

Dossier d'habilitation à diriger des recherches

---

**Volume 1**

**Lire et écrire les danses actuelles :  
pratiques esthétiques, dialogiques et dévolutives**

**Synthèse des travaux de recherche  
2005-2012**

---

Philippe Guisgand

Maître de conférences en danse

18<sup>ème</sup> section

Personnalité scientifique de référence :  
Madame la professeure Marina Nordera

---

Université de Nice - Sophia Antipolis  
Lettres, Arts et Sciences Humaines

A Sarah, mon énergie quotidienne

*Dans cette entreprise, j'ai souhaité être encadrée par Madame la professeure Marina Nordera avec qui j'échange et collabore depuis de nombreuses années.*

*Elle a accepté avec enthousiasme ce travail.*

*Je la remercie ici chaleureusement pour son tutorat expérimenté, rigoureux et bienveillant.*

« La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde »

Maurice Merleau-Ponty

Avant-propos à *Phénoménologie de la perception*.

## I. Introduction

### A. Bref cursus

Après dix ans de compétition en voile olympique et un bac littéraire, j'ai découvert la danse contemporaine au début des années 80. A vingt ans, trop âgé pour entamer un cursus académique dans ce domaine, je renonce à mes ambitions sportives et poursuis une formation chorégraphique, aussi éclectique qu'intensive, à l'Université et dans le milieu associatif. Pour subsister, je passe l'agrégation d'éducation physique – en option danse – et enseigne cette spécialité à l'Université de Lille 2 de 1990 à 2005. Durant cette même période, je suis successivement interprète de plusieurs compagnies à rayonnement régional dont les Caryatides-Cyril Viallon. Ma dernière apparition sur scène date de janvier 2010, pour la recreation à Lille de *Postural (Etudes)* de Fabrice Ramalingom.

Ne souhaitant pas choisir entre études et pratique, j'obtiens, parallèlement à cette activité artistique, une maîtrise dont le mémoire est consacré aux représentations des danseurs hip hop<sup>1</sup>. Puis, j'entreprends un DEA<sup>2</sup> suivi d'une thèse en Esthétique, théorie et pratique des arts<sup>3</sup>. En 2006, je suis nommé maître de conférences en danse à l'UFR Arts de l'Université de Lille 3. J'enseigne l'analyse chorégraphique et l'esthétique au sein de la licence « Musique et Danse » et dans le master « Création et études en arts contemporains ». Chercheur associé puis titulaire au Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC) depuis 2001, j'ai également assuré la fonction de directeur adjoint de ce laboratoire de mai 2007 à septembre 2010. Enfin, je suis membre fondateur de l'association des Chercheurs en Danse (aCD).

Outre ces activités académiques, je continue à mêler mes compétences de chercheur ou de danseur aux démarches de création des chorégraphes qui me sollicitent, collaborant notamment avec Laurent Pichaud, Fabrice Ramalingom ou Farid Berki. J'offre également mon regard critique au collectif hip hop *6° Sens*, aux chorégraphes Rosalba Torres, Koen Augustijnen, Bernard Estrabaut, Cyril Viallon et aux plasticiennes Béatrice Balcou et Mylène Benoît. Convaincu que l'intérêt pour la culture chorégraphique dépasse le cercle spécialisé de mes étudiants, je conçois pour des publics divers des rendez-vous aux modalités variées

---

<sup>1</sup> *Motivations et représentations des danseurs de rue d'une ville de la Région Nord*, Université de Lille 2, 1994.

<sup>2</sup> *Lecture du corps en danse contemporaine*, Université de Lille 3, 2002.

(conférences, rencontres, ateliers de pratique, d'écriture ou du spectateur...). Dans ce cadre, je collabore notamment avec l'Arsenal de Metz, l'Association pour la Danse Contemporaine et le Ballet Junior de Genève, Cité Philo, le CCN de Roubaix, la Maison de la Culture d'Amiens, l'Opéra de Lille, l'Opéra National de Paris.

## **B. Etre chercheur *en* danse**

Dans l'accomplissement quotidien du métier d'enseignant-chercheur, l'habilitation à diriger des recherches peut apparaître comme une contrainte chronophage. C'est pourquoi – au regard des charges administratives toujours croissantes – j'ai longuement hésité. Néanmoins, la préparation de ce dossier m'est paradoxalement apparue comme une double occasion de prendre mon temps. D'une part, elle m'a permis de prendre le recul nécessaire à ce bilan de six années de recherches, de publications, de réalisations artistiques et d'enseignement. D'autre part, elle a déclenché un utile travail d'introspection constituant la matière de cette introduction. Car, si faire de la recherche c'est (aussi) se chercher soi-même, alors se présenter – pour ses pairs et pour tout à chacun, y compris pour soi – est certainement riche d'enseignements<sup>4</sup>.

Néanmoins, cette démarche de présentation est délicate. En effet, si nombre de professions se désignent sans ambiguïté (notaire, agriculteur ou menuisier), il n'en est pas de même pour la recherche universitaire, et encore moins celle qui concerne la danse. Enseignant-chercheur dans ce domaine ne dit rien à personne. L'énoncé de cette profession provoque souvent deux réactions. La première entraîne une confusion entre enseignant *en* danse et professeur *de* danse. La seconde déclenche des questions sur le mot chercheur : « Cherchez-vous de nouveaux mouvements ? », « Etes-vous une sorte de chorégraphe ? » ou, au contraire (en pressant que « chercheur » ne peut se référer qu'à une profession intellectuelle dégagée du travail du corps) : « Que pouvez-vous bien chercher ? » et son corollaire inévitable : « Avez-vous fait de la danse ? » On pourra s'étonner que je prenne au sérieux ces questions néophytes. C'est pourtant le cas. Je prends donc fréquemment le temps de répondre pour deux raisons. La première relève d'une aversion pour la condescendance qui me paraît être l'exacte antithèse des qualités

---

<sup>3</sup> *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Université de Lille 3, 2005.

<sup>4</sup> Ce dossier en vue de l'habilitation à diriger des recherches, qui se présente comme la synthèse de cheminements personnels, ainsi que la phénoménologie, convoquée à plusieurs reprises et qui demande d'appréhender le monde de l'intérieur plutôt qu'à distance, expliquent les raisons de l'usage d'un « je » expérientiel distinct, autant que faire se peut, du « nous » communautaire et du « on » rhétorique.

attendues d'un enseignant-chercheur qui transmet et partage. La seconde réside dans la conviction qu'un art est avant tout une pratique, même si je ne nie ici nullement l'intérêt de travaux *sur* la danse (certaines approches historiques, sociologiques ou autres). D'autres que moi ont déjà montré que l'existence d'une discipline-danse et son étanchéité vis-à-vis d'autres disciplines est une pure construction. Celle-ci vise à laisser hors les murs toute activité réflexive ou critique – au prétexte du maintien de la distance garantissant une objectivité<sup>5</sup>. Un tel enfermement va bien sûr à l'encontre des notions mêmes de recherche et de dialogue entre les arts. Cependant, il me semble difficile d'appréhender la danse, du point de vue esthétique ou pratique, sans en avoir vécu l'expérience ou, du moins, sans en posséder quelques rudiments. C'est pourquoi, lors de mes premières recherches, j'ai fait l'hypothèse que la pratique amplifie cette perception spécifique (de même que j'admets volontiers qu'un musicien entend davantage de choses dans la musique que quelqu'un qui ne l'est pas<sup>6</sup>). L'ambition de mon propos était alors de mettre en jeu ma position de danseur pour décrire et interpréter des œuvres chorégraphiques. Dans la troisième partie, j'expliquerai en quoi certains travaux récents m'incitent à considérer différemment ce postulat – même s'ils ne remettent pas en cause ma démarche globale d'approche de cet art. En effet la danse continue de me toucher par où je la côtoie. En tant que spectateur, je me glisse dans le syncrétisme chorégraphique par un chemin intuitif. Ce dernier passe d'abord par l'observation du mouvement, observation qui est amplifiée par mon expérience de danseur<sup>7</sup>. C'est donc bien d'une recherche *en* danse dont il s'agit ici, c'est-à-dire une recherche issue de la danse elle-même. Cette posture tente d'invalider l'objection selon laquelle « tout discours sur le corps reste inéluctablement étranger à l'acte

---

<sup>5</sup> Isabelle Ginot, « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon (ed.), *Nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Editions, 2004, 179-196.

<sup>6</sup> Dans *La Relation esthétique*, Gérard Genette nuance cet avis en expliquant qu'il n'y a pas de "niveau" de réception, même si « certaines formes d'attention perceptuelle sont plus complexes que d'autres » (p. 233). Pour l'auteur, le musicien et le profane entendent un même accord ou un changement de tonalité avec une même attention (même si l'un perçoit le fait harmonique et l'autre un effet dramatique) et il n'y a pas de hiérarchie entre ces deux perceptions pleines (p. 235). *L'Oeuvre de l'art. Tome 2 : La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1997.

<sup>7</sup> On verra plus loin comment les travaux sur les neurones miroirs ont étayé cette intuition et cette posture épistémologique initiale.

dont il essaie de rendre compte. »<sup>8</sup> Elle tient la danse pour un outil épistémologique en soi, au sein duquel le corps n'est pas réduit à un symptôme mais où il préserve au contraire sa force esthétique première<sup>9</sup>. Enfin, cette recherche ne considère pas comme fatal l'aspect prétendument ineffable de la danse et qui commanderait de choisir entre l'écriture et la danse avant de s'en retourner résigné à l'une en excluant l'autre. Bref, cette recherche s'arrime à la conviction qu'elle sert cet art et en fait progresser la connaissance.

J'ai beaucoup parlé de « la » danse – au singulier – commodité rhétorique qui ne doit laisser supposer, ni que cette danse générique existe, ni que le corpus sur lequel je travaille ambitionne à lui seul de résumer tous les styles, toutes les formes et toutes les pratiques de danse, présentes ou passées. C'est pourquoi je préciserai ici en quelques lignes de quelle danse il s'agit. Mon intérêt s'est toujours porté sur ce qu'on nomme généralement « la danse contemporaine », constellation hétérogène qui aurait d'ailleurs mérité, dès son apparition, un pluriel systématique. Me concernant, cette expression pourrait signaler, de façon étymologique et singulière, la danse dont je suis le contemporain. A cette qualité temporelle s'ajouterait une dimension d'ubiquité totalisante qui sied mal à l'étude universitaire. Par ailleurs, elle désignerait un courant scénique qui englobe, pour faire court, la production chorégraphique occidentale de la fin des années soixante-dix au milieu des années quatre-vingt-dix. Un terme devenu inadéquat aujourd'hui pour rendre compte des irrigations de ce courant par d'autres (le hip hop est-il ou non une danse contemporaine ?) et pour refléter l'élargissement mondial de ces formes aux pays africains, asiatiques ou encore sud-américains et aux apports spécifiques d'artistes issus de cultures aussi diverses. Ce point de vocabulaire a d'ailleurs été pris en compte par les structures de diffusion qui, depuis une quinzaine d'année et au vu de cette variété des formes artistiques, préfèrent tout programmer sous le terme le plus général, à savoir celui de « danse ». Enfin, cette question de délimitation vient croiser le champ des pratiques chorégraphiques que j'ai pu traversé en tant que danseur. Le lecteur aura compris l'importance de cette dimension dans ma démarche esthétique. J'y fais le pari que le rapport vital à ce qui est abordé est un facteur facilitant, et qu'il est plus facile de comprendre ou d'interpréter une œuvre, si le spectateur et l'auteur sont d'un même monde historique. C'est pourquoi dans les

---

<sup>8</sup> Anne-Marie Sellami-Viñas, *L'Écriture du corps en scène. Une Poïétique du mouvement*, (thèse de doctorat ès Lettres, Université de Paris I, 1999), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002, p. 12.

<sup>9</sup> Précisons donc de suite, même si je ne développerai ces questions qu'ultérieurement, que ma posture scientifique s'arrime à la phénoménologie – et tout particulièrement celle de Merleau-Ponty –, s'agissant de ses aspects esthétiques et, concernant la dimension éthique et politique, à la vision du monde de Bernard Stiegler.

travaux que j'entreprends – et au risque d'étonner les historiens –, je n'aborde que des œuvres auxquelles j'ai assisté ou participé. Même si je dois admettre que, dans le cadre des cours d'analyse que je dispense aux étudiants, je n'ai guère les moyens de leur éviter le recours à la captation. Dans ces pages, il conviendra donc désormais d'entendre par « danse » les formes chorégraphiques scéniques, savantes et dont je suis le contemporain. A l'occasion, elles peuvent être élargies<sup>10</sup> même si, pour l'essentiel, elles demeurent européennes.

### **C. La recherche en danse au CEAC**

Le profil de mon poste stipulait, outre les activités de recherche au CEAC (EA 3587), la création d'un parcours danse au sein de la licence Arts (comprenant par ailleurs les spécialités Musique, Arts Plastiques, Cinéma et Arts de la scène). Je passe rapidement sur les difficultés de tous ordres qu'il y a à faire vivre un tel projet lorsqu'on est le seul chercheur titulaire de la spécialité<sup>11</sup>. Mais je me dois de convoquer le souvenir des espoirs, des désillusions et des sommes d'énergie déployées dans cette tâche, car il explique pourquoi le lien entre la recherche et l'enseignement relève pour moi, moins d'une obligation statutaire que d'une volonté de partage. Ce partage concerne la formalisation des connaissances, la transmission des contenus, l'expérimentation des liens entre la théorie et la pratique... Autant de temps didactiques et scientifiques qui soulignent l'évident adossement d'une formation à un centre de recherche. J'ai retrouvé ce relatif isolement des commencements au sein du CEAC. C'est pourquoi il m'a paru utile de revenir sur la structuration de la danse en tant que discipline au sein de ce laboratoire. Musique, théâtre, danse, arts plastiques et cinéma se rassemblent dans le cadre de l'interdisciplinarité que le Centre promeut<sup>12</sup>. A ce titre il fait, depuis sa création il y a dizaine d'années, une place toute particulière aux arts du geste et de la voix. Il a produit des réalisations

---

<sup>10</sup> J'ai dansé en Afrique pour *Salia ni Seydou*, deux danseurs burkinabais longtemps interprètes de Mathilde Monnier.

<sup>11</sup> Le parcours danse comptait déjà, à l'aube de sa troisième année d'existence, une soixantaine d'étudiants inscrits.

<sup>12</sup> J'emploie le terme « interdisciplinaire » dans ce mémoire pour désigner un agissement des arts en commun, tendant vers une même finalité, tel que le définit Anne-Marie Gourdon dans *Les Nouvelles formations de l'interprète*, *op. cit.*, p. 10.

artistiques<sup>13</sup>. Il a mis en place des ateliers de pratique<sup>14</sup>. Enfin, et plus traditionnellement, il a organisé des événements académiques tels que journées d'études ou colloques<sup>15</sup>.

Au cours de cette période, ces différentes expériences n'ont pu être fédérées par un chercheur spécialisé qui faisait défaut au CEAC. C'est pourquoi le laboratoire a sollicité et obtenu la création de la maîtrise de conférence en danse pour laquelle j'ai été recruté. J'ai rapidement pris rang dans les séances du séminaire régulier du Centre en tentant de lier les disciplines et en invitant doctorants et chercheurs à la lecture pluridisciplinaire d'une œuvre chorégraphique, à réfléchir aux rapports danse-musique, à questionner la similitude de certains gestes en danse et en peinture ou à penser les relations entre danse et théâtre. Ces invitations m'ont souvent servi à titre individuel. Elles m'ont permis d'avancer sur des questions donnant lieu ultérieurement à des publications, mais sans jamais entraîner d'adhésion autorisant la mise en chantier de travaux collectifs. Malgré l'affichage d'axes indiquant clairement une centration interdisciplinaire, les collaborations des autres arts avec la danse ne se sont nouées qu'en de rares occasions où de larges thèmes d'études permettaient d'afficher une ouverture à la danse<sup>16</sup>. Cet état des lieux explique pourquoi j'ai plutôt cherché à créer des liens à l'extérieur, avec des chercheurs ou des artistes, liens que j'aurai l'occasion de détailler plus loin, dans la synthèse des publications.

Depuis 2009, date de renouvellement du contrat quadriennal, la danse figure plus explicitement dans le projet du Centre et notamment au sein d'un axe intitulé « Espace,

---

<sup>13</sup> Je citerai *Sonorité jaune*, composition scénique et chorégraphique, en collaboration avec Jean-Yves Penafiel, chanteur-danseur-comédien du théâtre du Lierre à Paris en 1996 ; Trois variations chorégraphiques sur la *Main heureuse* de Schoenberg en 1998 ; *L'Office des Oracles* de Ohana, réalisation musico-chorégraphique en 2001.

<sup>14</sup> Je citerai l'atelier de pratique du Nô, par Yoshi Oïda, danseur-comédien de Peter Brook en 1992 et un stage d'initiation à la scène du théâtre musical, au Théâtre des Amandiers à Nanterre, à l'invitation d'Aperghis en 1993.

<sup>15</sup> Je citerai « La pensée de la danse à l'âge classique », journée d'étude de Catherine Kintzler en coopération avec le CEAC en 1994 ; « L'Espagne : une musique au-delà de son mythe », journée d'étude de Marie-Pierre Lassus avec Manolo Montes, danseur flamenco, Bernard Leblon, spécialiste du flamenco et projection du *Carmen* de Carlos Saura en 1996 ; « Le Mélange des arts », journée d'étude de Joëlle Caullier en 1998 ; « Le geste dansé », journées d'études d'Anne Boissière et Catherine Kintzler en 2004 dont les actes ont été publiés dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

<sup>16</sup> *Le geste au cinéma et dans les autres arts*, Journée d'étude, 13 janvier 2006 ; *Le geste des commencements*, séminaire doctoral pluridisciplinaire, Université de Lille 3, 2007-2009 ; *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Colloque, Université de Lille 3, 26-27 novembre 2009.

mouvement, jeu ». Espace et mouvement sont deux composantes communes et essentielles aux arts vivants, au cinéma, aux arts plastiques et à la musique, maintes fois étudiées et déjà connues. Mais ces concepts, apposés conjointement et observés dans leurs interactions (“jeu”), révèlent également un champ qui reste à explorer largement. Celui où les démarches créatrices offrent aux arts l’occasion de se redéfinir au contact les uns des autres, loin des fusions, mixages et métissages indéterminés. Sur cette large base, un groupe à géométrie variable, davantage qu’une véritable équipe, s’est progressivement affirmé. En premier lieu, il s’est constitué autour de l’arrivée de chercheurs associés (collègues isolés, doctorants en danse et ATER). Ces derniers, par leurs travaux et communications, ont contribué à solidifier la présence d’une danse en recherche qui ne se réduise pas à un aimable accompagnement de travaux “vraiment” savants. Ce groupe a noué des relations donnant lieu à des collaborations centrées sur la danse (trois journées d’étude entre 2008 et 2010 en collaboration avec le *Centre Arts Performances* des Facultés Universitaires Saint Louis de Bruxelles, axées sur les dialogues théorie-pratique en danse et théâtre). Ces affinités ont également permis de fédérer, le temps de l’organisation d’un colloque<sup>17</sup>, les trois centres de recherches adossés à des départements d’études en danse, à savoir Nice - Sophia Antipolis, Paris 8 et Lille 3. Depuis 2010, d’autres liens se sont créés entre les enseignants chercheurs du département danse de l’UQAM et ceux de Lille. Ces relations se sont traduites par des invitations mutuelles à enseigner et échanger autour de nos thématiques respectives de recherche<sup>18</sup>. Ces échanges se poursuivent sur le plan des contenus (via les visioconférences) mais également à travers un projet de recherche commun autour du chorégraphe canadien Edouard Lock. Enfin, les nominations en septembre 2011 de deux collègues – respectivement en danse et en arts plastiques (centrées toutes les deux sur le geste performatif) – mirent la danse sur un pied d’égalité avec les autres disciplines, du moins sur le plan des forces vives.

Enfin, signalons que ce lent et récent développement reflète la situation hexagonale de la recherche universitaire en danse. Celle-ci demeure assez confidentielle. Les laboratoires sont rattachés le plus souvent aux facultés d’Art (et Culture). Peu nombreux, ils reflètent le statut des formations artistiques et de la recherche en sciences humaines, considérées en France comme très secondaires et peu “rentables”. D’ailleurs, jusqu’à très récemment, la majorité des thèses sur la danse s’abritait sous la mention Philosophie ou Histoire de l’art. Les effectifs

---

<sup>17</sup> « La musique (tout) contre la danse », Paris, 18-19 mai 2009.

<sup>18</sup> Andrée Martin, professeure à l’UQAM, venue à Lille en mars 2010 et moi-même, invité à l’UQAM en février 2011.

d'encadrement sont faibles (trois professeurs pour toute la France dans les départements danse et une dizaine de maîtres de conférences) et il est extrêmement difficile de faire (re)connaître nos travaux. En effet, il ne se publie que quelques livres savants sur la danse par an et leur diffusion est éparpillée, au contraire de ce que l'on trouve chez les Anglo-saxons. C'est pourquoi la recherche est souvent fondée sur des corpus anglophones ou sur les outils traditionnels des grands théoriciens tels que Laban. En revanche il est rare que des travaux s'appuient sur la pensée française (Deleuze, Foucault, Merleau-Ponty...) bien mieux considérée par les chercheurs outre-Atlantique et mise en valeur dans les *dance studies*. Si la danse fait l'objet d'une réflexion théorique axée principalement sur l'histoire, l'anthropologie, l'apport des nouvelles technologies et, dans une moindre mesure, sur l'esthétique et l'analyse, il manque cependant encore à la recherche française des méthodes spécifiques et originales.

Ce dossier en vue de l'habilitation arrive donc à un moment clé où il s'agit pour moi de dresser un bilan de travail et de voir si ce dernier est susceptible de s'articuler à d'autres problématiques. Cette introduction visait à expliciter une première phase de structuration. Celle-ci concerne la manière dont l'individu s'insère et s'accommode d'une organisation humaine préexistante et comment sa présence en réorganise l'architecture. Dans la partie qui suit, et qui constitue la synthèse proprement dite, c'est une autre strate – celle de mes de mes travaux de recherche – que je vais tenter de rendre lisible. Enfin, dans un troisième temps, j'aborderai, à travers des essais distincts, les trois grandes directions que je compte explorer dans les prochaines années et qui pourraient également s'offrir à des doctorants comme des champs à investir.

## II. Synthèse des travaux (2005-2012)

### A. Bilan de la thèse

#### 1. Résumé

Soutenue en septembre 2005, ma thèse en « Esthétique, théorie et pratique des arts » s'intitule *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Il s'agissait, dans un chapitre liminaire de "mettre à la question" le langage sur la danse contemporaine. Pour ce faire, j'ai proposé une typologie de la critique journalistique contemporaine – articles courts, moyens, longs ; de découverte ou de confirmation – afin de mettre en évidence le désintérêt manifeste de ce type de discours pour l'approche descriptive et pour l'étude du matériau chorégraphique principal : le mouvement. Dans cet exercice journalistique, le discours relatif au corps dansant est paradoxalement rare, épars, fragmentaire et sans cadre sous-jacent. Il entoure ainsi le jugement d'un halo d'impressionnisme vague. En tentant de déconstruire le parti pris d'ineffabilité qui accompagne trop souvent la danse, j'ai essayé de montrer en quoi cette forme de littérature peinait à rendre compte du mode d'existence de l'art chorégraphique. Le second chapitre constitue une tentative d'esthétique concrète, articulant l'expérience kinesthésique, c'est-à-dire la manière dont ma pratique de danseur se mêle à ma réception du spectacle vivant, et la possibilité d'en rendre compte par l'utilisation de la langue quotidienne. Cette seconde partie propose une modalité d'analyse originale, reposant sur des fondements phénoménologiques et pragmatiques, pour s'approcher au plus près du dit de l'expérience. Elle vise ainsi à réhabiliter la description de la danse scénique contemporaine à travers l'utilisation d'une trame permettant de dégager une veine interprétative inaperçue jusqu'alors. Dans un troisième chapitre, cette trame de lecture est utilisée dans l'étude de l'œuvre chorégraphique d'Anne Teresa De Keersmaeker, de *Fase* (1982) à *Small Hands, out of the lie of no* (2001). Cette artiste n'a cessé de maintenir le corps dansant au centre de ses préoccupations artistiques. Par ailleurs, j'ai la chance d'avoir dansé à plusieurs reprises du répertoire Rosas (notamment *Rosas danst Rosas*, *Achterland* et la *Grande Fugue*). Et si une des difficultés de l'analyse du spectacle vivant repose sur le syncrétisme des œuvres, je voyais bien cependant que – en tant que danseur – je me frayais un chemin intuitif passant d'abord par l'observation du mouvement. Autrement dit, l'art de la danse me touche (en tant que spectateur) par où je le côtoie (en tant que praticien). Dans la quatrième partie,

mon analyse met en exergue les éléments permettant de définir le style chorégraphique de l'artiste flamande. Elle montre également que la structure compositionnelle, centrée sur le mouvement et étroitement liée à la musique, met aussi en valeur une vision exigeante et éthique de l'interprétation. La dernière partie tente une mise à distance épistémologique sur l'ensemble de la démarche entreprise. Elle opère un retour critique sur mon rejet de la métaphore et expose la nécessité d'avoir recours, pour « dire la danse », à des notions que j'ai nommées « flottantes », telles que les états de corps, et sur lesquelles je reviendrai<sup>19</sup>.

## 2. Démarche

L'originalité de la recherche tient en partie à l'ambition de maintenir cohérentes les trois postures de théoricien, praticien et spectateur, cherchant à concilier connaissances, regard et expérience. Voulant comprendre en quoi cette expérience physique du spectacle vivant peut influencer sur l'utilisation du langage dans la réception des œuvres chorégraphiques, cette thèse montre qu'une lecture/analyse du corps dansant, infléchie par la pratique elle-même, contribue à compléter le discours esthétique sur la danse contemporaine. Il s'agit de proposer une alternative au discours abusant de la métaphore, moins par tradition littéraire que par difficulté à s'emparer de la danse elle-même, comme si le geste chorégraphié semblait moins incompréhensible qu'insaisissable. Au discours sur le mouvement, ces critiques substituent souvent un discours sur le signifié qui permet rarement une compréhension approfondie de l'œuvre. En gros donc, les danseurs dansent et tout se passe comme si le terme danse désignait l'art scénique, mais pas l'activité corporelle qui en constitue le soubassement. C'est pourquoi, dans cette littérature sur la danse actuelle, tout se passe comme si « le descriptif ne semble être jamais qu'un lieu ou moment transitoire pour passer à de plus nobles objets d'étude. »<sup>20</sup> Or la description ne se contente pas d'un accès en extension aux choses ou aux êtres, elle les rend visibles, en énonce les qualités et propriétés. « Décrire, c'est donc d'abord un "décrire pour" »<sup>21</sup>. La description de la danse travaille donc dans le sens d'une vérification. Elle n'est

---

<sup>19</sup> Dans la thèse, j'utilise l'expression « notion flottante » pour me démarquer du terme de « concept ». Je lui accorde trois caractéristiques principales : la consistance (elle possède un contenu qui émane du ressenti même), la mobilité (elle a un caractère contextuel et mouvant qui oblige à la préciser) et la substitution (elle comble un vide en venant proposer une lecture du corps complétant la perception de la danse). Enfin, la notion flottante est opératoire parce qu'elle favorise les opérations de bascule entre la perception et son énonciation, tout en étant dépourvue des caractères d'absolu, d'universel et d'immuable propres au concept.

