459

Halprin, 434, 435, 436, 444
 Hamilton, 363
 Hanna, 142
 Hay, 194, 195, 196, 292, 434, 436, 440, 448
 Hecquet, 335, 336, 337, 339
 Héritier, 12, 17, 351, 415, 432
 Hugonnet, 19, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
 131, 132, 133, 134, 135, 232, 233, 234, 235,
 445, 446, 449, 454
 Humphrey, 35, 88, 103, 260, 340

James, 76, 77, 96, 98, 246, 377, 378, 384, 404,
 405
 Johnston, 261

Kafka, 184, 185, 457
 Katsiki, 195, 292, 311, 312, 315, 317, 440, 451
 Kleist, 302, 303
 Köhler, 277, 278
 Krauss, 205
 Kristeva, 224, 225, 320

Laban, 19, 89, 143, 206, 207, 208, 211, 252, 256,
 257, 300, 318, 339, 434, 448, 449

Langer, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 102,
 104, 109, 111, 266, 277, 445, 448, 455
 Lapoujade, 457, 458
 Launay, 1, 17, 18, 32, 33, 104, 137, 143, 208,
 212, 222, 256, 292, 317, 340, 415, 416, 417,
 434, 436, 440
 Le Roy, 9, 10, 11, 32, 473, 484
 Lenglet, 17, 186, 197, 232, 244, 252, 254, 415,
 424, 439
 Limon, 88
 Linehan, 241
 Louppe, 32, 35, 36, 46, 47, 102, 103, 104, 139,
 161, 205, 207, 208, 242, 243, 244, 253, 254,
 261, 262, 266, 426, 437, 445, 454
 Lyotard, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 50, 81, 86,
 129, 226, 228, 237, 289, 296, 298, 314, 338,
 348, 373, 374, 382, 443, 455

Maciejewska, 85, 475
 Maldiney, 121, 210, 255, 269, 280, 281, 388,
 Mallarmé, 36, 40, 44, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63,
 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 97, 129, 161,
 267, 328, 329, 330, 332, 335, 337, 345, 443,
 444, 454
 Maturana, 77, 366, 367, 368
 Merleau-Ponty, 29, 50, 76, 86, 110, 113, 123,
 146, 153, 154, 155, 156, 159, 198, 201, 202,
 203, 246, 297, 298, 299, 301, 305, 368, 372,
 377, 380, 426, 441
 Meyerhold, 259, 334, 449
Michaux, 188, 266
 Monnier, 15, 51, 53, 84
 Morizot, 183, 432, 455, 460

Nancy, 50, 51, 53, 54, 64, 84, 143, 371, 373, 433,
 Nelson, 87, 107, 213, 352, 355, 356, 357, 358,
 359, 360, 361, 378, 381, 382, 383, 384, 385,
 386, 387, 388, 389, 390, 415, 428, 429, 430,
 431, 436, 437, 438, 439, 440, 452, 454, 461,
 463
 Nijinski, 27, 82, 154, 292, 327, 328, 329, 330,
 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340,
 344, 345, 347, 348, 349, 451, 454
 Nikolaïs, 253
 Nioche, 459

Orts, 425, 426

Papin, 395, 417, 418, 420, 421, 423, 428, 440,
 459, 461
 Paxton, 98, 145, 174, 181, 189, 243, 244, 253,
 291, 321, 323, 340, 355, 358, 378, 388, 402,
 403, 434, 435, 436, 439

Peckham, 96
 Perret, 1, 17, 18, 272, 275, 276, 284, 413, 414,
 Perrin, 22, 31, 32, 104, 117, 192, 206, 241, 292,
 439, 459
 Pessoa, 125, 127, 427
 Pichaud, 194, 195, 292, 309, 310, 311, 312, 314,
 315, 316, 317, 326, 359, 432, 440, 451, 454,
 Platon, 33, 220, 269, 275
 Pouillaude, 55, 430, 434
 Prokhoris, 335, 336, 337