<sup>20</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1993, p. 6.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 14.

pas une fin en soi, jouxtant l'analyse, elle en constitue le fondement *sine qua non* si on définit cette dernière comme la possibilité de faire émerger du sens à partir de la mise en relation des éléments observés *et décrits*.

J'ai donc cherché à construire ma propre trame de lecture en m'attelant d'abord à l'étude de Paul Valéry, de Michel Bernard, de Rudolph Laban et des analystes anglo-saxons (tels que Susan Leigh Foster et Janet Adshead notamment<sup>22</sup>) sans me rendre tout de suite compte que ces approches n'étaient pas en prise avec les chorégraphies en tant qu'œuvres. Par conséquent, je produisais sous leur patronage des analyses motrices sans doute précises mais parfaitement stériles du point de vue esthétique. Il m'a fallu un temps pour comprendre que les critères de scientificité de notre domaine de recherche n'étaient pas ceux des sciences exactes ; qu'une science pouvait se dire humaine parce que, précisément, elle était ancrée dans l'expérience – et même dans l'expérientiel, c'est-à-dire un contexte un peu plus large que la sphère expérimentale – et que le partage réclamé par l'œuvre d'art imposait un engagement personnel et émotionnel sans lequel rien d'esthétique ne pouvait advenir. Les moyens et le sujet me sont alors apparus plus nettement en lisant notamment Sondra Horton Fraleigh qui concilie la danse contemporaine et la phénoménologie de Merleau-Ponty<sup>23</sup>. Dire les choses telles que nous les percevons corporellement, mais avec cette limite, ce point de basculement du dire au faire – et où la seule réponse qu'un danseur pourrait donner à une explicitation esthétique... serait de se mettre à danser. Dans cette phénoménologie du corps dansant, l'empathie est rapidement devenue un concept à éclaircir pour comprendre comment ce que je voyais en tant que spectateur se superposait à ce que je ressentais comme interprète. Elle m'a permis de comprendre pourquoi j'aimais voir ce que j'aimais danser. Cette attitude m'a semblé assez proche de celle de John Dewey lorsqu'il explique que le sens d'une œuvre est le résultat d'un

---

<sup>22</sup> Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, in *Œuvres* tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960, 1392-1403.

Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.

Rudolph Laban, *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

Susan Leigh Foster, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Janet Adshead-Lansdale (ed.), *Dance Analysis Theory and Practice*, Londres, Dance Books, 1988.

<sup>23</sup> Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

échange dynamique entre l'objet et un organisme<sup>24</sup>. Cette « façon non dualiste de penser la réalité »<sup>25</sup> m'incite d'ailleurs à considérer que me mettre à penser et me mettre à danser relèvent d'un même mouvement. C'est pourquoi j'ai parfois revendiqué cet aspect du pragmatisme comme un milieu théorique accueillant. On pourrait cependant objecter cette alliance contradictoire entre subjectivisme et pragmatisme (telle qu'elle est par ailleurs défendue par Gérard Genette dans sa conception attentionnelle de l'esthétique)<sup>26</sup>. Mais il s'agissait pour moi de chercher à relier la disposition empathique aux œuvres, ainsi que de déceler ce qui s'ajoutait à la réception pour passer de l'appréciation esthétique à la connaissance artistique (c'est-à-dire intégrant des savoirs). Pour répondre, j'ai tenté de faire mienne cette remarque de Rainer Rochlitz : « ces oppositions ne peuvent sans doute être surmontées que si nous concevons nos catégories esthétiques et nos relations aux œuvres comme les éléments d'une réception partagée et d'un débat critique. »<sup>27</sup> En effet, cette entreprise esthétique trouve également une justification à travers un projet politique consistant à transformer une vision en regard, prolégomènes à un *sentir ensemble*. Cette dimension continue d'animer mes problématiques de recherche.

Mais pour pouvoir être largement partagée, la réception de la danse ne peut se perdre dans des dédales analytiques tels ceux de Rudolph Laban ou Janet Adshead<sup>28</sup>. Il fallait pouvoir observer ce que tout un chacun peut s'exercer à voir aussi. Par où passer ? Nombre de démarches esthétiques en danse ont proposé ce regard croisé entre la pratique et l'écriture. Toutes avaient en commun un moment introspectif bref mais incontournable. Sondra Fraleigh en offre un exemple : « il y a certaines variations de danse que j'aime faire à maintes reprises. Elles frappent mon imagination. Dans l'une, il y a une force ascendante qui semble me projeter jusqu'aux étoiles. [...] Dans une autre, plus complexe, je me sens libre également, mais

---

<sup>24</sup> John Dewey, *Late works of John Dewey*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

<sup>25</sup> Richard Rorty, *L'Espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, Paris, éd. Albin Michel, 1995, p. 28.

<sup>26</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

<sup>27</sup> Rainer Rochlitz, *Le Vif de la critique. Tome 2 : Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2010, p. 289.

<sup>28</sup> Il est en effet difficile de retrouver le « moment artistique » de l'œuvre à partir des catégories d'observables (et des nombreuses subdivisions prédéfinies) que propose par exemple Janet Adshead (*op. cit.*). On retrouve également cet effet de dissection du mouvement chez Laban qui, il est vrai, visait la formation et les qualités interprétatives du danseur et non l'analyse esthétique d'une création chorégraphique.

l'impression est plus fragile »<sup>29</sup>. Geisha Fontaine s'est aussi imposée des situations d'« auto-observation susceptible de [lui] fournir un terrain d'expérience »<sup>30</sup> qui nourrit sa recherche sur la temporalité dans la danse. Un certain nombre de repères, issus de ma pratique, me sont apparus<sup>31</sup>. Ils constituent les fils de la trame organisant ce que je pourrais appeler un «savoir lire» les danses scéniques actuelles. Une trame qui fournit des éléments d'appréciation du mouvement dansé sans avoir la vocation classificatrice ou modélisante du cadre ou de la grille. Evidemment la souplesse et la simplicité de cette trame m'ont fait rencontrer des tensions et des difficultés.

### 3. Résultats

Au-delà de la connaissance plus approfondie des œuvres que j'ai choisies, cette thèse confirme sa principale hypothèse : à partir d'une lecture fonctionnelle du corps, issue d'un regard introspectif, une forme d'analyse est possible. Elle vise à décrire *d'abord* la danse et permet de dégager du sens et/ou des interprétations inédites à partir de cette priorité accordée à l'observation du médium. Je souhaite désormais mettre cette démarche à l'épreuve d'analyses croisées avec les autres disciplines<sup>32</sup> et notamment la musique.

Par ailleurs, cette recherche m'a permis de tirer quelques enseignements. Il fallait d'abord préserver la dimension globale de l'expérience esthétique : les repères que je viens de mentionner ne pouvaient générer que des césures factices. Par conséquent, éviter la dissection de l'œuvre m'obligeait à chercher des mots qui expriment le moment de l'art. J'ai donc dû également reconnaître le pouvoir de la métaphore. Je ne l'avais pas sous-estimée mais j'avais cru pouvoir la contourner et offrir une alternative descriptive plus rigoureuse que son utilisation journalistique. Or il semble bien qu'elle s'impose dès qu'il s'agit de dire la présence de l'art. En essayant de tenir à distance un appareil conceptuel extérieur à la danse elle-même, j'ai dû réfléchir au mien et à sa nécessité. C'est ainsi, par exemple que la notion d'état de corps s'est imposée comme une notion à éclaircir. De la même manière, j'ai tenté de faire valoir une diversité de rôles dévolus au corps dansant dans les œuvres chorégraphiques, et que mon

---

<sup>29</sup> Sondra Fraleigh, « A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology » in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London, Routledge, 1998, p. 142.

<sup>30</sup> Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2004, p. 123.

<sup>31</sup> Le jeu des appuis ; les intensités et leurs distribution dans le corps ; les rythmes (au sens musical mais aussi au sens pictural) ; les traces et les formes corporelles ; les états qui président à une qualité de danse particulière.

<sup>32</sup> Dans ce dossier, j'utiliserai par souci de clarté le terme « art » pour désigner le champ des pratiques artistiques et le terme « discipline » pour renvoyer aux études sur l'art.

travail de description du mouvement avait mis en évidence. Mais appliquées à trop peu d'exemples dans la thèse, ces notions avaient pu apparaître comme inopérantes. C'est pourquoi, je souhaite ici les explorer plus avant et les mettre à l'épreuve.

Cette thèse m'a également permis d'apprendre que l'interprétation était à la portée de chacun dès lors qu'on ne s'encomrait pas *a priori* de systèmes et de références exogènes à la danse : ils sont intimidants et je partage l'avis de Gérard Genette sur l'absence de déficit affectif entre une appréciation néophyte et une appréciation experte (les critiques regrettant d'ailleurs parfois ce regard neuf sur les œuvres)<sup>33</sup>. Les connaissances sont donc un autre degré d'enrichissement de la réception. On mesure facilement les conséquences de cette affirmation dans le domaine de la formation et de l'enseignement. Par ailleurs, j'ai aussi réalisé qu'il est difficile de déconnecter le discours sur l'œuvre du contexte dans lequel il s'inscrit et la lecture de Hans Robert Jauss est une aide précieuse de ce point de vue<sup>34</sup>.

Cette thèse m'a également permis de prendre la mesure d'enjeux qui la dépassent et qui expliquent mon envie aujourd'hui de poursuivre les recherches dans lesquelles elle m'a engagé. Cette démarche offre d'abord une complémentarité au texte court, concis, incitateur de la critique de presse écrite. Et je ne réfute pas celle-ci, mais j'essaie de montrer les limites. Cette recherche fait le pari d'une position intermédiaire entre "le faire" et "le voir faire". Elle tente également une conciliation entre, d'une part, le corps (soumis à la pesanteur mais jugé parfois insaisissable dans sa liberté de mouvement) et de l'autre, une pensée pure, hors gravité, mais qui assène quelquefois un savoir un peu condescendant. Ce travail s'inscrit aussi dans une demande d'accompagnement, d'éclaircissement du spectateur exigeant ; demande à laquelle tente de répondre les répétitions publiques, conférence dansées, rencontres avec les artistes... Ce faisant, cette recherche est également une alternative au *happening* et au *zapping* entretenus par la sphère culturelle. Elle espère encourager le spectateur à devenir "loquace" (et ne plus se contenter d'un jugement binaire) en s'apercevant que la sensation est non seulement l'agent de déformation du corps, mais également l'agent de sélection des mots. Le langage s'impose ainsi en intermédiaire explicite, prolongeant l'expérience esthétique par un juste retour du spectateur vers l'œuvre.

Enfin, ce champ de l'analyse pouvait devenir un point de convergence idéal dans les thématiques de recherche qui ont pour paradigme la rencontre des arts. Ce domaine paraissait délaissé en France. A ce sujet, l'œuvre de Keersmaecker est emblématique d'une tendance des

---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

<sup>34</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

arts à se mêler entre eux. Mais l'œuvre offre un tel foisonnement, une telle complexité qu'on voit mal comment il pourrait être abordé de manière exhaustive, sans risque d'implosion d'une tentative individuelle (du coup, les écrits sur ce travail ne se trouvent qu'en état dispersé : critiques journalistiques, articles, brefs essais qui ont pourtant souvent un aspect heuristique important). Ce sera l'objet de l'essai illustrant le premier de mes trois axes de recherche. Mais avant de les exposer, je vais procéder à l'analyse des travaux qui ont suivi la thèse.

## **B. Productions**

Au fil du temps s'est créée une forme d'autonomie à l'égard de la thèse, cet objet à la fois encombrant et rassurant : encombrant parce qu'il nous identifie à son sujet et fait de nous un spécialiste de... ; rassurant parce qu'il rend tangible une forme d'expertise et sert de point de repère cardinal dans les périodes d'interrogations que traverse nécessairement tout chercheur. Mais la thèse crée également une confusion, ne serait-ce que dans la lecture hâtive de son titre, lecture définitive et souvent suffisante pour qui cherche à nous identifier professionnellement. Dans mon cas, rappelons qu'elle s'intitule *Lire le corps : une voie interprétative*. Si je m'en étais tenu là, les hypothèses qui y sont formulées auraient peut-être pu acquérir le rang d'outil pour toute une catégorie de performances artistiques engageant de manière significative le médium corporel. Cependant un sous-titre l'accompagnait : *la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Pour un public élargi, c'est bien l'étude des œuvres de cette chorégraphe – qui sert d'exemplification et de validation aux hypothèses justifiant cette recherche, qui identifie le chercheur à sa spécialité. Si l'on ajoute à cela que, dans le processus éditorial qui a conduit à sa publication et au motif d'une plus grande accessibilité, la thèse y a perdu l'ensemble de son appareil théorique et critique pour s'en tenir à l'analyse des œuvres, il n'est pas étonnant de voir se multiplier les demandes de contributions relatives à l'artiste flamande plutôt qu'à la méthodologie d'approche des créations chorégraphiques<sup>35</sup>.

La période d'immédiate après thèse m'a donné envie d'une exploration plus éclectique exprimant un sentiment de libération à l'issue de trois années de polarisation exclusive. Mais je ne voulais pas renoncer aux retombées que procurait la reconnaissance d'une nouvelle expertise. Il y a peu, mes recherches m'apparaissaient encore spontanément comme "tout azimut" pour les raisons que je viens d'évoquer. A celles-ci s'ajoutait le relatif isolement dont j'ai précédemment fait état pour me donner l'impression d'une activité scientifique et artistique

---

<sup>35</sup> Ainsi en fût-il de la demande de Susanne Franco, chercheuse en danse italienne et directrice de collection qui a permis la publication d'un livre d'entretien sur lequel je reviendrai.

*free lance*. Cette activité me semblait répondre davantage à la succession des sollicitations ou des occasions de réfléchir et de produire qu'à une véritable planification globale de la recherche. La rédaction de ce dossier d'habilitation a donc été l'occasion de découvrir qu'en réalité, il n'en était rien et que l'ensemble des articles, communications, collaborations ou réalisations artistiques<sup>36</sup> de ces six dernières années (2006-2012), trouvait facilement sa place dans une classification raisonnée<sup>37</sup>. Celle-ci met à jour une partie de la dimension implicite de mon travail, le filigrane qui préside discrètement à son ordonnancement ; elle révèle domaines et objets d'études, postulats et appuis théoriques, finalités et priorités de la recherche, constituant à proprement parler la synthèse de mes différents travaux dans la seconde partie de ce mémoire. Trois grands champs se sont détachés : l'étude esthétique du mouvement dansé ; une réflexion sur les modalités d'analyse du spectacle ; les réalisations artistiques et les écrits croisant mon regard avec d'autres et trouvant parfois leur fin dans une fonction d'accompagnement de l'artiste ou de diffusion des connaissances plus large que le strict cercle universitaire.

### **1. Etude esthétique du mouvement dansé**

Le premier champ accueille les applications qui sont directement issues des modalités de lecture du corps que je proposais dans la thèse à des fins d'analyse des œuvres chorégraphiques. Cette approche, on l'a vu, est résolument centrée sur une appréhension "esthétique" des œuvres. Elle s'inspire de la phénoménologie du corps, telle qu'elle est pensée par Maurice Merleau-Ponty. La sensation y a statut d'agent de déformation du corps du spectateur, mais également d'agent de sélection des mots dans la manière de traduire le corps dansant, à l'oral comme à l'écrit. Le langage s'impose ainsi en intermédiaire explicite et coloré par l'expérience dans la réception des œuvres. Les publications reposant sur cette lecture du corps dansant relèvent, d'une part, de l'étude approfondie d'un processus artistique et, de l'autre, d'un effort pour situer au sein de ce processus ou de son résultat la manière dont les arts peuvent dialoguer entre eux. Dans le premier cas, on trouve naturellement le livre issu de la réécriture de la thèse<sup>38</sup>. Amputé de sa partie théorique et méthodologique, il comprend

---

<sup>36</sup> Les réalisations artistiques sont mentionnées au même titre que les publications, suivant l'usage de la dix-huitième section CNU.

<sup>37</sup> Dans le présent texte, les articles figurant dans le second volume réservé aux publications verront leurs références précédées d'un astérisque.

<sup>38</sup> \* *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2008.

cependant l'ensemble des analyses d'œuvres du corpus initial (1981-2001), augmenté des créations postérieures à sa constitution (2002-2005). L'ouvrage cherche à rendre compte de mon interprétation des œuvres en restructurant un contenu que l'étude académique avait nécessairement linéarisé. Il s'attache également à saisir ce qui pourrait constituer le style propre à la chorégraphie, tant dans ses aspects esthétiques que poétiques. Une partie de cette dimension esthétique sera ultérieurement retravaillée, à la lumière de la relation que cette danse entretient avec le sol<sup>39</sup>. De même, les procédés de composition relatifs à l'espace scénique, à la présence musicale et à l'interprétation des danseurs sont à nouveau questionnés sous l'angle de la problématique structure/émotion dans une autre contribution<sup>40</sup>. D'autres publications m'ont donné l'occasion de découvrir la portée de cette approche sur d'autres artistes. Ce fut le cas pour Johanne Saunier, en réponse à une commande du Festival d'Avignon qui inscrivait la thématique de son édition 2008 autour de la question de la transmission<sup>41</sup>. Cette méthode visant également une médiation exigeante des créations, j'ai également répondu aux sollicitations de l'Opéra de Paris pour quatre articles, figurant dans les programmes des pièces entrant au répertoire<sup>42</sup>. Par ailleurs, j'ai également exploré d'autres modalités du chorégraphique, comme ce fut le cas pour l'improvisation chez José Montalvo<sup>43</sup>.

Le second thème abordé dans ce champ relève de l'étude du dialogue des arts au sein de la création chorégraphique. Ici, je cherche à mieux comprendre comment les arts s'attirent,

---

<sup>39</sup> \* « Le neutre comme genre, une vision de l'espace chez De Keersmaeker », in Agathe Torti et Jean-Pierre Simard (eds.), *Les Rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel 2 : Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011, 43-53.

<sup>40</sup> \* « De Keersmaeker : la emoción de la estructura », *Cairon* (Madrid) n° 12, 2009, 97-106 (publication bilingue espagnol/anglais).

<sup>41</sup> \* « Johanne Saunier, Mathilde Monnier : Transmettre/Transformer », *Alternatives théâtrales* (Bruxelles) n° 98, 2° trimestre 2008, 37-39.

<sup>42</sup> « A bout de souffle », in *Rain. Anne Teresa De Keersmaeker*, Opéra National de Paris, mai 2011, 44-46.

\* « Lock : La transparence de la vitesse », in *Duato / Lock / Millepied*, Opéra National de Paris, novembre 2006, 28-30.

\* « Teshigawara : entre le cristal et la fumée », in *Teshigawara / Kylian / Lagraa*, Opéra National de Paris, mars 2006, 28-30.

« Jérôme Bel ou les figures du retrait », in *Bel / Lander / Robbins*, Opéra National de Paris, septembre 2004, 64-69. Cet article, antérieur à la thèse, ne figure pas dans le volume des publications.

<sup>43</sup> \* « L'improvisation : corps citoyen / corps démocratique », in Anne Boissiere et Catherine Kintzler (eds.), *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006, 163-177.

s'élancent, cohabitent, mais aussi en quelle façon ils s'altèrent, se transforment ou au contraire résistent en se fréquentant. A la suite de la thèse, j'avais entamé une réflexion sur ce qui liait danse et musique chez Keersmaecker, trouvant dans la communauté à la fois morphologique et énergétique du geste musical et dansé, le lieu d'une possible explication de ce qu'incorporation et musicalité du mouvement pouvaient signifier<sup>44</sup>. Chez la même artiste, j'avais ensuite esquissé une typologie des interprétations de son rapport à l'image en examinant ses pièces emblématiques d'un questionnement du médium cinématographique, de *Elena's Aria* (1984) à *Once* (2003)<sup>45</sup>. J'ai également expliqué la nature de l'antinomie entre texte et danse dans *Quartett*, une œuvre "à la frontière", fruit de la collaboration entre la chorégraphe flamande et sa sœur, membre du collectif théâtral STAN<sup>46</sup>. Enfin, j'ai synthétisé ces interrelations dans un article plus récent et avec un corpus élargi d'auteurs. J'y propose notamment de localiser la transmédiabilité sous le sceau de l'empathie kinesthésique (une notion sur laquelle je reviendrai dans la troisième partie de ce mémoire) – dès lors qu'une corporéité dansante est engagée<sup>47</sup>.

## 2. Modalités d'analyse du spectacle chorégraphique

Le deuxième champ découle du précédent mais se situe résolument dans une perspective méthodologique. J'ai déjà dit, en évoquant les résultats de la thèse, la nécessité du développement de démarches et d'outils permettant de dépasser une réception en forme de jugement simple ou abrupt émis par le spectateur. Mon premier effort en ce sens avait été de recontextualiser mon travail au regard d'une critique journalistique de faible qualité. En répondant à l'appel de la revue *Repères*, je souhaitais ainsi toucher une communauté élargie, comprenant les chercheurs mais également les journalistes, les acteurs culturels et les danseurs eux-mêmes<sup>48</sup>. Il s'agissait, dans cette contribution de reposer la question de la description et des perspectives interprétatives qu'elle ouvrait.

Pour une part, ma thèse tente de constituer une méthodologie exploitable dans des domaines aussi différents que la médiation culturelle (nous y reviendrons dans les projets) ou la

---

<sup>44</sup> \* « Rendre visible », *Filigrane* n° 2, second semestre 2005, 69-85.

<sup>45</sup> \* « De Keersmaecker : quand l'image révèle le style », *Vertigo* hors série "Danses", Images En Manœuvres Editions, octobre 2005, 53-56.

<sup>46</sup> \* « Des corps contre les mots. A propos de Quartett d'Heiner Müller par Rosas et TG Stan (1999) », *Etudes théâtrales* (Louvain-la-Neuve) n°47/48, 2010, 152-157.

<sup>47</sup> \* « Danse et transmédiabilité : sept éclats », *Degrés* (Bruxelles) n° 141, printemps 2010, h1-h8.

<sup>48</sup> « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères* n° 15, Biennale du Val-de-Marne, mars 2005, 10-12 (publication légèrement antérieure à la soutenance de thèse).

formation. Elle veut aussi trouver des applications universitaires puisque l'analyse esthétique des pratiques et des œuvres chorégraphiques fait partie de bon nombre de domaines liés à la recherche en danse : l'esthétique bien sûr, mais également l'histoire ou l'anthropologie<sup>49</sup>. Elle peut encore intégrer le secteur de la formation professionnelle, qu'on la pense en terme de préparation au diplôme d'état de professeur de danse ou dans le cadre d'une meilleure reconnaissance universitaire des enseignements artistiques supérieurs, s'agissant de la culture chorégraphique. Dans ces deux cas, les modalités d'analyse que je propose permettent une approche phénoménale et pragmatique facile d'accès et permettant de rester au plus près de l'activité elle-même, en soulignant le lien nécessaire qu'elles entretiennent avec la pratique. En effet, on a vu comment des repères facilement identifiables, issus d'une introspection en acte (c'est-à-dire en situation de danse), pouvaient constituer une trame d'observation permettant la description, l'analyse et l'interprétation.

Cette méthodologie peut enfin trouver une raison d'être au sein du champ scolaire. En effet, dans ce dernier cadre, j'ai eu l'occasion d'être sollicité à de nombreuses reprises pour animer des stages de formation à l'intention des enseignants de lycées oeuvrant dans la filière littéraire Art/danse. Les observations tirées de ces sessions révèlent que l'analyse des œuvres au programme dans ces options continue d'être faite par des enseignants majoritairement issus de la discipline Education Physique, avec pour toute démarche esthétique une transposition des outils d'évaluation issus de leur pratiques didactiques dans le domaine des sports ou des activités qu'ils qualifient d'artistiques. Peu ou mal formés initialement dans ce domaine précis, ils construisent une "expertise" souvent enthousiaste mais sauvage, anarchique, peu documentée et quelquefois éloignée d'une réelle analyse des pratiques professionnelles, en appliquant à ces dernières des grilles de lecture issue d'une danse scolaire largement auto-référencée. Cet état des lieux m'a incité par deux fois à écrire à leur intention dans une revue proche de leur formation initiale. Le premier article résume ma démarche en la resituant dans des finalités de formation plus larges auxquelles je sais ces enseignants sensibles. En effet, ces militants des démarches artistiques à l'école ont parfois à lutter, au sein même de leurs équipes pédagogiques centrées sur le sport, pour faire valoir la nécessité d'une formation physique orientée sur l'aspect sensible plutôt que sur la maîtrise exclusive d'un corps objet. Ils accueillent favorablement ces nouveaux arguments qu'ils peuvent ériger en contre-feux à la

---

<sup>49</sup> Dans ce dernier cas, on pourra se reporter à l'exemple d'observation participante à laquelle s'est astreinte Julie Perrin pour la rédaction de son ouvrage : *Projet de la matière - Odile Duboc*, Dijon/Paris, Les presses du réel / CND, coll. « Parcours d'artiste », 2007.

naturalisation des normes, des affects et du vivant<sup>50</sup>, au *diktat* imposé par la promotion de l'expertise et à l'hégémonie de la pensée rationnelle dans les sociétés occidentales contemporaines. J'y fais également une large place aux principaux référents théoriques, ainsi qu'à des exemples illustrant ma démarche<sup>51</sup>. Je montrerai plus loin en quoi cette voie méthodologique se démarque des outils analytiques existants.