Quignard, 211, 295

Rainer, 10, 37, 139, 243, 261, 262, 279, 289,
 290, 291, 292, 293, 340, 434, 435, 439, 440,
 450
 Rancière, 35, 58, 59, 66, 67, 68, 74, 328, 354,
 452
 Ravaisson, 71, 72
 Rimbaud, 42, 63, 78, 156
 Rizzo, 15, 85
 Rizzolatti, 10, 304, 305
 Roquet, 32, 104, 119, 186, 244, 267, 301, 359,
 361, 373
 Rosenthal, 121, 122, 124, 277, 370

Sander, 122, 123, 446
 Sartre, 280, 281
 Saussure, 223, 226, 230, 237
 Schefer, 101
 Schiller, 93
 Sermon, 18, 430
 Sofia, 17, 259, 260, 304, 305
 Souriau, 63, 289, 406, 407, 456, 457, 460, 461

Stengers, 152, 289, 404, 405, 406, 407, 461
 Stern, 29, 37, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 111,
 246, 279, 412, 445
 Straus, 145, 175, 186, 204, 208, 209, 210, 211,
 213, 244, 280, 377, 448

Thuries, 88, 89, 90
 Tompkins, 110, 113, 439
 Touzé, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 85, 173,
 175, 176, 177, 183, 184, 187, 191, 192, 193,
 197, 198, 199, 200, 201, 202, 213, 241, 243,
 248, 250, 252, 254, 258, 263, 352, 383, 384,
 415, 416, 417, 424, 428, 429, 431, 439, 440,
 448, 449, 452, 454, 455, 461, 463

Uexküll, 367

Valéry, 19, 20, 21, 36, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 55,
 66, 73, 81, 82, 84, 119, 120, 129, 132, 138,
 148, 267, 268, 278, 295, 449, 463
 Van Acker, 241
 Varela, 77, 180, 368, 369
 Visher, 64, 78, 444

Werner, 122, 123, 278, 446
 Whitehead, 16, 88, 96, 147, 152, 164, 404, 405,
 447
 Wigman, 88, 118, 143, 207, 208, 211, 212, 213,
 256, 266, 434, 448
 Wilson, 98, 99, 100
 Winnicott, 245

Zhong Mengual, 429, 432, 455, 460

Table des illustrations

<i>fig. 1 : Self-Unfinished, Xavier Le Roy, 1998. Photo: Katrin Shoof</i>	9
<i>fig. 2 : LOVE, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003. Photo : Jocelyn Cottencin.</i>	12
<i>fig. 3 : Bombyx Mori, Ola Maciejewska, 2015. Photo: Martin Argyroglo.</i>	43
<i>fig. 4 : The Loie Fuller Project, Ola Maciejewska, 2011. Photo : Martin Argyroglo</i>	83
<i>fig. 5 : Yasmine Hugonnet, Le récital des postures, 2014. Photo Anne-Laure Lechat.</i>	108
<i>fig. 6 : La Ronde/ Quatuor, Yasmine Hugonnet, 2016. Photo : Anne-Laure Lechat</i>	130
<i>fig. 7 : La chance, Loïc Touzé, 2009. Photo : Martin Argyroglo.</i>	215
<i>fig. 8 : Forme simple, Loïc Touzé, 2018. Photo : Martin Argyroglo.</i>	288
<i>fig. 9 : Laurent Pichaud, 2015. Photo : Hervé Véronèse, Centre Pompidou.</i>	310
<i>fig. 10 : L'après-midi d'un Faune [Nijinski], récréation 2007, Dominique Brun. Photo : I. Chaumeill</i>	339
<i>fig. 11 : La chance, Loïc Touzé, 2009. Photo : Martin Argyroglo.</i>	350
<i>fig. 12 : Faire une danse par télépathie. Partition spatiale.</i>	418
<i>fig. 13 : Forme simple, Loïc Touzé, 2018. Photo : Martin Argyroglo.</i>	442

Avec mes remerciements particuliers à Martin Argyroglo.

Table des matières

RESUME.....	3
ABSTRACT	4
REMERCIEMENTS	6
AVERTISSEMENTS.....	7
INTRODUCTION. QUE DONNE A VOIR UNE DANSE ?	8
Expériences d'un spectateur, formation d'un chercheur	9
Une recherche <i>en</i> danse : <i>au travail de la sensation</i>	18
Figure, figural	22
État de l'art.....	30
De la figure chorégraphique	33
I. « INCORPORATION VISUELLE DE L'IDEE »	44
I.0 INTRODUCTION. AUTOTELIE ET FIGURABILITE	45
Aperçu du chapitre I.....	48
I.1 DE LA METAPHORE A LA METAMORPHOSE	50
I.1.1 <i>Idées</i>	50
Un exercice de la puissance propre	51
La danse comme métaphore de la pensée, Alain Badiou	55
I.1.2 <i>Innervations</i>	59
La danse serpentine, Loïe Fuller	59
Formes sensibles de l'Idée	62
« Relativement à la Loïe Fuller en tant qu'elle se propage, alentour »	68
Calligraphie	69
Ligne flexueuse.....	71
Plis du temps	72
L'œil et de la main du scribe.	74
Un phrasé serpentin.....	79
Coda. De la métaphore à la métamorphose, et retour.....	82
INTERMEDE. HORS-LA, <i>HIATUS</i> DU CORPS ET DE LA DANSE.	84
I.2 ALLURES FIGURALES DU GESTE DANSE.....	87
I.2.1 <i>Allures sensibles</i>	88
Semblances de vie. Susanne K. Langer.....	88
Abstraction perceptive et logique expressive	90
Illusions, semblances.....	92
Espèces intentionnelles. Théories de l'émission.....	94
Affects de vitalité. Daniel Stern.....	97
Poétique de l'affect. Laurence Louppe	102
Cas de figure. Le récital des postures, Yasmine Hugonnet	104
Le geste comme image de sensation	110
I.2.2 <i>Allures rythmiques (avec Bergson)</i>	111
Images du mouvement dans le mouvement des images.....	111
Mémoires.....	114
Durée	116
Imminences et rémanences. Formulation	118
Dépli des allures perceptives	120
Microgenèse.....	121
Cristal	125
Déjà-vu	129
Cas de figure. La Ronde, Yasmine Hugonnet	131
NOTE SUR LE GESTE DANSE	137
II. LES INTRIGUES DU MILIEU. DECLOSIONS DU CORPS DANSANT.....	141
II.0. INTRODUCTION. POUR UNE HEURISTIQUE DU GESTE DANSE.....	142
Aperçu du chapitre II.....	144
II.1 DECLORE LES SENSATIONS	145

Réformer les usages de soi	147
À la voie moyenne.....	150
Chiasmes	153
Imaginaire radical.....	158
Visualisations et Incorporations.....	161
Déclosion de l’image du corps. Une pratique somatique proposée par Carla Bottiglieri	167
II.2 APPATS POUR LES SENTIRS	172
II.2.1 <i>débrayages</i>	173
Un agrès figural : le pinceau de calligraphie	176
II.2.2. <i>Émulation, simulation. Fantômes de faits et corps étrangés</i>	179
Corps étrangés	182
II.2.3 <i>Inductions. Énoncés stupéfiants</i>	187
Une douche grave	189
Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches.....	190
Un cavalier endormi sur un cheval au galop	193
53 milliards de cellules, toutes perçues en train de percevoir simultanément	194
II.3 LA DANSE DU MILIEU.....	197
Rendre l’espace visible.....	197
Rendre l’espace voyant.....	201
Spatialités.....	203
Espace perspectif et espace émergent	204
Espace tonique. Erwin Straus, Mary Wigman.	208
III LES INTRIGUES DE L’ARTICULATION. POUR UNE PAROLE PHYSIQUE.....	216
III.0 INTRODUCTION. INFLEXIONS.....	217
Aperçu du chapitre III.....	218
III.1 LE GESTE PARLANT.....	220
Quelle sémiotique pour la danse ?	227
III.2 ARTICULATIONS PREMIERES	231
III.2.1 <i>Géographie de relations</i>	231
Cas de figure. Le travail de l’articulation chez Yasmine Hugonnet	232
III.2.2 <i>L’épellation du sens</i>	235
III.2.3 <i>Transvocalisation</i>	238
Chant intérieur	241
III.2.4 <i>Le phrasé : demeures du poids et adresses du geste</i>	242
Dialogues avec la gravité.....	243
Demeures nomades : fonction phorique et fonction haptique	245
Cas de figure. <i>Pillow Training</i> , envols du poids.....	248
Le travail du phrasé.....	252
Schèmes du phrasé : l’adresse du geste	255
Le phrasé de l’effort. Laban	256
La Bio-mécanique de V.E. Meyerhold	258
Courbe parabolique	260
Coda. La durée, le versement du poids.....	263
III.3 FORMULATIONS SECONDAIRES	264
III.3.1 <i>Rythme et figure</i>	265
Le rythme comme « événement caché »	265
Donner figure à des rythmes. <i>Mimésis</i> orchestrale.	269
III.3.2 <i>Physiognomonies du geste et de la parole</i>	277
Le don mimétique : réponses physiognomoniques	277
Le geste dans la parole.....	282
« Une impulsion psychique qui est Parole d’avant les mots »	284
IV. LES INTRIGUES DU DESIR. UNE DANSE QUI LAISSE A DESIRER	289
IV.0. INTRODUCTION. POUR UNE AUTRE EROTIQUE DE LA DANSE	290
Aperçu du chapitre IV	293
IV.1 L’IMPERÇU	295
Le désir, racine vitale de la perception	296
La donation par esquisses.....	297
IV.2 L’APERÇU	300