Le troisième volet de ce champ d'étude concerne une notion à éclaircir. Je reviendrai ultérieurement et de manière plus précise sur ma conception de la corporéité comme corps vécu et vécu du corps. Mais celle-ci m'a amené à jeter le soupçon sur la notion valisée d'« état de corps ». En effet, l'expression ne peut, à mon sens, abriter sous cette univocité deux postures aussi différentes que celle de l'interprète d'une part et celle du spectateur de l'autre. La première, poïétique, relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention quand l'autre, esthétique, s'appuie sur une corporéité perceptive, fusse-t-elle nourrie de son souvenir d'action. Ces deux manières de vivre corporellement la danse, peuvent être composées d'éléments similaires mais leurs réseaux croisés ne se superposent pas totalement et ne se confondent en aucune façon. C'est cette spécificité d'une irréductibilité d'une corporéité à l'autre que j'ai essayé de travailler dans cet article qui trace également des pistes de recherche sur la notion de présence<sup>52</sup>. Cette publication opère la synthèse de trois années d'un séminaire consacré à cette question en Master « art et existence » (en 2006, 2008 et 2010). Le développement de ce travail trouve à s'articuler au sein du second des trois axes que j'exposerai plus loin. Il se poursuivra selon deux modalités. La première, sur le versant poïétique, se fera à travers l'étude de textes ou dans le dialogue déjà entamé avec d'autres chercheurs. Par ailleurs, dans un registre plus proche de l'enquête de terrain, un corpus pourrait être constitué par le recueil, sous forme d'entretiens, de la parole des danseurs et des chorégraphes. La seconde modalité se trouve sur le versant esthétique et prolongera une réflexion entamée dans la thèse sur la notion de métaphore condensatrice. Dans les deux cas – analyse des représentations et

---

<sup>50</sup> Telle qu'on la trouve exprimée chez Jean-Didier Vincent (*Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986) ou plus récemment chez Vilayanur Ramachandran (*Le Cerveau, cet artiste*, Paris, Eyrolles, 2005). Sur cette question, secondaire pour nous ici, on pourra se reporter à la réfutation de Jacinto Lageira dans son article « Peut-on naturaliser le corps artistique ? » in Barbara Formis (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « l'art en bref », 2009, 161-179.

<sup>51</sup> \* « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Revue STAPS* n° 74, automne 2006, 117-130.

<sup>52</sup> \* « A propos de la notion d'état de corps » in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, 223-239.

médiation sur le rôle de la métaphore à l'œuvre – j'essaierai d'ouvrir des perspectives dans le champ d'étude plus large de la corporéité.

### 3. Regards croisés et réalisations artistiques

Le troisième champ renvoie au regroupement de compétences interdisciplinaires évoqué à la fin de ma thèse. Sur le plan des contributions, il se distingue du premier dans la mesure où il s'agit moins d'étudier des œuvres (ou d'autres modalités artistiques) au sein desquelles les arts se fréquentent (comme j'ai pu le faire en traitant des relations entre la danse contemporaine et l'image ou entre la danse et le théâtre) que de se pencher sur la manière dont les disciplines dialoguent entre elles à propos d'une œuvre (qu'elle soit ou non interdisciplinaire). Je distinguerai ci-dessous trois modalités : les occasions d'échanger des points de vue disciplinaires à propos d'objets communs ; les réalisations artistiques ; les pratiques d'accompagnement des processus artistiques.

Si je parle « d'occasions », c'est que les possibilités d'écrire à plusieurs ont été plus rares que les contributions individuelles. Certaines cependant réunissaient des domaines proches. La première rapprochait danse et théâtre – sur les conceptions et pratiques de la notation<sup>53</sup> ou confrontant les modalités d'hybridation des corps sur les scènes actuelles<sup>54</sup>. Une autre confrontait danse et arts plastiques, donnant l'occasion – à propos d'une œuvre de Christian Rizzo – de confronter nos conceptions de la corporéité<sup>55</sup>. Le rapprochement entre danse et littérature m'a permis de relancer mon intérêt pour la question de la métaphore en ayant l'occasion d'échanger avec la professeure Guillemette Bolens à propos de ses travaux sur le style kinésique<sup>56</sup> (j'aborderai ce thème dans le quatrième chapitre). D'autres rencontres

---

<sup>53</sup> « Introduction à la notation du travail chorégraphique », Journée d'étude *La notation du travail théâtral et chorégraphique*, CEAC, Lille 3, 16 décembre 2008.

<sup>54</sup> \* « Body Remix, un corps hybride » in Alexandra Poulain (ed.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2011, 107-119 (publication à la suite du colloque *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Lille 3, 26-27 novembre 2009).

<sup>55</sup> Anne Creissels et Philippe Guisgand, « Etrange corporéité : lectures croisées de 100 % polyester de Christian Rizzo ». Conférence commandée par le Centre Pompidou dans le cadre de son exposition *Danser sa vie. Danse et arts visuels au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle* (23 novembre 2011-2 avril 2012), 17 février 2012.

<sup>56</sup> Invité, en tant que « grand témoin » à faire la synthèse des journées d'études « Danse et littérature », Paris 8, Saint Denis, 13-14 mai 2011.

réunissaient tous les arts<sup>57</sup> ou étaient plus largement étendues à des domaines scientifiques éloignés, des arts à l'astro-physique en passant par la mécanique, et donnèrent l'occasion de voir comment un thème peut être travaillé par des disciplines à ce point distantes<sup>58</sup>. Mais je voudrais revenir sur la dimension heuristique d'une réelle mise au travail entre un chercheur et un artiste sur la question des relations entre danse et musique dans l'œuvre de Keersmaeker. En introduction, j'ai expliqué les raisons justifiant de me tourner vers les artistes pour poursuivre certaines de mes pistes de réflexion. Dans le cas présent, cette occasion s'est présentée avec la rencontre de Jean-Luc Plouvier (pianiste et directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine Ictus, installé à Bruxelles). Grâce à la revue française de danse *Repères*, qui publiait en novembre 2007 un numéro spécial « danse et musique », nous avons entamé un échange qui a d'abord débouché sur un article intitulé « Corps d'écriture »<sup>59</sup>. Les résultats de ce dialogue en cours ont également fait l'objet d'une communication internationale<sup>60</sup>. Je rendrai compte, dans l'exposé du premier de mes axes de recherche, des derniers développements et des conclusions temporaires de cette collaboration.

Le second volet de ce champ de recherche concerne les réalisations artistiques elles-mêmes. Considérant que l'expertise passait par une intégration de la pratique, en tant qu'expérience et support réflexif, j'ai varié au cours des vingt dernières années les expériences scéniques et de création – passant de la pratique amateur ou de la figuration à la pratique professionnelle dans des compagnies permettant de concilier création artistique et activité d'enseignement et de recherche. Mon expérience en compagnie a toujours été orientée vers la rencontre des arts, qu'il s'agisse de la danse contemporaine en relation avec la musique vivante (*Cantate de Bach*, Cie Arcadanse, 1993 ; *Koyan Koté*, Cie Caryatides et Cie Salia ni Seydou, 2000), avec le théâtre (*Ensemble pour toujours*, Cie Arcadanse, 1994, d'après *Huis clos*), les arts plastiques (*Imago*, Cie Arcadanse, 1995) ou le stylisme (*Koyan Koté*, 2000). Mon expérience scénique, dont sont tirés ces quelques exemples, pouvait également se déployer dans

---

<sup>57</sup> \* « Le geste créateur en danse : autour du mouvement... », *Murmure*, hors série n° 2, juin 2006, 14-24 (publication à la suite d'une journée d'étude sur *Le geste au cinéma et dans les autres arts*, Lille 3, 13 janvier 2006).

<sup>58</sup> « De la répétition à l'envolée : comment Keersmaeker nous étourdit-elle ? ». Colloque *Tourbillons, spirales et labyrinthes*, Paris VII, 11-12 mai 2010.

<sup>59</sup> \* Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, « Corps d'écriture », *Repères* n° 20, Biennale du Val-de-Marne, novembre 2007, 17-21.

<sup>60</sup> « Ce que le musicien apporte au danseur », Colloque international *Moving dialogues*, Mc Gill University, Montréal, 16-19 février 2011.

le champ de la formation artistique, c'est pourquoi j'ai toujours tenu à intégrer dans mon enseignement un travail en forme d'atelier chorégraphique. Celui-ci offre aux étudiants l'occasion de vivre des moments de création collective qui favorisent l'intégration de leur vécu antérieur de danseur (scolaire, associatif ou de haut niveau), l'appréhension en acte des étapes d'une démarche artistique, la confrontation aux diverses exigences techniques des modes spectaculaires rencontrés (performance, improvisation, conférence dansée, rencontre des arts, spectacle, concours chorégraphique). C'est pourquoi plusieurs productions s'articulant à l'enseignement ont été menées dans ce contexte (bénéficiant d'un accueil studio et de programmations), qu'il s'agisse de conférences dansées<sup>61</sup> ou de prestations scéniques<sup>62</sup>. Ce parti pris d'articulation entre pratique artistique et réflexion esthétique m'a également amené, ces dernières années, à échanger, enseigner ou concevoir des propositions "aux frontières" de ces champs. C'était le cas avec le chorégraphe Laurent Pichaud, rencontré à l'occasion d'une invitation commune<sup>63</sup> et dont les œuvres me questionnaient grandement. Nous avons répondu ensemble à un appel à communication sous la forme d'une conférence dansée qui prolongeait nos discussions<sup>64</sup>. Mon questionnement sur les états de corps autant que mon passé d'interprète m'ont amené à engager des observations participantes à démarches créatrices, allant jusqu'à danser de nouveau sur scène<sup>65</sup>. Ce sont ces expériences qui, dans leur ensemble, motivent

---

<sup>61</sup> *Danse belge et canadienne : des airs de famille*, conférence dansée et atelier de répertoire en collaboration avec les étudiants de 3<sup>e</sup> année de licence danse, CCN de Roubaix, 11 mars 2010 ; Maison Folie de Beaulieu, 20 mars 2010 ; Université de Lille III, 26 avril 2010. *L'architecture du geste. Forsythe et Improvisation Technologies*, Université d'architecture de Tournai, 16 février 2012, conférence dansée en collaboration avec les étudiants de 3<sup>e</sup> année de licence danse.

<sup>62</sup> *XY-Danse*, création chorégraphique avec le dispositif XY, milieu musical interactif créé par la sous-équipe EDESAC, commande de l'Université de Lille III, 25 juin 2010. Le making off d'*XY-Danse*, qui témoigne de la recherche entre danse et musique au CEAC, est accessible via <<http://live3.univ-lille3.fr/video-culture/doctorat-honoris-causa-les-coulisses-de-la-ceremonie.html>>. Les extraits dansés sont visibles en suivant les liens suivants : <<http://live3.univ-lille3.fr/a-la-une/doctorat-honoris-causa-partie1.html>> (duo à 22', solo à 51') et <<http://live3.univ-lille3.fr/a-la-une/doctorat-honoris-causa-partie2.html>> (duos à 24' et 56') [consulté le 21/05/2012].

<sup>63</sup> « Le jeu, la posture, la sueur : la danse contemporaine et l'univers du sport », conférence et table ronde à CitéPhilo, Lille, 14 novembre 2005.

<sup>64</sup> « L'anacrouse gestuelle au cœur d'une écriture scénique ? », conférence dansée en collaboration avec Laurent Pichaud (Cie X-Sud), Re-Thinking Theory and Practice, colloque international, CND/CORD/SDHS, Paris, 21-24 juin 2007.

<sup>65</sup> Recréation de *Postural (Etudes)* de Fabrice Ramalingom, La Condition Publique et Danse à Lille-CDC, janvier 2010.

aujourd'hui la collaboration entre les chercheurs en danse du CEAC et les philosophes du CAP pour la création des ateliers dont je reparlerai dans le troisième axe de recherche.

Le dernier volet de cet investissement pratique du champ artistique vise à opérationnaliser – dans le milieu de la “danse en recherche” et de la création chorégraphique – les éléments mis en exergue dans les deux champs précédents (étude esthétique et modalités d'analyse). Il prend la forme d'études et/ou de consultations sur les processus et les pratiques à l'œuvre auprès des chorégraphes. Il faut préalablement signaler que longtemps, et dans le domaine chorégraphique tout particulièrement, artistes et universitaires ont entretenu des suspicions mutuelles. Les premiers nourrissaient leur peur d'introduire “du” scientifique dans l'artistique et leur crainte de voir ainsi révélée la part de mystère que recèle, pensent-ils, chaque processus de création. Les autres appréhendaient de collaborer avec des gens réputés peu fiables et mutiques sur leur travail. Ainsi en allait-il récemment d'un Dominique Dupuy, défendant l'idée d'une recherche qui se situerait dans l'activité même de la danse et non plus dans un cadre universitaire<sup>66</sup>. D'autres encore ont affiché une attitude plus ambivalente, niant et stigmatisant à la fois cette farouche opposition. Ainsi Susan Buirge, en créant au CRCC de Royaumont une équipe de sept chorégraphes autour d'un projet liant science et création, organisait en décembre 2003 un colloque intitulé « Qu'est-ce que la recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire ? » Cette situation, entretenue par quelques-uns, a jeté un discrédit (qui persiste encore parfois) sur l'idée que la danse contemporaine puisse être *à la fois* porteuse de sens en soi (pour les artistes) *et* faire l'objet d'une connaissance (pour les chercheurs). Avec l'arrivée d'une nouvelle génération ces quinze dernières années, ces relations ont changé. Certains danseurs d'aujourd'hui sont plus diplômés qu'il y a vingt ans, ils connaissent l'université, l'ont fréquentée et savent qu'elle peut aussi contribuer à leur notoriété, la promotion de leur travail ou la définition de nouveaux domaines de création. On se rappellera, par exemple, que le premier spectacle de Xavier Le Roy consistait en une conférence dansée avec des extraits de sa thèse en biologie moléculaire<sup>67</sup>. Suspensions et préjugés ont ainsi progressivement laissé place à

---

<sup>66</sup> Voir <<http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd26/dupuy.htm>>. Dans cet article à *NDD Infos*, Dupuy semble confondre recherche en art et « art de la recherche », [consulté le 21/05/2012].

<sup>67</sup> Xavier Le Roy, *Produits de circonstances*, 1999. Le texte support de ce spectacle a été publié dans « Médium Danse », *Art Press*, hors série n° 23, 2002, 114-123. Pour un exemple de collaboration entre chorégraphe et chercheur, on pourra également se reporter au dialogue entre Pascale Houbin, chorégraphe, et Georgina Wierre-Gore, anthropologue.

<<http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd26/wierrehoubin.htm>>, [consulté le 21/05/2012].

la prise en compte d'intérêts communs. Nombre d'artistes éprouvent le besoin de questionner, voire théoriser leurs pratiques et les chercheurs sont devenus pour eux des interlocuteurs potentiels. Les acteurs de la communauté scientifique, en s'associant aux artistes, produisent de nouveaux corpus de connaissances ou de nouvelles avancées au sein de corpus déjà constitués. Pour la commodité de lecture, je n'évoquerai pas les textes, quelquefois publiés, à destination de chorégraphes contemporains et/ou hip hop tels que Wim Vandekeybus pour *Spiegel* en 2006 (Cie Ultima Vez), Koen Augustijnen pour la pièce *Ashes* en 2009 et Rosalba Torrès Guerrero pour *Pénombre* en 2011 (tous deux produits par les Ballets C de la B)<sup>68</sup>, Karine Pontiès (Cie Dame de Pic), Farid Berki (Cie Melting Spot), Cyril Viallon (Cie Les Caryatides), Bernard Estrabaut (Cie Avril en Juillet) ou Nabil Oueladj (Collectif 6° Sens), ainsi que les plasticiennes Béatrice Balcou et Mylène Benoit – pour la pièce *Effet Papillon* en 2007 (Cie Contour progressif)<sup>69</sup>. Ces textes ont pu servir de matériau à la confection des dossiers de presse et des feuilles de salle des spectacles concernés mais également constituer des éléments de réflexion pour un chorégraphe ou des interprètes dans un travail en cours. Parfois, la participation dépasse largement le stade de la contribution écrite pour devenir une véritable collaboration à certaines étapes du processus de création. Je prendrai l'exemple de l'analyse esthétique du mouvement que j'ai menée à la demande de Farid Berki pour la création de *Vaduz 2036*, entre février 2010 et septembre 2011 au CCN de La Rochelle. J'ai perçu dans sa demande un souci archéologique, une sorte de retour aux fondations, un désensablement du mouvement en forme de souci "diététique" : revenir à la silhouette originelle après des enrichissements successifs. Il y avait également chez lui une demande plus dramaturgique qui concernait le minimalisme, la répétition, la structure comme armature du sensible. Autant d'éléments que j'avais déjà étudiés dans mes travaux sur Keersmaecker (les procédés minimalistes de composition de musiciens tels que Steve Reich et Thierry De Mey et des chorégraphes Trisha Brown et Lucinda Childs). Un premier temps de trois jours fut consacré à une observation de la danse de Farid<sup>70</sup> ainsi qu'à une analyse des voies de composition qu'il avait envisagées, passant également par les formes

---

<sup>68</sup> Texte publié dans *Le Journal de l'ADC* n° 54, Genève, avril-juin 2011, pp. 16-17, consultable à l'adresse <<http://www.adc-geneve.ch/2010/files/JADC54.pdf>>, [consulté le 21/05/2012].

<sup>69</sup> Texte consultable dans la revue de presse numérique <<http://mylene.benoit.free.fr>>, [consulté le 21/05/2012].

<sup>70</sup> Par exemple, j'ai noté la présence d'une anacrouse provoquant un swing dans son mouvement, la présence d'un balancé en forme d'hésitation, des formes précises, une tendance à la miniaturisation du mouvement, une ligne d'épaules prolongée par les bras qui donne une impression d'être pendu à un cintre, les jambes saillantes qui privilégient le segmentaire, une cage thoracique qui présente fréquemment une mobilisation légère en forme de flottement horizontal, etc.

fondamentales prônées par Kandinsky (le linéaire, l'angulaire, le sinueux, le circulaire, le spiralé, l'arborescent) mais aussi les procédures propres au minimalisme<sup>71</sup>. Ce travail s'est conclu par la rédaction d'un *vademecum* pour la composition ainsi qu'un texte qui venait compléter, dans le dossier de presse, sa déclaration d'intention. Quelques mois plus tard, j'ai participé au processus d'audition, puis au cours de la création, j'ai à nouveau posé un regard sur les *rushes* vidéos issus des résidences de création de l'été et de l'automne 2010, afin de commenter le rapport du mouvement à la création vidéo présente aussi dans le spectacle. A quelques jours de la première, j'étais de nouveau observateur. Ma présence extérieure permettant de rassurer, de conforter Farid dans des choix, mais aussi de discuter avec des interprètes en demande d'un autre regard que celui de leur chorégraphe. C'est par le récit de cette collaboration enrichissante que je clos cette synthèse de mes travaux. Il symbolise l'ouverture à l'autre constituant, me semble-t-il, l'intention préliminaire à tout acte de recherche, que cet « autre » soit le collègue d'une discipline voisine, l'œuvre ou le dispositif pratique, l'interprète ou le chorégraphe.

### **C. Entre recherche et enseignement**

Je ne peux fermer définitivement ce chapitre rétrospectif sans évoquer l'articulation qui est au cœur même de notre métier, à savoir le lien enseignement-recherche. Celui-ci s'instaure pour moi selon trois modalités que nous examinerons successivement. La première modalité est épistémologique et fait de la pratique un objet mais aussi un moyen d'étude. La seconde modalité est didactique, au sens où elle tente d'articuler la construction et la diffusion des connaissances, respectant en cela l'esprit d'ouverture gouvernant l'université. Elle contribue à expliciter le rôle du chercheur dans la cité. La dernière modalité s'érige en banc d'essai des questions méthodologiques relatives à l'analyse des oeuvres.

Affirmer que l'on est chercheur *en* danse suppose d'accepter d'une part, que connaître c'est pratiquer, et composer d'autre part avec l'existence de cette connaissance intuitive, sédimentée par le corps et relevant difficilement du discours. Cette hypothèse justifie qu'un travail spécifique, à partir de la pratique, soit envisagé dans l'élaboration d'un cursus artistique.

---

<sup>71</sup> J'ai ainsi isolé six modalités de déclinaison d'une cellule gestuelle et des mots clés permettant de travailler l'intention, le dessin, la couleur, la fulgurance, la circulation, etc. Puis j'ai donné des modalités chiffrées de déclinaison de ces mots clés comme autant de jeux mathématiques qui déboucheraient sur des compositions sérielles. Enfin, j'ai proposé des conditions de variation d'une cellule gestuelle entière (érosion, accumulation, répétition) et des modalités de variation d'un élément au sein de ces cellules (insertion, addition, soustraction, substitution).

C'est par exemple le cas des cours d'écoute et ceux en analyse du mouvement. Mon parcours professionnel ne peut se comprendre – au-delà du goût pour la production et la transmission de connaissances nouvelles – qu'à partir de l'envie d'une réflexion issue de cette pratique corporelle. Si la pratique artistique peut éclairer directement notre façon de voir la vie, le registre des connaissances rationnelles la considère comme une source d'expériences à laquelle elle peut puiser. S'appuyant sur l'observation, la spéculation, la logique, le mode rationnel en tire ses hypothèses. Ainsi les étudiants peuvent-ils extraire des cours d'écriture chorégraphique des connaissances incorporées à relier et/ou réinvestir dans le "corps" des connaissances d'Histoire de la danse. Par ailleurs, il faut reconnaître que la sphère du sensible, privilégiant l'émotion et la subjectivité, constitue une voie d'appréhension de la réalité, vécue tant par le danseur que le spectateur qui cherchent tous deux à donner respectivement un sens au mouvement. C'est tout l'enjeu d'une approche esthétique de l'analyse chorégraphique et de l'écriture critique : « choisir de regarder la danse d'abord depuis le mouvement dansé est une question d'angle. Lequel embrasse alors les savoirs particuliers du danseur »<sup>72</sup>. Enfin, l'imaginaire, qui privilégie le non rationnel, la métaphore ou l'approche créative et que les étudiants explorent notamment sous la forme d'ateliers chorégraphiques, constitue un dernier mode privilégié d'approche de la danse qu'il ne faut pas sous estimer. L'intuition et l'imagination sont des facultés cognitives fournissant, elles aussi, un champ d'exploration susceptible de se fondre en connaissance, c'est-à-dire une manière claire et distincte d'appréhender les choses, et qui repose sur la mise en relation d'un sujet, d'un objet et d'une structure qui les relie<sup>73</sup>. Si je lie ces modes entre eux, c'est que l'Université, en France, n'a pas pour mission de former des artistes mais de délivrer un niveau de culture qui, s'agissant des arts, me semble devoir concilier le faire (la pratique), la réflexion sur ce faire (ou comment cette pratique nourrit la théorie) et une bonne connaissance de ce qui se (ou s'est) fait (c'est-à-dire ici, une culture artistique et chorégraphique). Au sein de ma conception, tant de la recherche que de l'enseignement, théorie et pratique s'imprègnent l'une de l'autre, fût-ce au prix d'un inconfort mutuel mais provisoire. Dans le studio, l'intelligence est invitée à se tourner vers le sensible et la raison, de retour en salle de classe, offre à la perception un temps réflexif.

---

<sup>72</sup> Gérard Mayen, « Relations (auto) critiques », *Quant à la danse* n° 4, octobre 2006, p. 47.

<sup>73</sup> Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 28. Pour Straus, connaître s'oppose à sentir. Le sentir possède une structure temporelle finie, quand la connaissance tire sa certitude de la stabilité temporelle que lui confère la possibilité d'être saisie conceptuellement et répétée (*idem* p. 564).

L'activité quotidienne d'enseignement pose également la question de la place de la vulgarisation des connaissances. Celle qui dépasse le cadre somme toute restreint des étudiants, que l'on peut d'emblée considérer comme un public averti puisque déjà, *a minima*, engagé dans la pratique. Envisager une plus large diffusion des fruits de la recherche, ce n'est pas seulement obéir à l'une des missions imputées par la loi aux enseignants-chercheurs<sup>74</sup>. C'est également s'engager, au-delà d'une légitime envie de reconnaissance, pour une valorisation sociale et culturelle de ces connaissances, c'est-à-dire contribuer – en acte – à leur utilité. Dans mon cas, cet engagement passe par des contributions<sup>75</sup> ou des ouvrages<sup>76</sup> destinés initialement aux spécialistes mais qui, par leur format, leur composition ou leur accessibilité, ambitionnent d'élargir ce premier cercle. Il se décline également sous la forme d'entretiens<sup>77</sup> ou de conférences dépassant le cadre confidentiel des communications scientifiques<sup>78</sup>. J'écarterai l'objection encore trop fréquente d'un déni de cette activité au motif que la vulgarisation serait une pensée et/ou une écriture "au rabais". Une telle posture sert d'excuse aux chercheurs qui ne s'y arrêtent pas ou de prise de distance quelque peu condescendante des mêmes à l'égard de ceux que cette mission interpelle. Je ne crois pas que la pensée et l'écriture subissent des variations qualitatives telles qu'elles puissent jeter le discrédit sur leur auteur. Adapter l'une et l'autre à des auditoires variés me semble au contraire en signaler une meilleure appropriation. De plus, je constate que pour ma part, cet engagement a une incidence sur l'activité de

---

<sup>74</sup> « Ils (les enseignants-chercheurs) ont également pour mission le développement de la recherche fondamentale appliquée, pédagogique ou technologique ainsi que la valorisation de ses résultats. [...] Ils participent à la diffusion de la culture et de l'information scientifique et technique ». Extrait de l'article 3 du décret n° 84-431 du 6 juin 1984 modifié fixant les dispositions statutaires communes applicables aux enseignants-chercheurs (je souligne).

<sup>75</sup> \* Conclusion du livre de Paule (ed.), *A l(a) rencontre de la danse contemporaine. Porosités et résistance*, Paris, L'Harmattan, 2009, 331-335. Ainsi que « Le geste créateur en danse : autour du mouvement... », *Murmure*, hors série n° 2, juin 2006, 14-24, déjà cité mais qui entre également à mes yeux dans cette catégorie.

<sup>76</sup> \* *Anne Teresa De Keersmaeker*, Palermo, L'Epos, coll. « Dance for word/Dance forward », 2008 (en italien).

<sup>77</sup> « Anne Teresa De Keersmaeker ou l'amour pour la structure de la musique », entretien avec Anne Davier, *Journal de l'adc* n° 52, Genève, septembre 2010, 12-13 ; consultable à l'adresse <<http://www.adc-geneve.ch/2010/files/JADC52.pdf>>, [consulté le 21/05/2012]. « Six Order Pieces », entretien avec Thomas Lebrun, *Journal de l'adc* n° 56, janvier 2012, 10-11 ; consultable à l'adresse <<http://www.adc-geneve.ch/structures/journal/tous-les-numeros/journal-56-janvier-2012.html>>, [consulté le 21/05/2012].

<sup>78</sup> La liste de ces interventions hors université serait ici fastidieuse. Signalons qu'elles sont majoritairement commandées par les structures culturelles de diffusion du spectacle vivant (Opéras, scènes nationales...), les lieux de formation (CNSMD, IEP, DRAC, ADIAM) ou les festivals culturels (Cité Philo, Monaco Dance Forum...).

recherche elle-même en ce qu'elle en infléchit la dimension politique jusqu'à en faire un de mes principaux axes de recherche. C'est pourquoi, dans les parties suivantes, je reviendrai sur cette question.

J'ai dit combien le développement d'une méthodologie d'analyse me paraissait important et demeurerait cependant un champ de recherche encore peu investi. Le résultat prime souvent sur l'utilisation des moyens et rares sont les occasions offertes par la vie scientifique d'échanger et de réfléchir sur ces questions. Cet isolement méthodologique relatif éclaire du même coup l'importance que peut revêtir la mise à l'épreuve de ces façons de « lire la danse » au banc d'essai quotidien que constituent les heures d'enseignement. L'évolution de ma trame de lecture des œuvres doit beaucoup à ce va-et-vient régulier entre la salle de cours et le laboratoire. J'aurai l'occasion d'y revenir dans le second axe de recherche. Ce dernier permettra, par exemple, d'exposer comment j'ai pu prendre en compte certaines objections qui m'avaient été adressées en soutenance de thèse concernant l'absence de posture herméneutique, que je comprends comme un art de l'interprétation juste des textes. On ne peut effectivement nier l'une (herméneutique) pour ne se prévaloir que de l'autre (posture esthétique). Mais il est des moments où, si l'on veut s'attacher à bien considérer un objet, il faut l'écarter des autres, ce qui ne signifie pas le nier, y renoncer ou s'en désintéresser. J'admets donc, à la suite d'Isabelle Ginot, qu'une « esthétique de la réception telle que la propose Jausss reste à inventer » pour la danse contemporaine<sup>79</sup> ; et la question méthodologique, que je développerai plus loin, constitue pour moi une voie d'accès privilégiée à cette dimension. Mais avant cela, j'exposerai, dans la troisième partie de ce dossier, les raisons qui m'ont poussé à maintenir (ou infléchir selon les cas) mes champs de recherche actuels et les appuis théoriques qui en soutiennent les principaux axes à venir.

---

<sup>79</sup> Isabelle Ginot, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Dossier d'HDR sous la direction de Jean-Paul Olive, Paris 8, 2006 (non publié), p. 72.

### III. Les axes de recherche

Mes recherches, actuelles et futures, demeurent liées à l'itinéraire, aux présupposés et aux références de mes précédents travaux. Elles sont cependant infléchies par de nouvelles lectures et expériences artistiques en même temps qu'elles subissent l'épreuve des faits que constitue la dialectique entre recherche et enseignement. L'interdisciplinarité, le rapport théorie-pratique, l'expérience artistique et l'humain constituent les trois perspectives à travers lesquelles se définit le Centre d'Etude des Arts Contemporains. Mes projets s'insèrent dans ce large cadre. C'est pourquoi je formulerai ma problématique de recherche en des termes relativement voisins. Elle repose simultanément sur une double dynamique – à la fois disciplinaire et interdisciplinaire – qui fait de l'ouverture une posture nécessaire. Elle se tourne vers un objet principal – l'étude en acte d'une corporéité dansante. Enfin, elle s'adosse à des références théoriques – la phénoménologie notamment, mais sans exclusive. Nous allons revenir successivement sur chacun de ces points d'appui avant de décliner les trois axes de recherches que je souhaite développer à l'avenir.

\* \* \*

Tant par les approches esthétiques que par l'étude des dispositifs ou l'observation des processus et des pratiques mises en œuvre, la plupart des chercheurs du CEAC essaient – dans de multiples cas précis où les arts se confrontent – de cerner le dynamisme et le degré de porosité respectifs des domaines considérés. Œuvrer à cet horizon en partant d'un domaine artistique pour travailler de concert avec d'autres suppose, au préalable, une réflexion sur ce qui lie les chercheurs au sein même de leur « discipline ».

De l'artiste, le philosophe Michel Bernard donne une intéressante définition : « En l'artiste, les divers sens se répondent dans une polyphonie toujours renouvelée et constituent comme un étrange clavier mobile, précaire et indéfinissable, sur lequel il se plaît à composer des variations inouïes. »<sup>80</sup> Cette conception fait écho à la description de l'entrecroisement des perceptions dont le chiasme est la figure de rhétorique. En relation permanente entre eux, avec le monde et les processus d'énonciation linguistique (parler ou écrire), les sens obéissent donc à une

---

<sup>80</sup> Michel Bernard, « De la corporéité comme anticorps », in *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 22.

structure entrelacée là où on attendait plutôt un parallèle<sup>81</sup>. Ce tissage des sens constituant une évidente perception de la réalité, et l'art étant par ailleurs une représentation du monde sensible, il résulte que l'art serait constitutivement inter-sensoriel et potentiellement interdisciplinaire davantage même que pluridisciplinaire. Michel Bernard érige ainsi en pure fiction un corps conçu comme « substance autonome repérable »<sup>82</sup>. Ce vieux dualisme conduirait à faire du corps dansant un corps sans voix, par exemple. Cette césure, comme la perception chiasmatisée le démontre, ne correspond à aucune expérience concrète, mais elle n'en préside pas moins à l'organisation des enseignements artistiques en France, résolument orientée vers les disciplines (comme l'indique les dénominations des départements des conservatoires : musique, danse, théâtre...) et à laquelle échapperaient peut-être les arts plastiques dès lors qu'on ne les cantonne pas à peinture et sculpture mais qu'ils englobent d'autres pratiques telles la performance. Certains soupçonnent cette division de relever moins d'une "famille de pratique" que du maintien d'une réelle discipline au sens foucauldien – entretenant une forme d'autorité par l'intermédiaire de savoirs<sup>83</sup>. Cette étanchéité fait qu'on parle volontiers de double cursus lorsqu'un élève s'avise de mener ces études disciplinaires "de front" c'est-à-dire en parallèle plutôt qu'interaction. Pourtant les réalités artistiques sont toutes autres. Force est de constater que « il y a de l'autre dans la danse : il y a de la voix, du texte, de la parole, du chant, de la musique, de l'image ». La danse se dégage donc (plutôt qu'elle ne se définit) par la manière dont ces différents registres opèrent ensemble et non par la stricte capacité du corps à produire du mouvement ou du geste<sup>84</sup>. Les créations artistiques se vivent aujourd'hui sur le mode de l'interdisciplinarité (c'est-à-dire favorisant les relations *entre*). Quel chorégraphe ne s'est pas inspiré d'une photo, d'un texte, d'un film... ? Quel spectacle ne présente aujourd'hui qu'une danse "pure", sans présence de musique ou d'image ? Il faudrait alors chercher dans la discipline de l'autre, dans le champ voisin, l'"autre" de sa discipline, c'est-à-dire ce qu'on ne saurait trouver à l'intérieur sans cet éclairage du dehors. Ainsi le son donne l'impulsion à un geste, théâtre et danse s'aiment, mouvement et texte cohabitent, l'image altère la présence de l'interprète ou, au contraire, la magnifie. Une chorégraphie dévoile, en l'habitant, la dimension inaperçue d'une architecture... Cette flagrante contradiction, entre ghetto

---

<sup>81</sup> Michel Bernard, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », in *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, pp. 95-100.

<sup>82</sup> Michel Bernard, « De la corporéité comme anticorps », *op. cit.*, p. 18.

<sup>83</sup> Isabelle Ginot, « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline » *op. cit.*

<sup>84</sup> Isabelle Ginot et Isabelle Launay, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, « Médium : Danse », numéro spécial, 2002, p. 110.

disciplinaire des pédagogues d'un côté et indiscipline des artistes de l'autre, pèse sur les questions de formation. Mais elle donne également à méditer sur le rôle du chercheur en art. Là encore, c'est une pratique de l'interdisciplinarité – et non la supposée spécificité de la discipline<sup>85</sup> – qui fait se découvrir des paradigmes, des références ou un vocabulaire communs. L'art vivant contemporain privilégie ces rencontres (entre théâtre, performance, musique ou cirque...). La création chorégraphique peut même inclure la participation des critiques, universitaires ou théoriciens de la danse<sup>86</sup>. Ce faisant, l'art oblige ses chercheurs à redéfinir sans cesse ce qui caractérise les disciplines. En un sens, elle repose à chaque nouvelle rencontre la question de Jean-Luc Nancy : « pourquoi y a-t-il plusieurs arts et non pas un seul ? »<sup>87</sup> Ce à quoi Deleuze répond que « la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. »<sup>88</sup> Cette conception des arts, tendus en une seule dynamique vers un même enjeu, fonderait pour nos philosophes l'apparemment des pratiques à *un art* unique et ouvert. Ce qui n'empêche nullement chaque domaine d'avoir ses références, son histoire, ses techniques, quelquefois distinctes mais aussi mêlées – c'est le cas de danse et musique à l'époque baroque. C'est de ce dialogue où l'objet d'étude fait s'élancer par envie deux disciplines (ou davantage) dont nous rendrons compte. Dans l'illustration de notre premier axe, chercheur en danse et musicien (il s'agit ici de Jean-Luc Plouvier, musicien et non musicologue) partent de leur regard du dedans. Mais chacun nourrit également l'autre, enrichissant de façon exogène sa manière d'habiter l'œuvre chorégraphique grâce à une écoute et au partage de préoccupations esthétiques et artistiques communes. Cette pluralité fertile se cristallise aujourd'hui autour d'un objet d'étude que l'on désignera comme la corporéité.

\* \* \*

---

<sup>85</sup> A Lille 3 par exemple, cet état de fait donne lieu à des divisions qui laissent songeur : musique et danse sont associées en un département qui ne se confond pas avec celui dit des « arts scéniques », lequel recouvre majoritairement des enseignements de théâtre, frayant parfois avec la marionnette... et le butô !)

<sup>86</sup> Isabelle Ginot, qui a participé à cette ouverture de la danse aux discours qu'elle génère, dresse un état des lieux de cette interpénétration dans « Un lieu commun », *Repères* n° 1, mars 2003, 2-9.

<sup>87</sup> Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, pp. 9-70.

<sup>88</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La Vue le Texte », 1981, p. 39.

Ainsi que je l'ai mentionné dans ma synthèse de travaux, mes recherches se fondent sur la conviction qu'une discipline appartient aux sciences dites "humaines" quand, tout en s'adossant à une expérience, elle en respecte l'investissement personnel et émotionnel, faisant même – dans le cas du champ esthétique – le pari d'extraire de cet engagement des connaissances. Dans mon cas, cette conception trouve son point de fixation au sein d'une immersion du corporel dans l'écriture. Il allait donc de soi que cet investissement dans une recherche *en* danse place au centre de ma démarche le concept de corporéité sur lequel nous allons nous arrêter maintenant.

C'est en lisant François Jullien que m'est venu l'idée du « lieu autre » comme principe de focalisation. Pour le philosophe, la pensée chinoise permet de mettre en évidence des points aveugles de nos propres habitudes intellectuelles. Elle inquiète ce qui, chez nous occidentaux, va de soi en permettant de considérer du dehors nos propres conceptions. Ainsi j'avais cherché dans l'un de ses ouvrages les raisons de la possibilité, pour la tradition chinoise, de penser le mouvement, le passage, la transition<sup>89</sup> quand les Occidentaux se figent dans un examen des états (*le cogito* – donc *hic et nunc – ergo sum* cartésien, par exemple). J'étais en effet curieux de comprendre pourquoi la danse, art du mouvement par excellence, avait tendance à s'appréhender par le détour de la notion d'état de corps<sup>90</sup>. Pour cette présente recherche, j'ai retrouvé cette hétérotopie chez le sinologue Jean-François Billeter, même si des divergences profondes opposent les deux auteurs. En effet, pour Billeter, les ouvrages de Jullien sur la pensée chinoise réactivent le mythe de l'altérité absolue. Ils opposent deux visions du monde diamétralement opposées là où le sinologue ne voit que différences asymétriques. C'est pourquoi aujourd'hui, je préfère suivre Billeter dans ses différences plus nuancées qui permettent « des analogies, des chevauchements, des points de rencontre et par conséquent [créant] des voies d'accès, des chemins pour la compréhension. »<sup>91</sup> Ainsi, dans la puissance du décalage qu'elle opère entre Orient et Occident, l'étude de Billeter sur la calligraphie m'a paru utile pour méditer deux questions : comment cette conception peut-elle éclairer les rapports théorie-pratique et la corporéité ? Et comment, s'agissant particulièrement de corporéité dansante, la conception chinoise de la peinture, ne cherchant pas à peindre des formes mais du

---

<sup>89</sup> François Jullien, *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1992.

<sup>90</sup> Philippe Guisgand, « A propos de la notion d'état de corps » in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives. Op. cit.*, 223-239.

<sup>91</sup> Jean-François Billeter, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006, p. 35. On retrouve cette "conception du détour" dans la recherche en danse chez Joann Keahinohomoku, « Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique », *Danse nomade, Nouvelles de danse* n° 34-35, été 1998, 47-64.

processus ou de la transformation, permet d'éclairer le rapport à l'écriture de la danse actuelle, la manière de transcrire par des mots la courbe des mouvements, bref la façon de donner corps au texte ? Je m'en tiens ici à la seconde question, réservant les autres pour des développements ultérieurs.

On retrouve l'opposition entre Jullien et Billeter dans leurs conceptions du corps. Pour Jullien, le corps constitue une réalité qui « impose d'emblée son *bloc de sens univoque* et massif », réalité dont personne ne songe à se « défier [et sur laquelle] tout le monde s'entend »<sup>92</sup>. La langue chinoise, de son côté, dispose de plusieurs termes qui recoupent le notre mais sans jamais qu'aucun d'eux ne coïncide totalement avec lui : allant de *shen* (le moi individuel) à *ti* (l'être constitutif) en passant par *xing* (la forme actualisée). Ces termes s'accouplent quelquefois deux à deux, mais de manière changeante, pour composer une notion peu stable, explique Jullien. Cette conception fait du corps (*xing*) le produit de mouvements d'énergie (*qi*, le souffle-énergie) maintenant de façon holistique, dans un "tout mon être est vital" (*sheng-li*, le principe vital), sa dimension d'esprit<sup>93</sup>. Cette opposition peu nuancée entre conception chinoise et occidentale se révèle pourtant fautive sur un plan pragmatique : le corps entraîné du sportif n'est pas le corps physiologique du médecin, encore moins le corps morcelé du trafiquant d'organe. Il n'est pas plus recevable au plan phénoménologique. Billeter, quant à lui, définit le corps comme « l'ensemble des facultés, des ressources et des forces, connues ou inconnues de nous, que nous avons à notre disposition ou qui nous déterminent. »<sup>94</sup> Cette conception rejoint les réflexions de Michel Bernard sur le corps, concept dont il a pointé le statut ambigu et équivoque. Pour ce philosophe en effet, il faut renoncer à voir le corps comme une entité homogène, objective et constamment identique à elle-même<sup>95</sup>. C'est pourquoi, il propose le terme de corporéité, défini comme un « réseau matériel et énergétique mobile de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées. »<sup>96</sup> Bernard rejoint donc Billeter dans une approche énergétique, chiasmatique et existentielle du corps. Cette conception, contrairement à ce qu'affirme Jullien, unifie sur ce plan Orient et Occident, même si l'on peut regretter que le dualisme, plus accessible à nos esprits cartésiens et à la langue dans laquelle il a été énoncé, condamne la réalité vécue du corps qu'est la corporéité à de longues

---

<sup>92</sup> François Jullien, *Nourrir sa vie. A l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005, p. 67 (je souligne).

<sup>93</sup> Idem, pp. 71-72.

<sup>94</sup> Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002, p. 145.

<sup>95</sup> Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995. Dans ce livre, l'auteur offre un panorama critique des points de vue sur la corporéité qui l'amène à déconstruire le concept occidental traditionnel de "corps".

<sup>96</sup> Bernard Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* n° 222, 2002/4, p. 527.

périphrases et au risque du voisinage avec un flou auquel s'accordent peu nos aspirations à la rationalité. C'est au sein de ces entrelacs, désignés par la corporéité, que nous faisons jouer avec Michel Bernard le prisme de la danse. Pour lui, la corporéité est le processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent dans lequel le corps est entraîné et qui empêche de le saisir de manière figée. La danse est une forme de déconstruction possible de ce que nous croyons savoir sur le corps. Elle constitue un processus de dévoilement où le corps se révèle sensible, précisément parce qu'il est vécu comme instable et aléatoire. En créant le concept d'orchésalité (du grec *orchésis*) Michel Bernard désigne la corporéité dansante et lui attribue un certain nombre de traits qu'il emprunte à sa lecture de Paul Valéry<sup>97</sup> : dynamique de métamorphose et jeu des morphocinèses ; tissage et détissage permanent de la temporalité ; jeu de poids s'insérant dans des défis à la gravité ; désir de la corporéité de se replier sur elle-même. A travers ces traits constitutifs s'esquisse une danse intersensorielle par nature : « la *praxis* sensorielle est le pain quotidien du danseur. Du détour et de l'indirect, du faible et de l'accentué, du ludique et de l'aléatoire, mille manières s'offrent à la corporéité dansante d'opérer de l'entrelacs sensoriel » écrit Christine Roquet d'une danse tout autant visuelle, sonore que kinesthésique ou tactile, mais aussi puissamment affective<sup>98</sup>. Cette vision holistique de la corporéité dansante justifie notre besoin de ne pas dissocier théorie et pratique. Si les connaissances sont tirées de l'expérience, il ne faut pas mésestimer en art, la portée de l'imaginaire, du non rationnel, de la métaphore ou de l'approche créative. Partant, les connaissances, c'est-à-dire « une manière [...] claire et distincte »<sup>99</sup> d'appréhender les choses, reposant sur la mise en relation d'un sujet, d'un objet et d'une structure qui les relie, ne peuvent toutes être issues du seul registre rationnel qui s'appuie sur l'observation, la spéculation ou la logique. C'est pourquoi la pratique ne saurait apparaître dans la recherche comme un simple pendant concret ou séduisant. Au contraire, la réalisation artistique met à l'épreuve la pensée qui s'interroge sur cette dimension corporelle de l'activité humaine. En retour peuvent aussi naître, issus des démarches créatrices, des questionnements nouveaux ou actualisés. Le passage d'un champ à l'autre a profondément renforcé notre conviction de la nécessité d'un travail où « le corps, en tant que dimension essentielle et précieuse de notre humanité, devrait être

---

<sup>97</sup> Paul Valéry, *L'Ame et la Danse*, in *Œuvres* tome 2, *op. cit.*, pp. 160-172.

<sup>98</sup> Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Biarritz, Seguiet, 2009, p. 79.

<sup>99</sup> Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 28.

reconnu comme un sujet crucial pour les sciences humaines [...]. »<sup>100</sup> C'est donc par le double jeu de la confusion et du décollement que seront abordées ces recherches : confusion d'un corps source d'informations et véritable "base de données" de nos explorations du monde ; décollement nécessaire de l'objet et de sa conscience pour enclencher un acte réflexif. Confusion et décollement esquissent ainsi un effacement des frontières classiques entre pratique et théorie, actes et pensées, recherche artistique et recherche universitaire. Une position que partagent d'autres chercheurs :

Ce constat permet de faire retour sur l'état de la pensée institutionnelle, qui creuse une tranchée entre pratique artistique (en danse) et pratique critique, notamment à partir de l'idée que discours et critique doivent se tenir nécessairement « à l'extérieur » des pratiques esthétiques.<sup>101</sup>

Forte de ce principe de non partition des champs, la petite équipe de danse du CEAC a d'abord travaillé, depuis sa constitution fin 2011, à définir clairement ce qui la rassemble et l'anime. Les points que nous venons d'aborder (recherche *en* danse, articulation entre le "dedans" de la discipline et l'ouverture aux autres, corporéité comme champ d'investigation en acte) constituent notre lien<sup>102</sup>. La diversité des objectifs (étude de *l'embodiment* par la création pour l'une, des processus d'appropriation du geste par une autre) n'empêche nullement chacun d'aller nourrir ses réflexions respectives au sein d'univers de pensée variés. Ce dernier paragraphe traitera de mes propres points d'appui.

\* \* \*

Lorsqu'elle prend la forme d'un discours conceptuel, et abscons pour celui qui n'y a pas été initié, la philosophie est à ce dernier de peu d'utilité. Mais Merleau-Ponty dit de la philosophie qu'« elle ne pose pas des questions et n'apporte pas des réponses qui combleraient peu à peu les lacunes » et que « les questions sont intérieures à notre vie », qu'elles évoluent avec notre expérience et notre savoir. Le philosophe offre alors la chance, par l'utilisation d'un langage accessible, d'une plus large diffusion et d'une appropriation de ces réflexions. C'est

---

<sup>100</sup> Richard Shusterman, « Penser en corps. Eduquer les Sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique », in Barbara Formis (ed.), *Penser en corps. Op cit.*, p. 42.

<sup>101</sup> Isabelle Ginot, « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », *op. cit.*, p. 192.

<sup>102</sup> Même si Claire Buisson préfère le terme de « corporalité » qu'elle conçoit comme le potentiel du performer à moduler son organisation corporelle (in *Danse, espace et technologie. Construction d'un environnement chorégraphique*, thèse de doctorat en Arts, Université de Nice Sophia-Antipolis, décembre 2010, p. 65).

pourquoi sa « philosophie ne prend pour donné le contexte, [mais] se retourne sur lui pour chercher l'origine et le sens des questions et des réponses et l'identité de celui qui les questionne »<sup>103</sup>. Telle fut la raison de mon intérêt pour la phénoménologie. En relisant *Phénoménologie de la perception* pour les besoins de ce dossier, j'ai mesuré, à l'aune de la thèse achevée depuis plus de cinq ans mais aussi à celle de l'expérimentation quotidienne de l'enseignement, combien ce courant de pensée constitue toujours pour moi la famille intellectuelle et le milieu théorique le plus accueillant<sup>104</sup>. Une recherche *en* danse, c'est-à-dire en acte, peut difficilement faire l'économie du détour par la pensée de Merleau-Ponty, laquelle n'est pas une philosophie du corps mais une philosophie en corps qui incite, avant même une méditation pensive, à en faire l'expérience. Même si cette pensée séduit aussi par sa capacité à énoncer clairement la manière dont nous pouvons spontanément appréhender la réalité, elle s'impose surtout à moi en raison du postulat qui motive mon travail – dire la danse contemporaine depuis l'expérience du danseur/spectateur –, postulat qui s'inscrit dans la volonté du philosophe de voir l'objet “de quelque part”, en adoptant une certaine posture et non dans une saisie idéale, partant de la réflexion qui tenterait d'en circonscrire en même temps tous les angles possibles, c'est-à-dire “de nulle part”. Partant, je cherche à penser *à partir* de la danse et non à partir d'une mise en concept de la réalité ou de sa recreation littéraire. Corporellement inscrite, la perception « investit la qualité d'une valeur vitale »<sup>105</sup>. Pour le philosophe, « percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps, la chose ayant toujours sa place dans un horizon »<sup>106</sup>. » Cependant, cette philosophie dépasse le cadre familier du vécu en proposant la recherche d'une rationalité fondée sur la liaison entre subjectivité des perceptions et objectivité des mises en relations. Ces opérations de recoupement sont à l'origine d'une construction de sens c'est-à-dire de l'application à la perception « d'une fonction de connaissance » passant de la simple présence à la représentation de quelque chose. Par exemple, en liant aux sensations de ma propre expérience l'ampleur du développé de jambe de tel interprète, je peux en mesurer toute la qualité : amplitude, délié, tonicité, tenue... En introduction d'un récent ouvrage, la philosophe Julia Beauquel, accorde au danseur une

---

<sup>103</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 140.

<sup>104</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 8. Et même si je crois savoir que le philosophe n'a jamais parlé de danse, si ce n'est dans une courte note du même ouvrage, p. 341.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>106</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philosophie », 1996, p. 107.

réflexion qui « a sans nul doute la sagacité et le bien fondé dont manque parfois la rhétorique de certains philosophes ». Elle ajoute qu'un des présupposés fondant l'idée – en effet discutable – qu'on ne pourrait pas parler de la danse sans l'avoir pratiquée, consiste « à identifier le discours sur la danse à une phénoménologie »<sup>107</sup>. Certes, cette démarche ne peut être exclusive mais elle n'en fonde pas moins la posture de nombreux chercheurs *en* danse dont je suis. Pourtant, je me dois aujourd'hui d'apporter quelques nuances à cette position. Dans son sens général, la phénoménologie est la description du réel tel qu'il apparaît à la conscience, indépendamment d'une théorie, d'une conception ou d'une interprétation préalable. En voulant saisir la structure de ce que nous appelons une expérience, cette philosophie en passe d'abord par la description des phénomènes sans présupposés. Mon propre projet, partant de la question de la description dans les écrits sur la danse contemporaine l'érigait en référence idéale : décrire la danse telle qu'elle nous apparaît en spectateur plutôt que pliée sous le poids de références exogènes au temps de sa contemplation.

L'influence de la phénoménologie sur la recherche en danse n'est pas nouvelle. Elle a marqué plusieurs auteurs anglo-saxons<sup>108</sup>. Parmi eux, Sondra Horton Fraleigh propose une esthétique descriptive tout en relevant « la position risquée d'une description résultant de l'expérience »<sup>109</sup>. Citée à plusieurs reprises dans ma thèse, la chercheuse affiche des intentions présentant un intérêt apparemment évident au regard de mon propre cheminement : « Je veux discuter de la phénoménologie comme voie de description et de définition de la danse, à mi-chemin de l'expérience du danseur et du public »<sup>110</sup>. Je relativise quelque peu cet enthousiasme aujourd'hui et ce pour deux raisons : la première tient à la place de la philosophie dans mes recherches ; la seconde au but que ces recherches se fixent.

Ma première modération tient au fait que, si la phénoménologie est bien « un compte rendu de l'espace, du temps, du monde "vécus" [...], l'essai d'une description directe de notre expérience », elle est aussi et avant tout une philosophie en ce qu'elle vise une « étude des

---

<sup>107</sup> Julia Beauquel, « la danse a-t-elle une philosophie ? » in Julia Beauquel et Roger Pouivet (eds.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 15.

<sup>108</sup> Je citerai ici Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Londres, Dance Books, 1966 et d'autres travaux plus récents : « Body and Movement: Basics dynamic Principals », in Daniel Schmicking and Shaun Gallagher (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, New York, Springer, 2010, 217-234. Je pense également à Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*. *Op. cit.*

<sup>109</sup> Sondra Fraleigh, « A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology », in Alexandra Carter (ed.), *Dance Studies Reader*, *op. cit.*, p. 136 (je traduis).