Table des matières

Le pré-mouvement	300
Neurones miroir et espace d'action partagé	304
Suspension, puissances	305
IV.3 UNE DANSE D'ACTES MANQUES : <i>FAIRE NEANT</i> , LAURENT PICHAUD	310
Expérience de spectateur	311
In-naissance du faire	314
Défaire néant : dialogue avec Hubert Godard et Myrto Katsiki	317
IV.4 CORPS SPECTRAL (JOSE GIL)	321
IV.5 D'UN FAUNE FIGURAL	328
LES INTRIGUES DE L'INTERPRETATION (DOMINIQUE BRUN)	328
Un hymen moderne : Mallarmé, Debussy, Nijinski	328
L'affront	333
Les intrigues de l'interprétation	336
Lire entre les signes	339
Intrigue du tracé, intrigue du rythme	342
Punctum, culbute	344
Transvaluations érogènes	346
V. LES INTRIGUES DE LA VOYANCE. <i>DANSER, C'EST VOIR (QUE VOIR EST UNE DANSE)</i>	351
V.0 INTRODUCTION. POUR UNE DANSE VOYANTE	352
Aperçu du chapitre V	353
V.1 VOYONS VOIR	355
V.1.1 <i>Le travail de l'oeil. Un atelier avec Lisa Nelson</i>	355
V.1.2 <i>La part de l'œil</i>	362
Divisions	363
Le système éactif de la perception visuelle	366
L'œil lecteur	369
Façons de voir	370
Le scanning inconscient	373
L'œil mobilisé	377
Le regard haptique	380
Indivisions	382
V.2. VOIR ENSEMBLE. LISA NELSON, LOÏC TOUZE	384
V.2.1 <i>Tuning Score, Lisa Nelson</i>	384
Blind Unisson Trio	389
Movers	390
Watchers	394
Appariement des consciences	396
V.2.2 <i>L'hypothèse télépathique</i>	399
Un geste spéculatif	401
Les modes d'existence de la télépathie	407
V.2.3 <i>Comment faire une danse mantique ? Loïc Touzé</i>	415
Faire une danse par télépathie	415
Empreinter une danse	424
Danser en déjà-vu	427
V.2.4 <i>Micropolitiques ludiques</i>	429
L'art comme expérience	433
Une politique de la voyance : voir ensemble	437
CONCLUSION	443
<i>Danser avec, d'autres êtres</i>	453
Pour un être de la sensation	456
Pour un être de la relation	459
BIBLIOGRAPHIE	467
ŒUVRES CHOREGRAPHIQUES	484
INDEX DES NOMS PROPRES	486
TABLE DES ILLUSTRATIONS	489
TABLE DES MATIERES	490