<sup>110</sup> *Idem*, p. 135 (je traduis).

essences [...], qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur "facticité" »<sup>111</sup>. Or, c'est en tant que chercheur en sciences humaines – et non en philosophe – que j'adopte une posture subjective. Mes études se déploient dans un champ empirique : celui des pratiques chorégraphiques et l'analyse de leur réception, que ces pratiques soient qualifiées de processus, d'ateliers ou d'œuvres. Pratiquant moi-même la danse contemporaine, ces recherches intègrent cette dimension expérientielle. Elles s'articulent à des notions qui en facilitent la compréhension – nous reparlerons des notions flottantes abordées dans ma thèse – mais elles n'ont pas la philosophie comme raison première. C'est pourquoi ces recherches sont moins phénoménologiques que *phénoménales* – au sens d'une étude de ce qui se donne empiriquement à vivre, percevoir, sentir à travers la danse :

Nous observons minutieusement les objets perçus, la qualité de nos perceptions et la rencontre que nous faisons avec eux. Nous construisons les éléments d'une connaissance scientifique de quelque chose de subjectivement vécu, c'est-à-dire que nous élaborons un réseau conceptuel qui puisse maintenir un lien présentiel dans la distance ou la distinction entre nous comme sujets de connaissance et les objets, en nous mettant en mode réflexif et interactif. Finalement, nous revenons explicitement et autrement, c'est-à-dire plus éclairés, aux faits, événements ou phénomènes considérés<sup>112</sup>.

Mon projet est de réfléchir aux façons de lire et dire la danse d'aujourd'hui, pas d'en situer l'essence. Et lorsque Sondra Fraleigh définit sa posture scientifique, écrivant « en tant que phénoménologue, ma démarche m'amène à faire des recherches sur l'intentionnalité au travers d'une méthode spécifique qui vise le cœur du phénomène »<sup>113</sup>, elle me paraît plus proche d'une attitude essentialiste, qui va au-delà de mes objets d'étude.

Et c'est ici ma seconde objection. Fraleigh mêle dans ses recherches phénoménologie et existentialisme, créant le concept de corps vécu (*lived-body*) pour rendre compte de l'expérience du danseur – qu'elle désigne par *bodily being* – et en faire le point nodal de son esthétique de la danse. Pour elle, corps et esprit fusionnent de façon holistique dans l'acte de danse. L'interprète n'est pas davantage attentif à l'espace du mouvement qu'à lui-même au sein

---

<sup>111</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>112</sup> Leo-Paul Bordeleau, « Quelle phénoménologie pour quels phénomènes ? », *Recherches qualitatives*, Vol. 25(1), 2005, p. 115.

<sup>113</sup> Sondra Horton Fraleigh, « *Witnessing the Frog Pond* », in Sondra Horton Fraleigh et Penelope Hanstein (eds.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, London, Dance Books, 1999, p. 194.

d'un temps d'expérience et d'expression de ce corps vécu<sup>114</sup>. Son attachement à une forme d'existentialisme lui fait privilégier la description de ses sensations de danseuse, plutôt que de mettre ces sensations au service de l'interprétation des œuvres : « Il y a certaines variations de danse que j'aime faire à maintes reprises. Elles frappent mon imagination. Dans l'une, il y a une force ascendante qui semble me projeter jusqu'aux étoiles. [...] Dans une autre, plus complexe, je me sens libre également, mais l'impression est plus de fragile »<sup>115</sup>. De fait, l'insistance sur cette logique introspective la rapproche plutôt, bien qu'à des fins complètement différentes, de la démarche de Laban, visant à clarifier le mouvement du point de vue de celui qui le réalise. Or, mon approche n'est pas celle d'un danseur qui cherche à transmettre ses états de danse, mais bien celle de l'observateur utilisant ses cénesthésies de danseur pour clarifier son expérience de spectateur. Mon travail vise donc moins l'expression de l'essence d'un vécu que le partage d'une expérience particulière. Ce qui ne m'empêche nullement de trouver dans la lecture des phénoménologies de Maurice Merleau-Ponty ou Henri Maldiney des éléments nourrissant ou structurant ma réflexion. Pour conclure, je précise que c'est sûrement dans le volet méthodologique, dans l'institution d'une trame de lecture, dans la prise en compte des éléments empathiques ou dans la clarification de l'expression « état de corps » que je me rapproche le plus de la phénoménologie, cette philosophie interrogeant « la phénoménalité du phénomène »<sup>116</sup>, c'est-à-dire les conditions de son apparition ou de son apparence.

Je propose de décliner l'ensemble de ces choix esthétiques à travers trois directions qui cristallisent à la fois les continuités et les inflexions de mes questionnements initiaux. Pour la clarté du propos, j'ai distingué, même s'ils s'entremêlent parfois, trois axes distincts intitulés « Manières de voir » qui correspond au volet méthodologique et esthétique de lecture du mouvement dansé, « Manières d'écrire » qui correspond au volet d'étude des rapports entre danse et écriture, et « Manières de faire » qui correspond au volet de recherche sous la forme ou à l'aide de la création.

### **A. Manières de voir (ou lire les danses actuelles)**

Mon travail, je l'ai dit, doit beaucoup à la lecture de Maurice Merleau-Ponty à propos de qui Claude Lefort rappelle qu'il « n'a cessé de méditer sur la vision », faisant de ce sens le

---

<sup>114</sup> Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*. *Op. cit.*, p. xvi.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 142 (je traduis).

<sup>116</sup> *Idem*, p. 103 (je traduis).

symbole de l'ouverture de l'Homme sur le monde<sup>117</sup>. La phénoménologie part ainsi des choses telle qu'elles se donnent et cela antérieurement à l'exercice de la pensée savante. Pour Merleau-Ponty, le corps et sa motricité fondent notre ancrage dans le présent et la perception de cet "être au monde" devance, sans pour autant s'en séparer, toute activité de connaissance. On comprend pourquoi, en tant que danseur, j'ai choisi cette voie d'investigation de mon art, si souvent qualifié d'éphémère. En hommage à cet ancrage philosophique, je place l'axe *Manières de voir* avant le versant méthodologique qu'on pourrait traditionnellement penser comme préliminaire. Notre « Etat des lieux » sera consacré à la façon dont la thèse – exercice solitaire – laissait, tant par envie que par nécessité, la porte ouverte à un dialogue des disciplines et, partant, à une confrontation des différentes façons de voir la danse.

### 1. Etat des lieux : danse et musique

Je propose donc ici de substituer à l'étude dialogique des arts au sein d'une œuvre, une discussion des disciplines autorisant une confrontation à d'autres *manières de voir*, sans toutefois renoncer à ce qui fait ma spécificité, à savoir une approche de la danse dans laquelle le corps se trouve engagé. Pour ce faire, j'ai choisi de poursuivre le dialogue avec un musicien au sein de l'étude de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. J'en ai déjà expliqué les raisons et je n'y reviens rapidement que pour mémoire : dans la période d'après thèse, l'important travail d'exemplification de celle-ci (près de la moitié des six cent pages totales) a finalement occulté ce qui "faisait" thèse – à savoir la proposition d'un mode de lecture du corps dansant – pour valoriser l'étude d'un parcours artistique prestigieux. Le milieu culturel m'a ainsi identifié comme le spécialiste de Keersmaeker plutôt que comme un chercheur dont les compétences renouvelaient l'accès aux œuvres chorégraphiques en général. La publication de deux livres la même année et de nombreux articles entre 2006 et 2010 ont également renforcé ce malentendu, même si ce déséquilibre s'estompe aujourd'hui, à la suite notamment d'autres types d'intervention tels que les ateliers du spectateur. Cependant, Keersmaeker demeure une artiste contemporaine majeure dont il ne serait pas opportun d'abandonner l'étude, fût-ce sous des angles renouvelés. En effet, bien que dirigée par une musicologue – et même si, curieusement, le rapport de thèse n'en fait pas état –, j'ai toujours eu conscience que l'absence d'une étude approfondie des relations entre la musique et la danse constituait une lacune surtout lorsque la

---

<sup>117</sup> Claude Lefort, « Maurice Merleau-Ponty », in *Histoire de la philosophie*, Tome III. Du XIX<sup>ème</sup> siècle à nos jours, Encyclopédie de la Pléiade, 1974, p. 692.

recherche prétend étudier l'œuvre de celle qu'on considère généralement comme « la » chorégraphe musicienne contemporaine. J'écrivais d'ailleurs en conclusion de la thèse :

Une analyse conjointe de la danse et de la musique reste à faire. Elle nécessite une mutualisation de compétences qui permettrait de dénouer les liens syncrétiques tissés par ces éléments avec les formes et le sens au sein d'une œuvre d'une telle ampleur.<sup>118</sup>

Reprenant la balle au bond, le professeur Rudi Laermans, président de mon jury de thèse, avait observé lors de la soutenance que la question du « avec » ou « entre » les disciplines n'était que très peu abordée. On pourra opposer que cette question à elle seule fournissait matière à une autre thèse. Néanmoins, un de mes premiers soucis a été de trouver l'interlocuteur idéal en matière musicale pour effectuer une première approche. Dans la synthèse des travaux, j'ai expliqué brièvement les circonstances de ma rencontre avec Jean-Luc Plouvier à l'invitation de la revue *Repères*<sup>119</sup>. L'article que nous avons écrit à quatre mains – et qui constitue un premier élément de réponse à l'objection de Rudi Laermans – visait à périodiser la pluralité des attitudes de la chorégraphe à l'égard des musiques qu'elle utilise pour ses spectacles. Ce qui suit en constitue à la fois le développement théorique et l'exemplification. Dans la partie suivante, je vais tenter d'explicitier les termes de ce dialogue qui pouvait, à l'époque, apparaître comme un ensemble d'intuitions tirées de nos vécus respectifs. Il ne s'agira donc pas de considérations générales sur les relations que peuvent entretenir musiciens et danseurs mais plutôt du récit d'une rencontre et de ses conclusions temporaires. Nous poursuivons ce dialogue pour des raisons académiques – en participant à tables rondes ou des colloques sur ce sujet – mais aussi pour le plaisir de l'échange. Je compléterai également la périodisation que nous avons proposée et montrerai comment une problématique de demande/adresse, peut se substituer à la notion plus statique de “rapport” et devenir ainsi un outil d'analyse des “relations” (entre les arts, entre les éléments composant une œuvre, etc.). Une nouvelle étape dans la périodisation des demandes de Keersmaecker à la musique, suivie d'une analyse de *Piano Phase*, première partie de *Fase, Four movements to the music of Steve Reich* (1982), constituent la matière de l'essai que je présente pour illustrer cet axe.

---

<sup>118</sup> Philippe Guisgand, *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Thèse en esthétique, théorie et pratique des arts, Université de Lille 3, 2005, p. 484.

<sup>119</sup> Cf. *supra* p. 26.

## 2. Modes dialogiques : demandes et adresses

Dans *Rosas XX*, livre anniversaire de la compagnie Rosas, Jean-Luc Plouvier avait déjà écrit en solo un article sur Keersmaecker et la musique, et notamment ceci :

On dira sans doute un jour d'elle, légitimement, que le plus grand mérite de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker est d'avoir intensément cherché un nouveau rapport entre la musique et la danse. [...] que sa danse dialogue "vraiment" avec la musique.<sup>120</sup>

L'échange s'était donc engagé entre nous à partir de ce que pouvait cacher ce « vraiment » et s'il était subordonné à un « rapport ». Rosas (la compagnie de Keersmaecker) et Ictus (l'ensemble de musique contemporaine) ont souvent partagé la scène et Jean-Luc Plouvier avait donc assisté à différents processus de création. J'avais, quant à moi, analysé les pièces avec le point de vue du spectateur danseur. Le pianiste avait remarqué que nous utilisions souvent le terme « s'appuyer » sur la musique, ce qui signalait chez notre chorégraphe une antériorité de la musique sur la danse, une donnée préalable et organisatrice de son travail. De mon côté, j'avais relevé des témoignages de cet amour pour la musique : de nombreux titres de pièces reprenant le nom des compositeurs ou celui de leurs partitions (*Fase, four movements to the music of Steve Reich* ; *Bartók Aantekeningen* ; *Mikrokosmos* ; *Mozart Concert Arias, Kinok, Verklärte Nacht*, etc) ; les scénographies évoquant le corps de l'instrument ou des relations symétriques entre musique et danse, voire parfois une communauté de gestes ; la musique jouée *live* chaque fois que possible et les musiciens montant sur la scène plutôt que terrés dans la fosse... et allant jusqu'à danser eux-mêmes (*April me*, 2002). Jean-Luc Plouvier avait ajouté que dans *Mikrokosmos* (1987), Keersmaecker avait réservé une partie entière du spectacle à la musique, non chorégraphiée, créant les conditions d'une véritable écoute pour un public de danse. Enfin, elle utilisait toujours des oeuvres entières, en tant que formes autonomes et insécables.

Par ailleurs, mes recherches m'avaient amené à lire l'ouvrage de Schirren sur le rythme<sup>121</sup>, livre que Keersmaecker avait préfacé en avouant qu'il était le seul maître qu'elle se reconnaissait. Fernand Schirren qui disait que le bon chorégraphe est celui qui s'identifie et compose, tandis que le mauvais juxtapose. Et c'est en échangeant sur le statut de l'écriture dans

---

<sup>120</sup> Jean-Luc Plouvier, « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaecker et la musique », in *Rosas XX*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, p. 280.

<sup>121</sup> Fernand Schirren, *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, éd. Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 1996.

chaque discipline (et en particulier le fait que la danse ne s'écrit pas, même si elle se note *a posteriori*), que nous avons émis l'hypothèse d'une posture initiale, fondamentale et secrète de la chorégraphe à l'égard de la musique. Grâce à l'écriture, la musique lui apparaît plus savante que la danse qui, logiquement en retour, demande à la musique tout ou partie de l'équation de sa mise en forme. Autrement dit, comment la musique peut-elle permettre d'élaborer une composition pour douze danseurs sur un plateau ?

En comparaison aux autres arts, la musique est ce qu'il y a de plus important pour moi, à côté de la danse. En quelque sorte, la musique a toujours été mon école. J'y ai tout appris : organiser le temps et l'espace, comment chercher le contrepoint. Elle m'a montré comment relier la narration au formalisme absolu et également à étudier les partitions en observant les musiciens au travail.<sup>122</sup>

C'est pour cette raison que musique et danse, chez Keersmaecker, sont nouées par la partition et c'est pourquoi nous avons désigné son travail comme un art du « témoignage mélomane »<sup>123</sup>. La danse de Keersmaecker lit en quelque sorte la musique autant qu'elle l'écoute. Dans *Mikrokosmos*, le moment purement instrumental qui occupe la place centrale (entre un duo et un quatuor chorégraphié) illustre cette posture. Les deux pianistes, face à face, jouent Ligeti. Devant eux, le plateau vide ; à leur côté, légèrement en retrait, deux danseuses en tailleur-jupe d'un gris strict. Immobiles dans un garde à vous raidi, absorbées par leur tâche, elles déchiffrent la partition, avant même de l'écouter, afin d'en tourner les pages au bon moment pour chaque musicien. Tout au long du morceau, on attendra en vain qu'elles prennent place devant les pianos et se mettent à danser. Même si la chorégraphe prétend toujours « une rencontre amoureuse »<sup>124</sup> des musiques sur lesquelles elle travaille, ça n'est jamais ni pour leur dimension imaginaire ou affective, ni pour leur dimension symbolique ou discursive (à partir d'une analyse intuitive utilisant les phrases mélodiques, les anacrouses, les appels, les chutes ou ascensions, à la manière du ballet classique), encore moins pour leur propriété d'ambiance ou (comme elle le dit plaisamment) « comme un papier peint »<sup>125</sup>. C'est pourquoi elle a chorégraphié d'abord – non pas Tchaïkovski et ses arguments narratifs – mais Bach, le sommet

---

<sup>122</sup> Irmela Kästner et Tina Ruisinger, *Anne Teresa De Keersmaecker / Meg Stuart*, München, K.Kieser Verlag, 2007, p. 54 (je traduis).

<sup>123</sup> Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, « Corps d'écriture », *Repères* n° 20, Biennale du Val-de-Marne, novembre 2007, p. 19.

<sup>124</sup> Thierry Lassence, « Une interprétation personnelle et amoureuse », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 21 septembre 1988.

<sup>125</sup> Philippe Guisgand, *Anne Teresa De Keersmaecker, op. cit.*, p. 34.

de l'écriture du contrepoint, Beethoven et sa *Grande Fugue*, c'est-à-dire la pièce la plus néo baroque, une sorte de retour à Bach avant l'heure, et des contemporains tels que Reich, Ligeti ou Bartók qui, comme Bach, est un amoureux du nombre d'or et de la série de Fibonacci. Keersmaecker choisit ses musiques pour leur structure même, en tant qu'œuvre composée. Le musicien venait donc confirmer techniquement ce que le danseur percevait intuitivement : la danse traversait la musique sans y coller tout en paraissant en respecter la logique interne. Je n'ai en effet jamais détecté d'illustration corporelle (lorsque le temps fort musical et le temps fort du mouvement sont synchronisés) mais toujours des échos, des allusions, des évocations subtiles. De ce point de vue, le titre de l'une de ses pièces *Bartók/Aantekeningen* – ou Bartók/Notes (1986) – peut donc être étendu à toute l'œuvre de Keersmaecker s'appuyant sur la musique savante. La danse commente l'œuvre musicale que l'artiste considère comme « un discours primaire » ; elle constitue ses « annotations corporelles ». La danse, conçue par la chorégraphe comme une « écriture »<sup>126</sup>, vient redoubler son approche de la musique comme un livre à ouvrir, celui de la partition. Voilà qui résolvait la question du « vraiment ».

\*

Il restait à savoir s'il y avait un « rapport » ou une relation. On utilise couramment le terme de relation pour désigner le fait que deux termes soient liés, sans que la nature de ce rapport soit nécessairement précisée. C'est le cas de deux personnes dont on dit, sans trop savoir ou vouloir en dire davantage, qu'elles « entretiennent une (ou des) relation(s) ». Dans le cas de la danse et de la musique, il arrive le plus souvent qu'on évoque l'intensité de cette relation pour signifier qu'on a perçu quelque chose de particulier entre elles. Au mieux on qualifie la relation de « métrique », « mélodique » ou encore « convergente ». Ainsi procède Stéphanie Jordan, analysant *April Me* (2002) chorégraphiée par Keersmaecker sur les *Noces* de Stravinsky. Jordan introduit son propos en relatant la nature de son travail préparatoire avec Georges Elie Octors, son analyste musical pour l'occasion<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Les expressions entre guillemets sont extraites d'un entretien de Anne Teresa De Keersmaecker avec Rudi Laermans, Bruxelles, 12 mai 1993, documentation interne à Rosas.

<sup>127</sup> Pour ce faire, Jordan s'inspire du documentaire de Michel Follin qui s'attache précisément au processus de création musical de la pièce et aux dialogues entre Keersmaecker, Thierry De Mey, qui compose une partie de la musique (*Les Fiançailles*), et Georges Elie Octors, percussionniste et directeur de l'ensemble Ictus (*Corps Accords*, 55 min., prod. Idéale Audience, Versus production, 2002).

Conformément à l'esprit de son approche fortement collaborative, Keersmaecker a accepté la suggestion de son conseiller et analyste musical Georges-Elie Octors d'utiliser [la version des *Noces* de] Pokrovsky : il avait déjà écouté huit enregistrements dans le style du "chant classique". Bien que Keersmaecker lise la musique, Octors a analysé la partition pour elle, de façon thématique, révélant le matériau mélodique récurrent et ses variantes ainsi que les rythmes. Pour la suite du travail, il a inventé une analyse schématique (un assortiment de lignes, les triangles et ovales), en forme de mémorandum pour chacun des danseurs aussi bien que pour De Keersmaecker, indiquant les mesures, les changements métronomiques et les difficultés rythmiques potentielles tels que : « attention, le soprano chante dans 2/4 sur 6/8 » ou « attention, gardez le même tempo ». De Keersmaecker a été très intéressée par les possibilités structurelles de la partition et par les informations fournies par Octors dont elle a extrait des paramètres à exploiter chorégraphiquement. Par exemple, dans le premier des trois premiers tableaux, la rythmique est forte et détaillée, souvent à base d'impulsion, des *rappports* entre la musique et la danse, mais, comme nous le verrons, ils varient énormément et souvent De Keersmaecker n'a pas appliqué franchement la carte métrique qu'Octors a tirée schématiquement de la partition.<sup>128</sup>

Dans cette analyse, Jordan superpose de manière précise, c'est-à-dire mesure par mesure, le déroulé de la partition et une description précise du mouvement des danseurs : « Sur le solo de la soprano, poussant des cris aigus, la Jeune mariée éclate de façon excentrique, (à 68 +3) et (69 +5), finissant portée dans une arabesque qui prend son vol à travers le plateau. Ce tableau atteint son apogée quand les hommes sautent et chantent, d'abord l'un après l'autre (à 75), puis tous ensemble (à 77), puis les femmes de nouveau (à 78) [...] rejoints par les hommes (à 79 + 4) »<sup>129</sup>. Elle conclut cette longue analyse ainsi :

Dans le Tableau 3, Keersmaecker conçoit finement ses oppositions entre groupes d'hommes et de femmes dans le contrepoint rythmique. Elle commence (à 70) quand les femmes modifient leurs marches déhanchées en triplettes déhanchées [...]. Quand les basses commencent un air d'église (à 71-2) déjà entendu (à 21), les hommes se rassemblent et entament une promenade lente sur la mesure binaire : un pas, fermé, un pas, fermé. « Attention ici et à 74 » lit-on sur la partition d'Octors, « le chœur de basses chante 2/4 sur 3/4 » et nous le voyons joliment réalisé sur scène. C'est l'art consommé de Keersmaecker que de faire d'un pas ordinaire un mouvement si vivant. Observez la version de Nijinska [...]. Nijinska prend ce chant d'église très au sérieux alors que Keersmaecker ne peut tout simplement pas renoncer au plaisir de sa mise en mouvement. En replaçant la partie des *Noces* dans l'ensemble de la pièce *April Me*, je vois là un condensé de la dualité entre contrôle et liberté que Keersmaecker explore dans la majeure partie de son travail.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances: re-visions across a century*, London, Dance Books, 2007, p. 399 sq (je traduis et souligne).

<sup>129</sup> *Idem*, p. 405 (je traduis).

<sup>130</sup> *Idem*, p. 409 (je traduis).

On pourrait être surpris qu'une exégèse aussi minutieuse n'aboutisse qu'à une conclusion aussi ressassée par l'ensemble de la presse depuis trente ans, conclusion que nous avons contestée à plusieurs reprises<sup>131</sup>. L'analyse de Jordan est révélatrice de la manière dont une approche duelle (ici entre danse et musique) incite à percevoir les entités considérées de façon statique, comme liées et se regardant, mais ignorant du même coup l'extérieur ou les conséquences de cette liaison (sur l'œuvre, sur les spectateurs, etc.).

Au contraire, François Nicolas conçoit l'expression musicale de l'œuvre comme une adresse et l'écoute comme un échange perpétuel à trois termes, l'extrayant ainsi de la dualité musique-auditeur calquée sur le schéma de la communication (émetteur-récepteur)<sup>132</sup>. Ainsi dynamisée sous forme de demandes (ou d'attentes) et d'adresses, ces triplets (entre public, œuvre et musicien) incitent à percevoir le lien à l'autre en vue d'une finalité qui le dépasse : que demande la danse à la musique pour s'adresser au public ? Qu'attend le public de la musique quand il vient voir de la danse ? Qu'attend de la danse une musique qui n'est pas dite "de danse" pour s'adresser au spectateur ? Etc. La conception de l'adresse de ce musicologue m'a permis de comprendre que chaque composante se tourne vers les autres en deux trajectoires simultanées mais différenciées : directement d'une part, et en passant par le tiers d'autre part. Jean-Luc Plouvier en a donné une illustration éloquentes :

L'auditeur écoute le musicien virtuose qui s'adresse à l'œuvre (viens ici toi, je vais te chauffer à blanc...). Ou : l'auditeur écoute l'œuvre qui s'adresse au musicien (le virtuose vacille, s'émeut... Il a mieux à faire que maîtriser la situation...). Ou : le musicien écoute l'œuvre qui s'adresse au public (le public est surpris, ou bouleversé, l'interprète le sent et toute l'interprétation prend une route nouvelle).<sup>133</sup>

Chez Anne Teresa, la musique s'adresse donc directement au spectateur mais passe aussi par la danse. Quant à la danse, elle se donne à voir directement mais passe aussi par la musique pour s'extérioriser. Mais c'est aussi une anecdote qui m'a fait comprendre que la notion de rapport était impropre à qualifier l'activité de la danseuse flamande. Jean-Luc Plouvier se souvenait que celle-ci n'arrive jamais en studio en disant qu'elle veut chorégrapheur telle œuvre musicale mais plutôt en se demandant ce qu'on peut en connaître. Ainsi, plutôt que de figer la relation danse-musique dans un "rapport", il valait mieux une fois encore examiner le lien sous

---

<sup>131</sup> Notamment dans *Les Fils d'un entrelacs sans fin*, pp. 294-298 ou l'article pour *Repères*, p. 19.

<sup>132</sup> Je me réfère ici à la conférence « Pulsions invoquantes et expressivité musicale », donnée le 23 novembre 2002 à l'IRCAM dans le cadre du séminaire Musique et psychanalyse.

Voir <<http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Ecoute.Priere.Pulsion.html>> [consulté le 21/05/2012].

<sup>133</sup> Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, *op. cit.*, p. 19.

l'angle d'une demande d'un art à l'autre, demande transcendée au sein de l'œuvre que l'artiste adresse au public. Dans notre cas, demande d'un savoir-faire que la danse possède à un moindre niveau ou qui représente, pour notre chorégraphe, l'utopie d'une danse mûre, à la fois sensorielle et potentiellement combinatoire, comme l'autorise le maniement du symbolique en musique.

Cette dynamique de demande/adresse n'est pas propre au dialogue musique-danse. Voici, par exemple, comment elle pourrait être formulée à propos du dialogue entre musique, théâtre et danse dans *Quartett* (1999), une pièce de Rosas et TG Stan évoquée dans notre article<sup>134</sup>. Dans ce spectacle, la musique s'adresse au spectateur de façon inhabituelle. Le son techno et le silence qui lui fait brutalement suite permettent de contextualiser la pièce mieux que ne le ferait un décor sur lequel, au demeurant, l'auteur est resté indécis. Les oreilles mélomanes du spectateur de Rosas ne s'attendent à aucune de ces deux adresses, plutôt habituées qu'elles sont – avec la “chorégraphe musicienne” – à des choix plus subtils : surprenant, le silence focalise l'attention sur la danse puis le texte ; trop forte, la techno effraie et agresse le public qui comprend qu'il est bien en Enfer, un lieu sans échappatoire, assez voisin de celui Sartre met en scène dans *Huis clos* (1943). Pathétiques devant leur refus du sentiment amoureux, les personnages voient arriver l'angoisse d'être condamnés pour toujours au « cancer » du désir. En plaçant la musique en amont du dialogue, le texte théâtral demande la préfiguration de l'atmosphère malsaine qu'il va développer. La musique, assourdissante, prend ici une place absolument exceptionnelle chez Keersmaecker, celle du son sans partition, interdisant la lecture fine, érudite, quasiment musicologique. Devant l'injonction de la mise en phase de la pulsation lourde et de l'appui pédestre, c'est-à-dire l'antithèse de la posture keersmaeckerienne, la danse préfère abdiquer. Du même coup, elle constate que le texte a fait du monde sonore à la fois son contexte et son prétexte. Ici, la musique n'est pas là pour la danse et celle-ci peut s'en éloigner, préférant chercher en elle-même sa propre musicalité pour s'adresser au théâtre. La danse est alors face à une alternative. Soit elle incarne ou transpose corporellement le discours, soit, confiante en l'autonomie qu'elle vient d'arracher à la musique, elle la regarde avec distance. L'analyse de la pièce, que nous avons faite par ailleurs<sup>135</sup>, montre que le geste dansé reste loin du texte. Il ne l'évoque que finement, par le trajet des mains, la suggestion d'une ondulation du dos ou d'une bascule du bassin. Mais dès que le texte devient violent, le corps semble prendre le large, comme le montre cet extrait :

---

<sup>134</sup> *Idem*, pp. 20-21.

<sup>135</sup> Philippe Guisgand, « Des corps contre les mots », *op. cit.*

MERTEUIL : Anéantissement de la nièce. [Un temps] Et si nous nous entredévorions, Valmont, pour en finir avant que vous soyez tout à fait infect.

VALMONT : Je suis au regret de devoir vous dire que j'ai déjà consommé, Marquise. La Présidente est tombée.

MERTEUIL : L'épouse éternelle.

VALMONT : Madame de Tourvel.

MERTEUIL : Vous êtes une putain, Valmont.

VALMONT : J'attends ma punition, ma reine.

MERTEUIL : Mon amour pour la putain n'a-t-il pas mérité un châtiment ?

VALMONT : Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments.

MERTEUIL : Ordure pour ordure. Je veux que vous me crachiez dessus.

VALMONT : Je veux que vous lâchiez votre eau sur moi.

MERTEUIL : Vos excréments.

VALMONT : Prions, Mylady, que l'enfer ne nous sépare pas.<sup>136</sup>

Dans le spectacle, le jeu, la diction, les états des acteurs – tout autant que la danse tout en finesse et effleurements – sont volontairement sobres, retenus, étrangement calmes ; comme si les corps disaient en filigrane les sentiments amoureux qui terrorisent tant nos deux libertins. Et c'est finalement lorsque le spectateur demande à la danse les raisons de son déphasage à l'égard du théâtre et de la musique que le sens profond de la pièce advient.

De même, au fil des œuvres et en examinant le dialogue danse-image chez Keersmaecker, je pourrais différencier différentes demandes. D'abord des demandes poétiques – quand l'image se fait métaphore directe du propos général de la pièce (*Elena's Aria*, 1984, où l'on voit des cheminées d'usines dynamitées par des entreprises de démolition résonner avec une danse faite d'attente, de frustration et d'échec). Puis des demandes rythmiques – quand, en revanche, le rôle de l'image devient contrapuntique (dans *Bartòk/aantekeningen*, 1986, des séquences filmées hétéroclites et énigmatiques ponctuent une danse totalement abstraite et accentuent visuellement la dissonance musicale distillée par le *Quatuor n° 4* de Bartòk). Mais également des demandes psychologiques, comme dans *Woud* (1996) qui commence par un unisson entre Cynthia Loemij au plateau et Keersmaecker sur l'écran, préparant ainsi son public à faire de l'image un arrière plan mental dans le reste de la pièce. Parfois la danse filmée s'adresse en retour à la musique. Ainsi, comme en réponse à Pascal Dusapin (qui s'étonnait qu'on trouve normal de voir de la danse accompagnée de musique enregistrée mais pas l'inverse<sup>137</sup>), la

---

<sup>136</sup> Heiner Müller, *Quartett*, trad. J. Jourdheuil et B. Perregaux, Paris, Minuit, 1982, p. 146.

<sup>137</sup> Pascal Dusapin, « Le désir des pandas », in Lorrina Niclas (ed.), *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, éd. Armand Colin, 1989, p. 202

chorégraphe a retrouvé son compère Thierry De Mey en 2002. Tous deux offrirent à l'ensemble de musique contemporaine Ictus dix petits films de danse (tournés dans des jardins et sur des parvis de Bruxelles). Ces images, projetées sur trois écran surplombant les musiciens, ponctuent d'un rythme inédit le concert d'Ictus intitulé *Counter Phrases*.

Mais revenons à la musique. Car cette hypothèse de la demande faite à la partition par la danse, même théorisée sur le plan musicologique, même testée sur d'autres dialogues entre les arts, ne répond pas à la question du traitement allusif. Elle ne répond pas au fait que la révérence à la musique n'est jamais ni une soumission sur le mode de l'illustration, ni l'application stricte du mouvement au principe musical. Toujours en nous intéressant à l'écoute musicale, nous avons trouvé, chez Peter Szendy, cette idée d'une musique « à entendre, à déchiffrer, à percer plutôt qu'à percevoir »<sup>138</sup> et partant, parfaitement en phase avec la posture de la chorégraphe flamande. En parlant « d'écoute plastique », Szendy pointe une alternative divagante à l'écoute orthodoxe, juste et conforme, qui nous a interpellé : pourquoi le travail de Keersmaecker n'est-il justement pas de facture académique mais un travail artistique, qui considère comme impossible ce rapport figé à la musique qu'est l'illustration ? Comment ne pas appliquer à la chorégraphe ces lignes de Szendy ouvrant son épilogue : « Je cherche, parmi tous ceux qui flottent autour de mes écoutes, le bon mot. Le mot juste, pertinent, celui qui viendra saisir et prélever dans le flux musical *ce que je veux t'adresser*. »<sup>139</sup> Ce questionnement nous a alors poussés à distinguer trois périodes dans son oeuvre – sous l'angle des demandes/adresses – et non pas du « rapport » – de la danse à la musique. Je les rappelle ici avant d'en distinguer une quatrième qui s'est précisée dans les œuvres postérieures à notre examen initial.

### 3. Essai : périodisation et étude de cas

Dans un premier temps que nous avons appelé *temps de la demande* (1982-1985), la partition est abordée entre révérence au savoir musical et révolte contre ces structures en forme de casse-tête chorégraphique. La danse se fracasse contre la musique, déduite d'un pur jeu de nombre (que ce soit les formules de Steve Reich ou de Thierry De Mey). Les bruits, le tempo impitoyable, la combinatoire presque impossible à mémoriser, fixent les danseuses dans un espace et les mettent au défi de danser quand même. Un combat dont elles sortent exténuées mais victorieuses.

---

<sup>138</sup> Peter Szendy, *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2000, p. 18 (l'auteur souligne).

<sup>139</sup> *Idem*, p. 155 (je souligne).

Nous avons appelé la seconde période *le temps de l'adresse* (1986-1994). Keersmaecker se tourne vers les grandes œuvres du répertoire (de Bach à Ligeti) et des grandes partitions de la tradition classico-romantique (Beethoven, Bartók). Elle en analyse le texte, même s'il ne s'agit pas pour elle de faire de la danse une décalcomanie de la partition sur le plateau. Il est plutôt question d'une alliance, d'une contamination de la dimension écrite de l'œuvre, d'un témoignage mélomane. Après l'obéissance à la musique vient la lecture de la musique et l'adresse de cette lecture aux spectateurs.

Le troisième temps (à partir de 1995) est celui que nous avons nommé *la surenchère*. Keersmaecker, en se liant avec des *jazzmen*, a rencontré le monde de l'improvisation. Elle semble avoir renoncé peu à peu à lire la musique par la danse et à rendre compte d'une lecture et d'une écoute, préférant devenir une voix libre, supplémentaire à musique. Son inquiétude d'un art plus savant que le sien paraît l'abandonner, même si des réminiscences subsistent des expériences passées. D'ailleurs, elle s'aventure à dialoguer avec des musiques qui dépassent ou n'exploitent guère les possibilités que la notation occidentale permet : les modulations individuelles qu'autorise une simple grille d'accord en jazz (*Bitches Brew/Tacoma Narrows*, 2003 ; *A love Supreme*, 2005) ; la musique indienne des ragas, construite sur l'improvisation, (*Raga for the Rainy Season* et *Desh*, 2005) ; ou celles qui sont peu écrites telles que les chansons *folk* (Joan Baez pour *Once*, 2002) ou *pop* (*The Song*, 2009, sur le *White Album* des Beatles). La chorégraphe fait semblant d'être guidée par la musique et ses règles. Mais en réalité, la danse est ailleurs, elle écoute la musique au sens où l'entend Szendy, laissant un flottement s'opérer au-delà de l'analyse de la partition. La danse déclenche ainsi de nouveaux glissements, appelle de nouvelles logiques, à l'infini.

\*

Depuis nos derniers échanges formalisés (en mai 2009), d'autres spectacles ont été créés par la compagnie Rosas. *Zeitung* (2008) est construit sur une trame du pianiste Alain Franco, en forme d'essai – musicalement composé – d'une histoire de l'harmonie. Le musicien y joue de l'alternance entre des pièces de Bach, Schoenberg et Webern (par exemple la fugue à six voix de Bach, réorchestrée par Webern en 1936 sur le principe des timbres de Schoenberg). Le spectacle laisse place à de longues improvisations dansées. Danse et musique semblent s'y croiser en de savants décalages, contrepoints et échos, plutôt que de se superposer l'une à l'autre, suggérant que cette pièce appartient encore à cette troisième période dite de « la surenchère ». Dans le même temps, la lumière devient un mode de questionnement des choix

scénographiques de Keersmaecker. Ceux-ci vont désormais dans le sens d'une économie de moyens et de réduction à l'essentiel : utilisation d'un velum et d'un unique projecteur (*The Song*), jeu avec la pénombre (*Zeitung*) ou variations des intensités diurnes et nocturnes pour les pièces présentées *in situ* (*Keeping Still*, 2007, *En attendant*, 2010 et *Cesena*, 2011). Cette mise en valeur sobre de la fécondation mutuelle de la danse et de la musique va de paire avec une période que l'artiste qualifie elle-même de « traversée du désert » sur la direction à donner à son travail.

*The Song* en constitue une illustration évidente. La chorégraphe semble avoir fait le tour du répertoire qu'elle pouvait explorer et se mure, pour cette création, dans un silence Cagien. Cependant une chanson des Beatles, fredonnée par un des danseurs, vient ponctuer un tout autre dialogue au sein duquel s'estompe l'évidente présence des corps, du mouvement et des trajectoires savantes, comme lecture incarnée des ressorts de la partition. S'y substitue un tête-à-tête entre les danseurs, le son de leurs déplacements sur le plateau et l'univers sonore proposé par la bruiteuse Céline Bernard, elle aussi présente sur scène. La structure de la composition spatiale s'est totalement émancipée de la partition. L'art des *floors patterns*<sup>140</sup>, progressivement complexifié depuis *Toccata* (1993), est désormais parfaitement maîtrisé. Il n'oblige plus à s'inspirer du texte musical. Provisoirement, la lumière prend le relais de la musique écrite (et non du son) et c'est ce médium que l'artiste s'attache à transformer en mouvement. Keersmaecker confie pourtant que dans ses moments de doute, la musique demeure la boussole qui donne sens à son travail de création<sup>141</sup>.

On voit d'ailleurs la chorégraphe revenir à la musique savante mais dans un répertoire éloigné de ses inclinations précédentes. C'est pourquoi j'appellerai cette nouvelle période celle de « l'altérité musicale ». Dès 2010, Keersmaecker crée *3Adieux*, composé avec Jérôme Bel sur « l'adieu » du *Chant de la terre* de Mahler (1907) que la danseuse commente, chorégraphie, danse puis chante elle-même. Elle avait utilisé une première fois cette œuvre musicale dans un solo (*Keeping Still - Part 1* en 2007), reconnaissant que « les impressions que cette musique évoquait [en elle], le désert et le néant, ont eux aussi été déterminants »<sup>142</sup>. Mais la pièce d'alors procédait plutôt d'un jeu sensoriel entre la danse et les traces qu'elle laisse quand elle se

---

<sup>140</sup> Ensembles des tracés (lignes et repères) que le chorégraphe dispose sur le tapis de danse et qui guident les trajectoires de danseurs pendant la représentation.

<sup>141</sup> Entretien avec Antoine De Baecque, février 2010, accessible via < <http://www.rosas.be/fr/production/en-attendant> > [consulté le 21/05/2012].

<sup>142</sup> Entretien avec Elke Van Campenhout, accessible via < <http://www.rosas.be/fr/production/keeping-still-part-1> >, [consulté le 21/05/2012].

déploie sur un sol poussiéreux, dans un nuage de brouillard qu'une puissante lame de lumière traverse. *3Adieux* signale un retour à la musique romantique que la chorégraphe avait peu approchée (*Erwartung/Verklärte Nacht* en 1995 puis 1996 où elle s'était aventurée dans une allusion assez narrative à l'argument de l'œuvre de Schoenberg). La pièce semble renouer avec une forme d'affrontement à la musique qui colorait la première et courte période que nous avons nommée le temps de la « demande-provocation »<sup>143</sup>, non plus cette fois justifiée par une fascination pour le savoir musical mais davantage par une attirance face à l'étrangeté d'une musique aux antipodes de sa conception chorégraphique, consistant en un appui sur la structure de l'écriture musicale plutôt que sur les conséquences émotionnelles de son écoute. Dans *3Adieux*, la danse semble incapable de s'ordonner : Keersmaecker est seule sur scène, errant en une gestualité timide parmi les musiciens. Plus tard, la musique elle-même y met en scène sa propre mort (les musiciens quittant un à un le plateau où s'écroulant de manière grotesque et un peu pathétique sur leurs instruments). La danse prenait ensuite le relais de l'anecdote orale, puis se laissait remplacer par le chant de la chorégraphe dans une troisième version, entre ridicule de se démontrer vulnérable et tentative poignante de se risquer là où l'on ne maîtrise rien. Signe d'émancipation et de désir d'aller au devant de cette altérité musicale, la chorégraphe brise ici la règle que nous avons pointée de ne se consacrer qu'à des œuvres entières. Mais je ne partage pas l'avis de Bojana Cvejic qui voit dans ces trois dernières créations (*Keeping Still-Part 1*, *The Song* et *3Adieux*) une trilogie en forme de « plongée radicale dans le silence, l'immobilisme et l'impuissance »<sup>144</sup>. Certes, l'influence conceptualiste de Jérôme Bel réduit la danse à une esquisse ou à un fredonnement corporel dans *3Adieux*. Ce n'est nullement le cas des deux autres opus : dans *Keeping Still*, le jeu d'hésitation avec la lame de lumière, comme le retour à une motricité moins savante, faite de marches et de courses, lorgne davantage vers la danse d'un Vandekeybus que vers un abandon du geste. De même, dans *The Song*, la musicalité et la physicalité presque exclusivement masculine du mouvement suppléent à l'absentement de la musique.

Les deux dernières créations, *En attendant* et *Cesena* constituent un dyptique où la danseuse flamande explore l'Ars Subtilior. Dans cette forme musicale polyphonique du XIV<sup>ème</sup> siècle, le ternaire (lié au chiffre sacré 3) est supplanté par le binaire. Leur mélange autorise des combinaisons rythmiques plus sophistiquées et parfois conflictuelles. La vélocité des voix

---

<sup>143</sup> Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, *op. cit.*, p. 19.

<sup>144</sup> Bojana Cvejic, « Anne Teresa De Keersmaecker, un portrait », in *Rain. Anne Teresa De Keersmaecker*, Opéra National de Paris, mai 2011, p. 39.

supérieures est privilégiée. C'est un art du chiffre, presque ésotérique. Cette accumulation de complexité – la perception dût-elle en souffrir – s'érige en lointain écho de la technique de composition, virtuose et flamboyante, chère à Keersmaecker : un style musical rien de moins qu'attirant pour la chorégraphe !

Là encore, le rapport à l'altérité paraît guider le choix. La preuve en est cette confrontation retardée, par gêne ou pudeur à l'égard du dialogue avec une musique dont les textes gardent en partie un caractère sacré, malgré l'opposition de l'Eglise romaine de l'époque : « J'étais réticente parce que je pensais que cette musique était avant tout une musique sacrée et cela me faisait peur, me gênait. »<sup>145</sup> Les deux pièces constituent par ailleurs un retour à une forme de simplicité où chaque danseur croise son parcours à ceux des autres dans des trajectoires linéaires et latérales (*En attendant*) ou en suivant une sobre circularité (*Cesena*), après quasiment deux décennies de compositions complexes en spirales. Un pas sur chaque note et sa durée. Keersmaecker évite une fois encore le support de la pulsation pour explorer l'entrelacs des modulations sonores dans une ambiance faisant une large place aux variations lumineuses (crépuscule pour l'une et aube pour la dernière en date). Dans les effets de masse d'un groupe dont on ne distingue que rarement les musiciens des danseurs, on peut observer les lignes, cercles et ellipses révélateurs d'un jeu sur la variation orchestrale de la demande à la musique : non plus seulement les variations de la mélodie (avec un appui sur chaque note) mais la mélodie des variations possibles de déplacement à partir de ce postulat. De *Cesena* me reste une image forte à deux égards : seize hommes, danseurs et musiciens confondus, chantant alignés en une tangente au cercle de sable tracé sur le sol. D'un côté, l'image souligne une remarque de Jean-Luc Plouvier concernant une nouveauté que je n'avais pas pointé dans nos derniers échanges : instaurer une réflexion sur ce que peut l'artiste hors de ce qu'il est supposé faire ; une réflexion sur son "amateurisme", au sens noble de pratiquer ce que l'on aime. Les danseurs chantent, les musiciens dansent. Il y a dix ans, dans *April Me*, la chorégraphe était restée prudente sur ces territoires communs, cantonnant les musiciens d'Ictus à une simple déambulation. Mais dans *Cesena*, et peut-être emportée par sa propre expérience vocale dans *3Adieux*, les rôles sont devenus presque interchangeables :

La "mise à nu" est valorisée. Ce qui me semble beau c'est que le "nerf" ainsi dénudé reste totalement indécidable : est-ce l'émotion pure devant l'objet pauvre – mouvement lent du corps, voix nue, rayon de soleil, trace de sable – ou est-ce au

---

<sup>145</sup> Entretien d'Anne Teresa De Keersmaecker avec Björn Schmelzer accessible via <http://www.lamonnaie.be/fr/mymm/article/29/Entretien-De-Keersmaecker---Schmelzer>, [consulté le 21/05/2012].

contraire la racine formelle, le chiffre primordial, pour ainsi dire accessible à tous ? On n'arrive pas à le dire. L'étroite alliance entre formalisme et émotion, qui est son pari fondamental, s'en trouve encore renforcée. Il ne reste que cela, des corps vulnérables, et les chiffres qui les traversent démocratiquement.<sup>146</sup>

D'autre part, l'image scénique convoque cette expression familière : la chorégraphe "prend la tangente". Comme pour s'extraire d'horizons trop attendus, tout en restant fidèle au même sillon qu'elle continue de creuser. Ainsi le dialogue s'élargit maintenant à trois registres de vibrations : corps, son et lumière. Cependant, la fascination pour l'abstraction et la complexité des idées musicales et de leur architecture interne, d'une part et, de l'autre, la manière d'éclairer la musique, de la donner à voir et à entendre par le mouvement, demeurent la priorité artistique de Keersmaecker, la basse continue, tant de son œuvre que de sa conception de la danse. Jean-Luc Plouvier l'avait joliment formulé et sa remarque reste valable : « qu'elle soit suivie avec précision par la chorégraphe, ou très vaguement, c'est toujours elle, la partition, qui se laisse évoquer, rêver, supposer, comme la cause absente »<sup>147</sup>. Une cause absente – c'est-à-dire un point de départ à chaque création mais qui sur scène demeure caché – qui ne se laisse d'ailleurs pas facilement discerner. Par plaisir ou malice, Keersmaecker superpose des couches de complexités (nombre d'or, suite de Fibonacci, spirales...) pour élaborer ses compositions spatiales virtuoses. Ces constructions mènent rapidement le spectateur au cœur d'un syncrétisme fascinant mais impénétrable. Le déchiffrement de ces *floors patterns* est tout à fait inenvisageable d'un point de vue esthétique. Nous avons seulement remarqué que ces feuilletés de contraintes spatiales et temporelles généraient un chaos et que – lorsque quelque chose se résolvait au plateau, que se nouait un point d'articulation entre la complexité hermétique et une soudaine ligne claire, dans la faille entre mise en ordre et explosion –, alors jaillissait un éclair de fragilité, incertain et fugitif, un instant de pure beauté.

\* \* \*

Avec Jean-Luc Plouvier, nous avons commencé à confronter cette lecture de l'ensemble de l'œuvre à l'analyse plus précise de créations particulières. J'ai choisi de proposer notre lecture de *Piano Phase* car elle montre que, bien que nous l'ayons située dans la période de soumission au savoir savant de la musique, la pièce porte déjà les prémisses de la libération progressive de la partition. En effet, si la quatrième partie de cette pièce, *Clapping Music* est une stricte

---

<sup>146</sup> Jean-Luc Plouvier, mail à Philippe Guisgand à propos de *Cesena*, 24 novembre 2011.

application du principe de composition adopté par Reich dans son oeuvre éponyme (un déphasage note à note toutes les quatre mesures) et un appui de la danse sur la pulsation, *Piano Phase* (première partie de *Fase*), en revanche, montre déjà le désir d'émancipation qui ira croissant au fil de ces trente années de création. Faut-il encore présenter *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, ce jalon chorégraphique incontournable dans l'histoire des arts scéniques en Belgique ?



Michèle Anne De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker dans *Fase*  
(photo : Herman Sorgeloos)

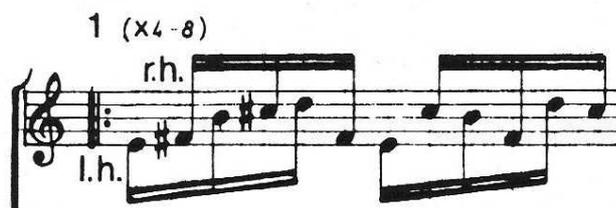
Cette pièce se divise en quatre parties (*Piano Phase, Come Out, Violin Phase, Clapping Music*) reprenant les compositions musicales éponymes, créées par Reich entre 1966 et 1972. La troisième est un solo de la chorégraphe ; les trois autres sont dansées en duo avec Michèle Anne De Mey. Jouant sur quelques phrases corporelles indéfiniment répétées, déclinées et interprétées avec des nuances d'intensités variées, ce spectacle figure toujours au répertoire de la compagnie Rosas, trente ans après sa création. Nous allons en analyser la première partie.

*Jean-Luc Plouvier : Steve Reich propose une musique extrêmement froide, belle mais sans fantaisie, où le processus est impitoyable et se déroule selon une logique implacable. Ce duo de piano est découpé en trois sections différentes.*

---

<sup>147</sup> Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, *op. cit.*, p. 17.

Dans la première section (de la mesure 1 à la mesure 15 de la partition ci contre), le premier piano propose une petite cellule assez simple pour la main gauche : mi-si-ré, mi-si-ré (2x3) et la main droite fait : fa-do, fa-do, fa-do (3x2). Le tout combine une courte mélodie qui fait mi-fa-si-do-ré-fa-mi-do-si-fa-ré-do.



Cette petite phrase est répétée un grand nombre de fois. Puis rentre le second piano, jouant la même chose en même temps, ce qui donne sur scène un effet de stéréophonie parfaite. Dans les répétitions précédant la troisième mesure, un léger brouillage s'opère – ce que Reich avait découvert en travaillant avec des bandes magnétiques qu'il décalait progressivement<sup>148</sup> – puis à la troisième mesure, le décalage entre les deux pianistes est d'une note. Dans cette œuvre, le processus est très impersonnel, il n'y a aucune place pour une interprétation subjective. A la quatrième mesure, le décalage est de deux notes et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on ait décalé les douze notes. Chaque décalage propose finalement une nouvelle mélodie à entendre, qui n'existe pas mais que l'auditeur perçoit. La partition (voir page suivante) propose donc un motif doublé en unisson puis une succession de décalage qui propose à entendre de nouveaux motifs produits par ces changements de canon.

Philippe Guisgand : D'emblée, on peut remarquer que deux éléments scénographiques viennent appuyer la musique et la danse : d'une part, les robes fluides amplifient les rotations en leur donnant un écho, un décalage du motif dans le temps ; de l'autre, l'éclairage en diagonale écarte les ombres à l'extérieur et crée une silhouette centrale en mêlant les deux ombres. Après une longue immobilité initiale dans une attitude neutre, les danseuses se lancent dans le mouvement à la douzième mesure. Très vite, on distingue deux phrases différentes.

Dans la première, un appui du pied droit devant le pied gauche en même temps que le bras droit est lancé horizontalement en avant. Trois demi tours sont opérés pendant le déroulement des douze temps de la mesure musicale. La chute du bras et la pointe du pied permettent aux

<sup>148</sup> Johan Girard, *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 50.

interprètes de déclencher un demi-tour et de répéter *ad libitum* cette figure. La forme est réduite à une giration accentuée par les robes. Son rythme apparaît dans ce bras lancé à l'horizontal et à l'infini. On sent le poids de ce bras abandonné dans sa courbe descendante devenir le cœur, le battement vital du mouvement.

La seconde phrase est plus complexe. Elle est formée de petites cellules qui s'organisent sur une ligne transversale de déplacement. La phrase est sujette à des accumulations (un élément *a*, sorte de demi tour initié par le bras droit ; un élément *b*, forme de déboulé marché avec un lancé du bras à l'horizontal ; un élément *c*, hésitation et regard sur un bras droit en arrière). La même phrase comprend aussi des insertions (à la seconde reprise apparaît un élément *d*, une série de tours marchés en détourné selon une formule *abdc*), des reprises (phrase 1 + *abcd* à la troisième répétition) et enfin des substitutions (à la quatrième répétition un élément *e*, une rotation en revenant sur ses pas, prend la place de *d* pour donner *abde*).

A travers ces déclinaisons, le bras sert toujours de balancier et se tend horizontalement en même temps que le regard est lancé vers l'arrière ou l'avant. Les bras pliés viennent aussi s'enrouler autour de la taille, rappelant le motif du mouvement des robes emportées par le déplacement. Parfois la main esquisse un signe (pouce et index joints en cercle) avant que le bras ne se tende à nouveau pour relancer le corps. Les déphasages s'opèrent sur la première phrase et consistent en un insensible décalage (le premier s'opère sur une série de trente-six rotations !) qui amène les danseuses face à face, dans des demi-tours opposés, avant de se remettre progressivement "en phase". L'unisson, plus flou, dessiné par les ombres superposées des deux danseuses au centre, se dédouble à travers le même mouvement. Quatre déphasages vont ainsi ponctuer cette première section musicale. D'autres éléments faisant varier la seconde phrase sont introduits et notamment des temps de suspension, sortes de pose comme après l'élément *a*.

# piano phase

for two pianos  
or two marimbas\*

steve reich

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

*echo*

1 (x4-8) 2 (x12-18) 3 (x16-24) (x4-16) (x4-16)

r.h. l.h. *non legato* *fade in* *non legato* *accel very slightly* *hold tempo 1* *a.v.s.*

4 (x16-24) 5 (x16-24) 6 (x16-24) (x4-16) (x4-16) (x4-16)

*sym. renouveau* *djupronat - bali* *fe mi-né / dismission*

7 (x16-24) 8 (x16-24) 9 (x12-24) (x4-16) (x4-16) (x4-16)

*le doublet [main droite]* *2b = quintes* *immuable*

10 (x12-24) 11 (x12-24) 12 (x12-24) (x4-16) (x4-16) (x4-16)

*renouveau 2* *bali 2* *chase (?)*

*hold tempo 1* *a.v.s.* *hold tempo 1* *a.v.s.* *hold tempo 1* *a.v.s.*

hold tempo 1 / Tempo 1 fortsetzen / tenir le tempo 1.

\* The piece may be played an octave lower than written, when played on marimbas. / Wenn Marimbas verwendet werden, kann das Stück eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden. / La pièce pourra être jouée à l'octave inférieure quand elle est exécutée par des marimbas.

a.v.s. = accelerando very slightly. / sehr geringfügiges accelerando. / très légèrement accelerando.

*J.-L.P. : On rentre simultanément dans la seconde section musicale (de la mesure 16 à 26) par un raccourcissement du motif de douze à huit notes proposées par le piano 1.*



*On passe de trois temps à deux temps – il y a un changement de plan dans le traitement du motif, un second algorithme qui plie le premier. On voit ici que le processus n'est jamais pur, qu'il est toujours susceptible d'être lui-même l'objet d'un autre processus. Le piano 2 propose une variante mélodique et un nouvel espace de danse plus proche de l'avant-scène. On passe de la diffraction au raccourcissement et variante – un la s'introduit alors qu'il était absent : l'espace modal s'enrichit et passe de cinq (mi fa si do ré) à six notes (mi fa la si do ré) ; on passe en mode hexatonal. Cette note prendra toute son importance dans la troisième partie.*

P. G. : Après le quatrième déphasage et l'entrée dans la seconde section musicale, on observe des suspensions de plus en plus nombreuses et variées : piqués sur demi pointe, en léger déséquilibre avant, ou immobiles les bras étirés à l'horizontal dans un épaulement. Les symptômes de fatigue apparaissent différemment sur les deux danseuses, notamment dans les pointés et développés de la phrase *b*. Deux nouveaux déphasages ont lieu. Le premier produit un changement d'espace, quand les danseuses passent du fond au milieu de scène en se déplaçant de manière linéaire et descendante vers le public. Au sixième déphasage est introduit un accent supplémentaire après *abc*, qui est sans doute à l'origine de l'appréciation de la critique : « un flamenco nordique »<sup>149</sup>.

<sup>149</sup> Jean-Marie Wynants, « Un flamenco minimaliste et nordique », *Le Soir* (Bruxelles), 18 janvier 1992, p. 10.



P. G. : Une seconde descente amène les deux danseuses en avant-scène et correspond à l'entrée dans la troisième section musicale avant un repli à mi scène puis au lointain. Le maintien dans les notes aiguës des pianos trouve un écho dans une sensation d'apnée due à l'essoufflement et à l'hyperventilation des danseuses. Le morceau se conclut sur deux reprises de la phrase *abc* et un ultime unisson de la phrase 1. Au delà des trois principes de composition traditionnels de l'esthétique répétitive (répétition, accumulation et variation), on s'aperçoit qu'un quatrième principe, l'altération, est en jeu, surtout dans sa dimension interprétative. On peut en effet observer des modifications dans la réalisation d'un même mouvement, mais également une évolution du jeu – volontaire ou non – des expressions faciales. Ces évolutions sont particulièrement sensibles dans *Piano Phase*. Initialement, les visages demeurent impassibles et les danseuses semblent absorbées en elles-mêmes. Mais progressivement, la réalisation du mouvement se fait plus violente et les danseuses paraissent physiquement éprouvées. Les accents se font alors moins puissants et la dernière série de phrases semble bâclée, comme si la fatigue et la satiété commandaient d'en terminer au plus vite. A l'image d'une Lucinda Childs qui n'a pas peur de broder cent fois le même pas, De Keersmaecker relance la forme comme pour mieux en épuiser la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation. Cette dernière dimension l'écarte de l'esthétique minimaliste pure, qui repose sur « un mouvement désaccentué et neutre, sans prétention

spéciale à une mise en forme chorégraphique »<sup>150</sup>. *Fase* n'est donc pas la sempiternelle réinitialisation d'une boucle que la désincarnation du danseur post moderne rendrait possible.

\*

P. G. : On voit par cet exemple que la chorégraphe s'inspire de la partition mais qu'elle n'y est pas asservie. En effet, la composition est construite sur deux motifs distincts.

*J.-L. P. : C'est une première différence avec la musique qui ne propose qu'un seul motif, même si Keersmaecker respecte le découpage musical en trois parties. La notion de déphasage, qui s'opère par un décalage des pianos n'intervient que plus tard dans la chorégraphie qui, à ce moment là, respecte un strict unisson.*

P.G. : Il ne s'agit donc pas d'une illustration mais d'une libre application des principes de composition musicale : répétition, variation, décalage dans la danse...

*J.-L. P. : ...alors que la musique procède par emboîtement de deux poupées gigognes : mettre en canon de toutes les manières possible et opérer une diminution dont découlent les trois sections. Alors que la musique se déphase de manière régulière en faisant entendre en permanence une troisième mélodie issue de la superposition décalée de la phrase, Keersmaecker choisit pour la danse un registre de composition minimaliste différent, plus complexe, moins systématique, qui fait contrepoint à la musique tout en lui rendant hommage.*

P.G. : La musique demeure toujours à la même intensité alors que cette régularité produit une lutte chez les danseuses : la tête de côté, poings fermés, bras fléchis devant la poitrine. La ténacité hargneuse semble remplacer la fluidité sereine du début de la pièce.

*J.-L. P. : Il y a un brouillage dans cette musique qui constitue sa jouissance même. Son écriture génère des résultantes, un supplément psycho acoustique : le son devient une masse que l'oreille vient fouiller. On y décèle des chansons que Reich n'a pas écrites, mais qu'il nomme « les sous produits acoustiques de la perception ». La partition vise donc sa limite*

---

<sup>150</sup> Laurence Louppe, « Trisha Brown : le chaos rendu sensible », dans *Trisha Brown, précis de liberté*, Musées de Marseille, 1998, p. 116.

*perceptive, le moment où on est perdu, sans toutefois perdre le contact avec la sensation qu'il y a de l'écriture, qu'il y a quelque chose à comprendre.*

P.G. : Un brouillage que suggère aussi la scénographie des ombres : chaque danseuse a son propre spot qui projette une ombre individuelle et une ombre centrale qui coïncide avec celle de l'autre danseuse en opérant un léger flou qui renvoie à la sensation musicale : dans le flou de cette projection on ne reconnaît ni l'une ni l'autre, pas plus qu'on ne peut savoir qui des deux pianistes est en avance sur l'autre. A ce propos, la chercheuse Edwige Phitoussi écrit :

Le jeu des ombres exhibe immédiatement le principe même de *Fase*. Entre répétition du même et dégradé de la forme, le spectateur est tout de suite amené à réfléchir sur le motif régisseur de la chorégraphie.<sup>151</sup>

Cette évocation légère crée une plasticité temporelle basée sur l'effet de polychronie engendré par la pièce (le temps de la danse, coexistant avec le temps musical) mais dont la perception crée des "effets de plans" l'un se voilant dès que l'attention se porte sur l'autre. C'est aussi caractéristique de la danse moderne et post moderne : dès que danse et musique entretiennent des relations de superposition (avec des liens dynamiques trop évidents : temps fort *et* appui), des relations anecdotiques (action *et* crescendo), des relations illustratives (son haut *et* motricité haute) ou des relations redondantes (percussion sonore *et* percussion corporelle), on entre dans des images épaisses et forcées, qui n'ont plus de vie – tellement elles ont été vues – et qui deviennent inertes esthétiquement.

*J.-L. P. : Comme dans la musique, on sent qu'on pourrait se perdre mais la sensation qu'il y a deux écritures enchâssées demeure vive. Keersmaeker n'a pas pour souci la démonstration un peu lourde de la compréhension du processus musical mais simplement une évocation légère de la manière dont la musique est construite.*

Cette analyse montre comment peuvent s'articuler deux manières de voir et d'entendre. La perception de la musique, son mode d'incorporation dans la danse, et le mode chiasmatique dont le spectateur la reçoit, nous obligent à concevoir les rapports entre musique et danse – non pas comme "du mouvement sur de la musique" – mais comme un réseau rhizomatique au sens où l'entend Deleuze, c'est-à-dire un développement sauvage, aléatoire et hétérogène de

---

<sup>151</sup> Edwige Phitoussi, « Construire la durée » in Paule Gioffredi (ed.), *op. cit.*, p. 94.

relations issu de nos cinq sens<sup>152</sup>. Mais sur le plan poétique, c'est autre chose car si la danse peut apparaître à l'image de la vie toute entière, circulant « rapidement d'un point à un autre, en une sorte de ruissellement électrique », c'est que l'énergie « est toujours en excès »<sup>153</sup>. La danse apparaît alors dans sa fonction exutoire de cette surabondance vitalité. Or, pour Fernand Schirren, le professeur de rythme de l'école Mudra à Bruxelles, le rythmique est ce qui ordonne cette dépense vitale dont parle Bataille. « C'est l'intersection du bondissement vital et de la formalisation, qui fait barrage aux automatismes de la spontanéité » écrit Jean-Luc Plouvier<sup>154</sup>. Rien d'étonnant alors à ce que Keersmaecker demande à la musique des mondes sonores saturés de contraintes, mais qui laissent cependant place à l'épanouissement d'une danse humaine et sensuelle.

L'aventure que j'ai brièvement retracée n'est pas seulement riche parce qu'elle lie le sensible au rationnel. Elle l'est aussi parce qu'elle entame, pour le danseur que je suis, une nouvelle manière d'entendre la musique, autant qu'une façon de bien m'entendre avec un musicien. La conclusion de ce dialogue fructueux va à l'encontre de la conception qui distingue et sépare totalement les deux arts, tout en les rendant complémentaires. Ce que nous avons trouvé, en cherchant à mettre en exergue les liens de Keersmaecker avec la musique, nous conforte dans l'idée qu'il faut mettre de côté le *credo* selon lequel une musique ne serait bonne pour la danse qu'à trois conditions : que la mélodie soit le support du souffle et de la voix ; que le rythme impose les changements de pieds et la pulsation ; enfin que le son dramatique donne une dimension émotionnelle à la danse. Si la musique, au delà des ces trois caractéristiques convenues, est prise comme phénomène sonore ou d'écriture qui suscite une réaction corporelle, donc un écho chorégraphique possible, alors cette musique devient appropriée.

\* \* \*

Pour paraphraser Rudi Laermans, cette collaboration « avec » un musicien, pour étudier un dialogue « entre » danse et musique, se veut également une première réponse à ses objections. Cet essai montre combien peut être fécond un échange des disciplines à propos d'une œuvre ou, plus généralement, d'un univers artistique. Les changements d'angle inhérents à cette

---

<sup>152</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>153</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, pp. 111-112.

<sup>154</sup> Jean-Luc Plouvier, « Géométrie convulsive » in Jean-Marc Adolphe et Charlotte Imbault (eds.), « Thierry De Mey », tiré à part, *Mouvement*, n° 59, avril-juin 2011, p. 17.

confrontation de points de vue provoquent des glissements légers de la sensibilité et réorientent notre perception comme notre compréhension. Cependant, la manière dont j'envisage la poursuite de cette recherche au contact de l'art se faisant n'a nulle ambition totalisante. Focalisé sur les processus ou leur aboutissement, je ne peux envisager de répondre de façon globale aux problèmes posés par *le* dialogue ou *la* rencontre des arts : les arts se font-ils les uns contre les autres ? Faut-il suivre les frontières que dessinent chaque art, comme s'ils occupaient des territoires ?<sup>155</sup> Qu'est-ce que la rencontre préserve des traits constitutifs respectifs ? Y a-t-il ouverture à l'autre, distillation, capillarité, co-présence ? Y a-t-il, comme le suggère Adorno, un « effrangement des arts »<sup>156</sup> ? La réponse de Boris Charmatz et Dimitri Chamblaz à travers *Les Disparates* (1994) semble à l'opposé de celle de Jan Lauwers dans *La Chambre d'Isabella* (2004) : d'un côté, la danse partage le plateau avec une sculpture massive de Toni Grand dans une totale indifférence apparente entre les deux médiums ; de l'autre, la danse incarne tantôt un organe, tantôt un personnage, dans le labyrinthe des objets qui parsèment la scène... Et quand bien même le fantasme d'un examen exhaustif des productions scéniques serait assouvi, sa synthèse ne constituerait rien d'autre qu'une tendance, à l'aune de la propension de l'Art à aller là où on ne l'attend pas.

Néanmoins, il me semble que nos lectures disciplinaires croisées proposent des outils ou des voies de compréhension de certaines modalités d'échanges entre les arts. Ainsi, dans *Repères*, j'écrivais que « cette surenchère [de demandes mutuelles entre musique et danse] crée un espace "entre" musique, danse et spectateur, espace que le spectateur contemple non comme une œuvre mais comme un lieu d'échanges : tout spectacle pluridisciplinaire met donc en demeure le spectateur d'être *entre* les arts (c'est-à-dire *parmi* les arts), en même temps que ces arts dialoguent *entre* eux »<sup>157</sup>. Je pense aujourd'hui que c'est au cœur de cette demande mutuelle que se trouve une part de ce que nous cherchons, tout en ayant conscience que cet espace entre musique, danse et spectateur est disjonctif sur le plan esthétique et prend donc deux sens. En effet, on doit distinguer une couche structurelle d'une part et disjonctive d'autre part. La couche structurelle est un agrégat par nature, un syncrétisme perceptif qui conduit les spectateurs à différencier difficilement au sein du spectacle ces différentes composantes. Ce

---

<sup>155</sup> Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, pp. 139-141.

<sup>156</sup> Theodor W. Adorno, « L'art et les arts », in Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan / Ircam, 1997, p. 27.

<sup>157</sup> Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier, *op. cit.*, p. 19.

synchrétisme s'explique grâce au chiasme mis en évidence par Merleau-Ponty qui postule des relations croisées entre les sens : les oreilles voient, les yeux palpent, etc. Les sens concourent ainsi à s'emparer d'un tout sensoriel indifférencié pour rendre compte de la réalité. Mais s'agissant plus précisément du spectacle vivant, on doit aussi considérer un fonctionnement sensoriel disjonctif qui m'a sauté aux yeux dans l'installation de Steve Reich *Pendulum Music* présentée lors de la *Steve Reich Evening* de Rosas en 2007 : chaque fois que je regardais le dispositif, il me donnait l'explication de l'ordonnement des sons dans la durée (en expliquant sa structure par sa simple présence) mais en même temps, je perdais la ligne purement musicale ; au contraire, si je me fixais sur la ligne sonore, l'installation matérielle s'estompait largement<sup>158</sup>. J'ai convoqué Ehrenzweig et sa théorie du *scanning* inconscient qui postule que les sens s'ordonnent seuls de manière à privilégier la meilleure réception sensible<sup>159</sup>. La perception donne alors la priorité à un sens sur les autres et oblige dans le cas du spectacle chorégraphique à des ajustements sensoriels permanents, des changements de focales, si l'on peut dire. Dans ce dialogue des arts *entre* eux se situent donc des demandes mutuelles mais aussi des adresses au spectateur. On peut même se demander si certains artistes n'anticiperaient pas ce choix du spectateur "parmi" les arts quand on entend le musicien Peter Rehberg déclarer : « Mes morceaux pour les pièces chorégraphiques sont généralement moins denses car cela a moins d'utilité. Ma musique ne représente pas 100% du travail autour de la pièce, mais à peine un quart, auquel s'ajoutent les danseurs, les lumières, la scénographie, les textes »<sup>160</sup>. Une économie d'écriture (ou de création) que n'avait heureusement pas anticipé un Schönberg, un Reich ou même un Thierry de Mey !

Pour conclure cette partie de façon plus large, je vois différents intérêts à poursuivre dans la voie du double dialogue. J'appelle ainsi la posture de recherche qui consiste à examiner la nature des relations dialogiques des arts au sein d'une création ou d'une démarche artistique – tout en l'articulant à un dialogue des disciplines à propos de cette œuvre ou de cette démarche. Je distinguerai ici, et de manière non exhaustive, trois modalités à ce double dialogue. D'abord, une modalité esthétique. La confrontation des points de vue peut faire jaillir, de la part d'un spécialiste (qui peut être néophyte dans une autre discipline), des questions qui font

---

<sup>158</sup> *Pendulum Music* (1968) consiste en une installation musicale pour microphones animés d'un mouvement de balancier, tel un pendule, au-dessus d'enceintes créant, avec un certain degré d'aléatoire, un effet de *phasing* des effets larsen produits par le passage des micros au dessus des enceintes.

<sup>159</sup> Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, p. 39.

<sup>160</sup> Laurent Catala, « Peter Rehberg, actionniste viennois », *Mouvement* n° 42, janvier-mars 2007, p. 77.

reconsidérer un élément qui allait de soi pour l'expert. Ainsi, il m'est arrivé de voir mettre en doute le caractère "dansable" d'une partition déjà jugée fort complexe musicalement (alors que – s'agissant du *Sacre de printemps* – cette musique était précisément écrite pour la danse). Ensuite, je vois une modalité méthodologique permettant de s'accorder sur l'utilisation d'un prisme issu de l'un des champs disciplinaires mais dont l'utilisation s'avère opératoire pour tous. C'était le cas ici entre Plouvier et moi-même. Enfin, je distingue une modalité interdisciplinaire où une notion commune peut fédérer ou orienter un questionnement. Par exemple, la notion de rythme qui, prise dans son sens musical et plastique (c'est-à-dire tel que le définit Maldiney<sup>161</sup>), a permis d'entamer un dialogue fructueux autour d'une thèse en cours entre une architecte, une musicologue et le chercheur en danse. Il s'agit ici de discerner, dans des oeuvres appartenant aux trois arts<sup>162</sup>, comment se déploient et s'expriment – de la conception à la réception, et à travers une approche rythmique – leurs désirs de répétition. Peut-être ce dernier cas nous autorise-t-il à évoquer l'idée d'un chiasme disciplinaire, où l'entrelacs des regards, des outils, des méthodes et concepts et – au-delà de l'intermédialité des œuvres – ouvrirait à une recherche en art réellement interdisciplinaire. J'en reprendrai ici, au compte des champs de recherche, la définition de Gourdon à propos des arts : « un agissement des arts [et des disciplines] en commun, tendant vers une même finalité. »<sup>163</sup>

## **B. Manières de dire (ou écrire les danses actuelles)**

En dernier recours, le choix d'une méthodologie ne relève pas seulement de convictions philosophiques sur la réalité et la connaissance, mais également d'inclinations personnelles et de buts de recherche. Ces préférences sont importantes parce que la recherche postpositiviste est une forme littéraire, et que le chercheur qui s'y engage doit aimer ce travail des mots. Ceux qui aiment les chiffres sont généralement plus heureux dans la recherche positiviste.<sup>164</sup>

Cette citation introductive est un clin d'œil à la nécessité qu'il y a, dans mes activités de recherche, de composer avec la pratique. C'est pourquoi ma démarche d'analyse de la danse cherche à ne pas la négliger, comme nous le verrons dans ce second volet. Ce dernier constitue le prolongement le plus proche de la thèse dans sa dimension méthodologique. Nous le

---

<sup>161</sup> Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.

<sup>162</sup> Il s'agit du compositeur Phil Glass, de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker et de l'architecte Peter Eisenman.

<sup>163</sup> Anne-Marie Gourdon (ed.), *Les Nouvelles formations de l'interprète*, op. cit., p. 10.

<sup>164</sup> Jill Green et Susan W. Stinson, « Postpositivist Research in Dance », in Sandra Horton Fraleigh et Penelope Hanstein (eds), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, op. cit., p. 113 (je traduis).

développerons dans le champ de l'étude esthétique des œuvres chorégraphiques contemporaines en nous penchant plus particulièrement sur l'étude des rapports qu'entretiennent les langages (écrits, oraux) avec la perception du spectacle vivant pour en traduire la réception.

Dans cet aller-retour entre la danse et les mots, il faut considérer un double mouvement qui m'est apparu à la lecture de cette phrase de Billeter : « [le calligraphe chinois] met sa sensibilité au service de l'écriture puis en vient, par un renversement subtil, à se servir de l'écriture pour exprimer sa sensibilité personnelle »<sup>165</sup>. Le sinologue désigne ainsi le retournement complexe, ici indicible mais que son ouvrage analyse, qui signale le changement de statut de l'artiste. Ou comment, de serviteur du signe, le calligraphe en devient l'auteur, identifiable à son style. Soit un instant, et par analogie, le signe équivalent de l'œuvre et le calligraphe équivalent du spectateur. Dans ma démarche, le même double mouvement s'opère dont le spectateur-calligraphe constitue l'articulation, le point nodal ou de basculement. Dans l'analyse chorégraphique telle que je la conçois, il existe également un va-et-vient qui se construit entre la scène et la salle, entre l'œuvre et son destinataire (qu'il soit spectateur ou analyste, l'analyste n'étant qu'une déclinaison professionnelle ou persévérante dudit spectateur). D'une part, en un temps « aller », l'œuvre s'offre au spectateur. D'autre part, plus tard et en un temps « retour », le destinataire devient à son tour originaire, adressant à l'œuvre la version qu'il en a reconstruite. Le spectateur fait alors, lui aussi, acte de création en transposant sa lecture de l'œuvre par le truchement de ses ressources langagières. Nous nommerons cet « aller » (le temps du *comment lire l'œuvre* ?) le moment esthétique. Ce temps est également celui de la description préliminaire à l'analyse et qui oblige à extraire, à isoler. Le « retour » (le temps du *comment dire ma lecture de l'œuvre* ?) sera appelé le moment fictionnel. C'est celui de la littérature, de la construction d'une nouvelle réalité, à l'aune de l'interprétation qui a été faite. Cette production littéraire n'est pas un délire ; non pas seulement parce qu'elle demeurerait sous l'arbitrage d'une rationalité, mais parce qu'elle est aussi un processus de dévoilement. En lisant ma reconstruction interprétative de l'œuvre, je découvre ce qu'il y avait à voir et ce que j'y avais à voir (au sens de ce qui me concerne). C'est en cela qu'elle contribue à l'affinement de la construction de l'individu, à la genèse d'un « sentiment de soi dans l'acte de connaître »<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010, p. 11.

<sup>166</sup> Antonio R. Damasio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob, 2002 [1999], p. 21.

L'« Etat des lieux » sera consacré à la manière dont ma posture esthétique oblige à faire une lecture critique des méthodologies actuelles. Puis, dans le paragraphe suivant, je reviendrai au temps “esthétique” et sur ma lecture du corps dansant. Nous verrons ensuite comment le concept d'empathie, sa trace ou sa mémoire m'ont permis d'envisager l'existence du temps “fictionnel”.

### 1. Etat des lieux : critique des systèmes d'analyse

Je distinguerai ici trois modalités d'approche des œuvres d'art. La première modalité est stratégique<sup>167</sup>, au sens où l'on cherche, par l'utilisation de matériaux extérieurs à l'œuvre (journal de création, entretien, dossier de presse, feuille de salle...) – non pas ce qu'est l'œuvre – mais ce qu'elle cherche à (nous) faire. Ici, l'activité cognitive se déploie dans les registres de la pensée, du discours, de la sémiotique. Elle tend à aller vers l'œuvre pour l'ouvrir, la disséquer, la “faire parler”, c'est-à-dire à cerner ses intentions. La seconde modalité est statique. Elle tente de décrire les propriétés de l'œuvre (ou son déroulement) en cherchant une neutralité au moyen des ressources du langage. Mais on sait l'influence du sensible sur les processus expressifs et la manière dont le langage colore et finit par refléter notre perception plutôt qu'une réalité abordée à travers une prétendue objectivité. C'est donc fréquemment – et malgré nos efforts – que cette modalité statique se transforme en modalité esthétique. Les ressources y sont orientées sur le registre du sentir, du geste, du phénomène. Le corps tend à capter “en récepteur” les énergies de l'œuvre ; le langage est cette fois utilisé pour mettre en mot ces sensations. On voit donc que ces modalités sont sous-tendues par des présupposés et des finalités variées – naviguant sur un *continuum* allant d'une posture herméneutique, où l'œuvre serait à décrypter, à une attitude plus esthétique, où *un* sens émerge de l'effort de désyncrétisation des sensations. Si ces approches méthodologiques sont également diverses dans les moyens qu'elles prônent, au moins ont-elles en commun quatre temps didactiques que sont la contextualisation, la description, l'analyse proprement dite et l'interprétation. Les pages qui suivent vont nous permettre de les examiner respectivement.

\* \* \*

---

<sup>167</sup> J'emprunte les termes de « stratégique » et « statique », utilisés dans ce sens, à Jean-Paul Doguet in *L'Art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 82.

Certains analystes proposent une approche globale du spectacle vivant (incluant par exemple danse et théâtre). Dans son manuel, Patrice Pavis dernier préconise d'abord une description sans prescrire de modalité particulière : oral, prise de note, utilisation des questionnaires ou des grilles sont envisagés et ont pour but de favoriser la description<sup>168</sup>. Mais, l'auteur invite également à l'étude des énoncés d'intentions, des para-textes (dossier de presse, entretiens avec le chorégraphe ou un collaborateur), des documents poïétiques (procédures de création, notes, atelier...) et des discours critiques. Cette analyse périphérique large, que l'on retrouve chez Janet Adshead, est en somme un travail d'essence documentaire (proche du travail du dramaturge au théâtre) et qui prend le risque de se noyer dans un océan de données non hiérarchisées : l'auteur anglais invite en effet à étudier aussi le contexte et l'arrière-plan socio culturel qui portent les valeurs, les conventions et les représentations du moment<sup>169</sup>.

En revanche, Susan Foster préconise l'étude d'un contexte proche (affiche, programme, lieu de représentation) et propose une piste moins encyclopédique. Pour elle, le contexte attribue un rôle au spectateur qui, selon les cas, devient observateur, voyeur, témoin ou participant<sup>170</sup>. Cette piste est séduisante dans la mesure où elle permet de préciser la nature de l'empathie que l'on entretient avec l'œuvre. On retrouve chez Isabelle Ginot<sup>171</sup> cette contextualisation de proximité, portant sur l'œuvre étudiée et ses différents supports : musique ou théâtre par exemple. Dans son étude sur Bagouet, la chercheuse aborde de manière exhaustive les créations, les sources visuelles qui permettent de retravailler sur la pièce, elle cite des textes de référence, élucide le choix du titre, analyse les réactions de la presse. C'est donc une approche périphérique étroite, en lien avec l'événement créateur.

Il semble difficile, après Jauss, de tenir à distance l'étude du contexte de réception d'une œuvre<sup>172</sup>. En fonction d'une époque, d'une culture, l'horizon d'attente évolue et modifie la lecture que l'on fait de l'œuvre. Ainsi, le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer permet une compréhension de la *post modern dance* et éclaire en partie les démarches artistiques de certains chorégraphes promoteurs de la danse conceptuelle européenne des années quatre-vingt-

---

<sup>168</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, coll. « Arts des spectacles », 1996.

<sup>169</sup> Janet Adshead-Lansdale (ed.), *op. cit.*, p. 65-72.

<sup>170</sup> Susan Leigh Foster, *Reading Dancing. Op. cit.*, p. 65.

<sup>171</sup> Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, essai d'analyse de l'œuvre chorégraphique*, (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002.

<sup>172</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.*

dix<sup>173</sup>. Mais les mêmes formes ne révèlent pas les mêmes intentions : regarder un corps au quotidien hier ; renouveler déceptivement la mécanique spectaculaire aujourd'hui. Cependant ces sources ne sont pas toujours existantes ou accessibles. Aussi cette analyse du "périphérique" nous éloigne-t-elle de l'œuvre elle-même<sup>174</sup>, nous enjoignant à la recevoir d'abord comme le produit d'une culture avant même d'être une adresse sensible et ouverte.

Il y a de certaines choses, quoiqu'il en soit, que l'on doit plutôt ressentir et expérimenter auprès de soi que se les persuader par raison (Descartes). Et cependant, tout un savoir historique et psychologique de l'homme s'est développé, qui le considère du point de vue du spectateur étranger, et met en lumière sa dépendance à l'égard du milieu physique, organique, social et historique, au point de le faire apparaître comme un objet conditionné. Il semble impossible de renoncer à aucune des deux perspectives.<sup>175</sup>

C'est la méditation de cette page de Merleau-Ponty qui m'a incité à faire de la contextualisation une étape ultime (ou quelquefois facultative) de l'analyse plutôt que son préliminaire. J'y reviendrai dans le commentaire de l'évolution de ma trame de lecture.

\*

En m'intéressant, dans la thèse, à l'évolution de l'architecture du discours journalistique contemporain, j'ai montré combien – éloigné de la description – il rendait peu compte de l'objet chorégraphique lui-même. Aux Etats-Unis, au contraire, la description avait constitué dans les années soixante-dix l'antidote à une approche herméneutique basée sur une doctrine de l'interprétation très agressive<sup>176</sup>. Plus conciliant, Noël Carroll analysait à la fin des années quatre-vingt le courant événementiel, puis le courant interdisciplinaire dont il regrettait

---

<sup>173</sup> Yvonne Rainer, « No Manifesto » in *Tulane Drama Review* n° 10-2, 1965, p. 178 (repris dans *Work 1961-73*, New York, New York University Press, 1974, p. 51) : « NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et 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 de l'exécutant ou du spectateur non au 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 ému » (traduction de Denise Luccioni in Sally Banes, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, Paris, Chiron et Centre national de la danse, 2002, p. 90).

<sup>174</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1974, p. 110.

<sup>175</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Travaux et projets d'enseignement » in *Oeuvres, op. cit.*, p. 1812 (j'ai réintroduit directement la note de traduction en français du latin cartésien qui figure dans le texte original).

<sup>176</sup> Susan Sontag, « Contre l'interprétation », in *L'Oeuvre parle*, trad. Guy Durand, Paris, Le Seuil, 1968, p. 13.

l'importation des cadres exogènes. Pour lui la danse risquait de perdre son sens propre et d'opérer une désinformation du spectateur sur ce qu'est cet art. Il plaidait alors pour une critique « situationnelle » dans laquelle la description se mettrait au service de l'explication<sup>177</sup>. Cette posture intermédiaire, également défendue par Roger Copeland, tentait de réconcilier les deux attitudes extrêmes que représentent la description et les théories interprétatives, en prenant en compte l'aspect concret et palpable de la danse<sup>178</sup>. Une direction qui reste à opérationnaliser dans la mesure où ses réflexions ne sont assorties d'aucune proposition concrète.

Dans sa thèse, Isabelle Ginot s'explique sur l'absence de cadre d'analyse explicite : « je m'étais donné comme gageure de ne pas adopter de système, ou de méthode préalable [mais] j'ai adopté comme principe de commencer chaque analyse par une description »<sup>179</sup>, confiant ensuite que la pratique en faisait un processus évolutif. On retrouve néanmoins des constantes dans son travail descriptif : les différentes séquences de la pièce ; la description des décors, des dispositifs scéniques, des musiciens et des danseurs ; une approche de la composition ; une description de la danse, au gré des détails qu'elle retient. Ainsi, dans le solo initial de Bagouet dans *Déserts d'Amour*, on trouve des allusions au mouvement quand « les bras ouverts dessinent des diagonales », des descriptions anatomiques telles que « fermeture du thorax, épaules montées, translation de la nuque », des impressions où les « translations contredisent la plénitude des mouvements » et un registre comparatif quand les « distorsions pourraient se retrouver dans une danse parodique ou clownesque ».

Janet Adshead, au contraire, propose des grilles s'adaptant à l'analyse de toutes les formes de danse, ce qui n'est pas sans rappeler le projet universaliste de Laban qui ambitionnait de décrire n'importe quel mouvement. Chacune des quatre grilles accompagne un des stades de la démarche d'analyse : percevoir, décrire et nommer les éléments ; percevoir, décrire et nommer les formes (réseaux d'éléments connectés entre eux) ; reconnaître, attribuer et comprendre (les personnages, les qualités, les pensées, la signification) ; enfin, juger de la valeur de la pièce. S'ensuivent de longs listings de catégories séparées en concepts (composants et formes), eux-mêmes séparés en cinq items : pour les composants par exemple, le mouvement, les danseurs, l'environnement, les éléments périphériques à la danse, les groupements complexes, eux même

---

<sup>177</sup> Noël Carroll, « Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine », in Michèle Febvre (ed.), *La danse au défi*, Montréal, éd. Parachute, 1987, p. 184.

<sup>178</sup> Roger Copeland, « *Between description and reconstruction* » in Alexandra Carter (ed.), *Dance Studies Reader*, op. cit., 98-107.

<sup>179</sup> Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit., pp. 21-22.

divisés en sous-catégories relevant des parties du corps, des gestes, des actions et des familles techniques, à leur tour scindées en pas, sauts, tours, chutes, déplacement, attitudes, balancés...<sup>180</sup> Si une telle méthode met d'évidence l'observation de la danse au centre de ses préoccupations, on voit mal en revanche comment, après un tel travail de dissection, le moment de l'art peut être retrouvé.

\*

On retrouve cette méthode taxonomique dans le temps d'analyse proposé par Adshead. Dans cette étape, il s'agit pour elle d'examiner les bouquets (*clusters*) de relations entre les éléments dynamiques et spatiaux ; entre le nombre, le sexe et le rôle des danseurs ; entre les éléments issus de la scénographie ; entre les éléments issus du milieu sonore. En parallèle des travaux anglais sur la composition chorégraphique tels que ceux de Jacqueline Smith-Autard<sup>181</sup>, Adshead recense ensuite les relations simple/complexe, les différences/oppositions, les similitudes et points communs pour chacun des bouquets observés juste avant. Puis viennent les relations de temps entre un événement et le suivant (répétition, altération, addition, substitution, effets d'ordre...), les relations entre un moment particulier et le développement général de la pièce (accentuation, climax, transition...) et enfin, un classement des moments, phrases et sections par ordre d'importance. Dans une étape ultime, dite d'interprétation, elle propose d'intégrer des éléments de connaissance exogènes à l'œuvre : milieu socio-culturel, origine géographique, contexte historique, genre spectaculaire (ballet, performance, tradition...) ; puis l'on revient dans la seconde partie du tableau à l'interprétation spécifique de la danse : qualité, atmosphère, effets, signification... Ce qu'elle nomme « évaluation » fait apparaître les valeurs générales de la société ou de la culture en question, les valeurs spécifiquement liées au corps et qui permettraient dans un effet de contextualisation de donner sa valeur à la danse.

Pour Susan Foster<sup>182</sup>, être spectateur consiste à voir, entendre et sentir le corps bouger. L'appréhender dans ses trois dimensions et son rapport à la gravité. A partir de cette observation physique et pondérale, et grâce à la mémoire imprimant cette palette de sensations, une pièce chorégraphique entière peut être « lue ». A cette apprentissage de la « lecture de la danse » (*Reading Dancing*) – dont finalement, elle dit fort peu – s'ajoutent des connaissances

---

<sup>180</sup> Janet Adshead-Lansdale (ed.), *op. cit.*, pp. 118-121.

<sup>181</sup> Jacqueline Smith-Autard, *Dance Composition*, London, A & C Black, 2005 [1976].

<sup>182</sup> Susan Leigh Foster, *Reading Dancing. Op. cit.*, chapitre 2, pp. 58-99.

sur les conventions chorégraphiques : le cadre, c'est-à-dire la manière dont la danse signale un mode de représentation du monde (par opposition au quotidien) ; le style, à savoir les indices permettant de reconnaître le travail d'un auteur ; le vocabulaire, c'est-à-dire les éléments qui composent le mouvement ; la syntaxe ou les règles qui déterminent la sélection et la combinaison des éléments de mouvement et enfin, la connaissance des effets spécifiques provoqués par le lieu d'accueil de la danse est également important (théâtre, amphithéâtre, toit, cour...).

Adshead et Foster ont toutes deux défendu l'idée que l'art chorégraphique était un objet d'étude et rejeté l'idée d'une approche strictement intuitive de cet art. Cependant, nous allons le voir, l'élaboration d'une compréhension de l'œuvre se fait en lien avec une période, une culture, un genre, un style ou les déclarations des chorégraphes là où Isabelle Ginot, au contraire, considère que le potentiel expressif de l'œuvre est avant tout dans le geste lui-même. Dans son étude sur Bagouet, elle fait émerger, certes de façon dispersée, « les fondements du style » en organisant sur le modèle labanien la synthèse de ses observations, revenant par exemple sur « le contrôle du flux », la verticalité et la gestion du poids. Elle intègre également à cette définition du style l'utilisation de l'espace, le statut du corps (en s'appuyant sur le concept de corporéité de Michel Bernard), le statut des interprètes et la conception de l'interprétation<sup>183</sup>. Ainsi, elle analyse et restitue l'œuvre *d'abord* à partir de la danse.

\*

Ce qui me rapproche davantage des analyses anglo-saxonnes est le moment d'intervention des éléments contextuels dans l'analyse, qui arrive en aval des temps descriptifs et analytiques : « ces facteurs [culturels, historiques] sont pertinents dans la compréhension de la signification d'une danse et c'est là que la connaissance contextuelle de la danse, intégrée aux études d'histoire, sociologie, anthropologie et théologie de la danse, devient importante. »<sup>184</sup> En revanche, l'idée qu'en prenant en considération ces « informations contextuelles, il devient possible pour l'analyste de suggérer une interprétation plus ou moins "plausible" de la pièce qui

---

<sup>183</sup> Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. *Op. cit.*, pp. 191-199, 219-220, 262 et 266-274.

<sup>184</sup> Janet Adshead-Landsale, « An Introduction to Dance Analysis », in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, *op. cit.*, p. 167.

autorise une compréhension et une appréciation plus profonde »<sup>185</sup> invite, selon moi, à une attitude herméneutique qui éloigne le potentiel esthétique de l'œuvre. Il va de soi que cette posture est légitime et nécessaire dans le champ historique ou dans celui des *cultural studies*<sup>186</sup>. Cependant, il me paraît important, dans le cadre d'une formation en esthétique, de pouvoir laisser d'abord exister l'interprétation issue d'une réception « naïve » au sens où l'entend Merleau-Ponty<sup>187</sup>, avant de mettre en œuvre cette contextualisation. Celle-ci risque, chez les étudiants, de peser voire de s'imposer – en vertu d'un principe d'autorité – comme *la bonne* interprétation ou « ce qu'il *faudrait* penser de l'œuvre ».

A cet égard, Laurence Louppe puis Isabelle Ginot ont nourri un doute raisonnable. Pour elles, l'attitude herméneutique suppose que ce que disent les corps est cohérent avec l'analyse des intentions de la pièce. Sans se demander si les corps ne disent pas autre chose que les mots accompagnant la pièce. De cette façon, les discours autour de la danse finissent par prendre le pas sur l'observation du geste<sup>188</sup>. Il faut cependant rappeler que cette posture n'est pas l'apanage des anglo-saxons : elle a animé maints textes critiques dans le contexte français des années quatre-vingt qui survalorisait les notions d'auteur-chorégraphe, d'écriture chorégraphique et d'œuvre. On se rappellera qu'elle a nourri la motivation de ma thèse. Je m'inscris dans cette filiation qui considère que le projet critique qui fait de l'auteur et de son projet l'unique origine de l'œuvre est non seulement ambitieux – en espérant immobiliser le sens dans « une forme d'homologation »<sup>189</sup> – mais probablement illusoire, car cette pratique herméneutique n'est qu'une des inventions de l'œuvre, une des versions disponibles. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une stricte opposition entre approche anglo-saxonne et française : à preuve, l'approche critique de Naomi Jackson<sup>190</sup> ou les propositions de Larry Lavender dans

---

<sup>185</sup> Naomi Jackson, « Dance Analysis in the Publications of Janet Adshead and Susan Foster », *Dance Research*, vol. XII, n° 1, printemps 1994, p. 4 (je traduis).

<sup>186</sup> Les *Cultural Studies* sont un courant de recherche à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie, de la philosophie, de la littérature, de la médiologie, des arts etc. Elles ont une visée transdisciplinaire, et elles se présentent comme une « anti-discipline » à forte dimension critique, notamment en ce qui concerne les relations entre culture et pouvoir. Les *cultural studies* proposent une approche « transversale » des cultures populaires, minoritaires, contestataires, féministes, etc.

<sup>187</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>188</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporain*, Bruxelles, Contredanse, 2000, pp. 26-28 et 40 et *Poétique de la danse contemporaine (la suite)*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 148. Isabelle Ginot, *La Critique en danse contemporaine*. *Op. cit.* pp. 96-108.

<sup>189</sup> Gérard Mayen, « Relations (auto) critiques », *op. cit.*, 46-49.

<sup>190</sup> Naomi Jackson, « Dance Analysis in the Publications of Janet Adshead and Susan Foster », *op. cit.*, 3-11.

une mouvance de pensée assez similaire à la notre : « En écartant une signification déterminée par l'auteur, on peut formuler une approche raisonnable de l'interprétation critique qui conçoit la signification comme conséquence de la façon particulière dont opèrent les propriétés visibles de l'oeuvre sur les mécanismes percepteurs et cognitifs du spectateur/analyste. »<sup>191</sup>

Il y a, bien sûr, d'autres voies telles que l'étude des processus créatifs qui suppose pour le chercheur une posture à mi chemin entre archéologie et anthropologie de la création. Le travail de Julie Perrin sur Odile Duboc en constitue un bel exemple<sup>192</sup>. La chercheuse, par le truchement d'une immersion dans le processus de recréation, parvient à articuler les textes de références (Bachelard, Blanchot), la description du mouvement sur scène, des considérations esthétiques sur la pièce, la parole des danseurs, leur cheminement vers des mises en état. Je partage donc l'idée que l'analyse chorégraphique, lorsqu'elle prend en compte l'étude du mouvement, repose « sur des prémisses éthiques qui lui impose d'inclure la question de l'expérience – celle du spectateur et celle du danseur – comme condition de tout acte d'interprétation. »<sup>193</sup> L'analyse au sens large est donc plutôt une invitation à l'expression de la mise au travail du spectateur, le compte-rendu du jeu des sensations, perceptions et pensées provoquées par le spectacle vivant. En ce sens, la voie esthétique reconnaît la dimension culturelle de ses postulats en ce que ce travail de la perception ne peut être neutre ou négligeable. Roland Huesca rappelait encore récemment « combien les fondements de l'émotion collective sont historiquement déterminés. »<sup>194</sup> J'y reviendrai dans le troisième axe.

\* \* \*

Pour conclure cette partie, je résumerai ici les raisons de ma défiance à l'égard des grilles – tant en recherche qu'en enseignement. D'une part, en permettant certes de ranger les éléments observés, elles présentent un danger de dissolution du sens dans les déconstructions qu'elles induisent. Une telle pratique finit par évincer le moment fictionnel par son incapacité à reconstituer le moment de l'art après avoir méticuleusement désossé l'oeuvre étudiée. Ainsi, elle

---

<sup>191</sup> Larry Lavender, « Understanding Interpretation », *Dance Research Journal*, 27/2 (Fall 1995), pp. 28-29 (je traduis).

<sup>192</sup> Julie Perrin, *Projet de la matière - Odile Duboc*, op. cit.

<sup>193</sup> Isabelle Ginot et Christine Roquet, « Une structure opaque : les *Accumulations* de Trisha Brown », in Claire Rousier (ed.), *Etre ensemble*. Op. cit., p. 265.

<sup>194</sup> Roland Huesca, *L'écriture du (spectacle) vivant. Approche historique et esthétique*, Strasbourg, Les cahiers du Portique, 2010, p. 31.

fait littéralement voler la réalité artistique en éclats. Il me semble au contraire que la description d'une oeuvre doit montrer – à travers le choix des mots et des moments relatés – par où l'oeuvre nous touche. Cette manière de voir et (d)écrire la danse tente en effet de maintenir l'oeuvre comme horizon : « l'oeuvre n'est une personne que si je la fais vivre comme telle ; il faut que je l'anime par ma lecture pour lui conférer la présence et les apparences de la personnalité. »<sup>195</sup> D'autre part, et de manière plus directement pédagogique, cette mise à distance permet de relativiser des « recettes » scolaires que les étudiants importent de leur passé d'élèves du secondaire, « compétences » vites construites et sans grand recul<sup>196</sup>.

Mais je concède que ma lecture critique doit être relativisée car les travaux d'Adshead auxquels je me réfère se situent dans une période où les chercheuses en danse tentaient de constituer collectivement leur discipline<sup>197</sup>. « Elles étaient engagées séparément dans des recherches individuelles et se rencontraient régulièrement pour aborder des questions difficiles dont les perspectives différentes apportées par chaque membre pouvait apporter profiter à toutes. »<sup>198</sup> On comprend mieux ce choix qui présentait probablement à travers un aspect rationalisant une dimension stratégique – voire rassurante – pour le monde universitaire.

Enfin, il convient d'élargir ce point de vue sur l'analyse en rappelant que d'autres modalités sont possibles. Elles se dispersent sur un continuum reliant deux pôles. Le premier, près duquel je me situe actuellement, repose sur l'approche phénoménologique, centrée sur l'expérience kinesthésique et les perceptions d'un corps en scène vivant. Le second pôle est caractérisé par des analyses théoriques privilégiant la performativité d'un corps en scène sémiotique<sup>199</sup>. Il arrive pourtant que ces deux pôles, opposés en apparence, cohabitent dans un même discours, témoignant ainsi d'une activité réceptrice capable de composer entre un « voir comme » (interprétation théorique) et un « voir dans » (approche phénoménologique)<sup>200</sup>.

---

<sup>195</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique ; l'œil vivant II*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970, p. 28.

<sup>196</sup> Cf *infra*, pp. 23-23.

<sup>197</sup> Janet Adshead *et al.*, « A chart of skills and concepts for dance », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 16, n° 3, (Fall 1982), 49-61.

<sup>198</sup> Janet Adshead-Lansdale (ed.), *Dance Analysis. Op. cit.*, préface (je traduis).

<sup>199</sup> Citons pour exemples Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference: the Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997 ; André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement*, New York and London, Routledge, 2006 ; Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine Performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006.

<sup>200</sup> Bojana Cvejić, « The Accursed Share: Accounting for the Open, Once again », *Frakcija: Vague-Volatile-Incomprehensible, Performing Arts Magazine (Zagreb)*, n° 28/29, Summer-Autumn 2003, 30-40.

L'analyse de ces relations demeure un chantier théorique où s'appréhendent « les tensions et les accointances entre danse et écriture, les questions de subjectivité et d'incorporation, la matérialité du corps dansant et son évaluation par les théories critiques et culturelles. »<sup>201</sup>

## 2. Evolution d'un outil : la trame de lecture

L'élaboration de ma trame de lecture s'est donc faite en réaction aux grilles mais également en s'attachant, dans une posture phénoménologique, au décryptage d'un vécu plutôt qu'à la dissection des phénomènes. Elle est donc pensée en terme de sélection : percevoir c'est choisir, c'est-à-dire – par un mouvement virtuel – isoler de l'ensemble des images possibles. Dans ces choix, le sens est déjà à l'œuvre et Merleau-Ponty signale son caractère équivoque en ce qu'« il s'agit davantage d'une valeur expressive que d'une signification logique »<sup>202</sup>. Le sens est une importance, un impact, une direction. Une tâche rouge a une signification, mais si elle est saisie comme un premier plan sur un fond, dans un tableau par exemple, elle devient autre chose : une muleta, un soleil, du sang...<sup>203</sup>

Pour Henri Maldiney, « le mot “esthétique” a deux sens : l'un se rapporte à l'art, l'autre à la réceptivité sensible. L'esthétique-artistique est la vérité de l'esthétique-sensible, dont l'être a sa révélation dans l'être-œuvre »<sup>204</sup>. Cette opposition entre sensation et perception s'adosse à la lecture de Straus chez qui la sensation est un moment thymique ou pathique, qui se situe hors de toute référence, au contraire de la perception qui est intentionnelle et objective. Proposer une trame, c'est reconnaître implicitement la séparation entre sensation et perception, mais c'est surtout chercher à mettre en œuvre les voies singulières de l'empathie. Ma démarche cherche à éclairer la singularité de chaque attitude réceptive, des voies individuelles de l'empathie motrices, sans d'ailleurs s'opposer aux démarches explicatives des neurosciences qui tentent d'expliquer ces règles objectivement et dans leurs dimensions universelles. Pour paraphraser Maldiney, l'œuvre chorégraphique n'a pas d'avenir dans son *quoi* évanescence<sup>205</sup>. Son futur est mieux assuré dans le décryptage et la fixation de son *comment* poïétique (la relation d'expérience du danseur est essentielle à recueillir) ou de son *comment* esthétique (dans la réception qu'en fait le spectateur). C'est pourquoi la pensée de ce philosophe nourrit autant ma

---

<sup>201</sup> André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 1 (je traduis).

<sup>202</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 29.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 36

<sup>204</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 153.

<sup>205</sup> Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 7.

réflexion sur la méthodologie de l'analyse que la mise en œuvre des ateliers de recherche création sur le lien entre danser, voir et écrire. D'un côté, mettre en œuvre une démarche individuelle plutôt qu'une grille génératrice d'uniformité ; de l'autre, faire que la multiplicité/diversité autour de l'œuvre (spectateur, créateur, interprète) se nourrisse de la pluralité de ces points de vue pour créer une communauté.

Revenons à cette trame. Elle est l'un des outils sur lequel repose ma conception de la dévolution. A côté de la recherche et de la formation, elle constitue une proposition de démarche dans les types de confrontation au "grand public" où une lecture de l'œuvre chorégraphique est envisagée en offrant une complémentarité à la critique journalistique et à la demande d'accompagnement des spectacles (répétitions publiques, conférences dansées, rencontres avec les artistes...). Elle permet de passer de l'esthésique à l'esthétique pour ouvrir les horizons du sens à construire et veut donner à chacun les moyens de construire son interprétation d'un spectacle, enrichissant ainsi son rapport à l'œuvre et au monde. Dans la thèse, j'avais pointé la relative inadéquation de ma proposition de lecture, basée sur l'empathie, aux productions conceptuelles apparues au milieu des années quatre-vingt-dix, c'est-à-dire « dans le champ de la danse alors que la danse en est presque absente »<sup>206</sup>. J'observais alors que si la démarche descriptive gardait ici toute sa pertinence, une esthétique devait plutôt « porter son attention sur les propriétés "constitutives" de l'œuvre d'art, et non pas sur celles du genre supposé qui veut bien l'accueillir. »<sup>207</sup> J'avais sur le moment exclu ces œuvres dites "conceptuelles" de mon corpus à venir, ce que Rudi Laermans m'avait reproché lors de la soutenance. Et avec raison ! En effet, je me suis aperçu dans la pratique analytique quotidienne, tant en recherche qu'en enseignement, que mon attitude privilégiant un "avant tout la danse", me conduisait à traiter les autres composantes du spectacle en ribambelle. Et c'est la question des relations entre les arts, puis plus précisément le travail sur les réseaux de demandes et adresses entre musique et danse, qui m'ont amené à modifier l'utilisation de la trame en différenciant les entrées (le mouvement bien sûr, mais aussi les référents de l'œuvre, les parti pris chorégraphiques, la scénographie...). C'est pourquoi la schématisation de la démarche a été réagencée à deux reprises. En outre, j'ai récemment réalisé – en étudiant un artiste "mouvementiste" (Edouard Lock) – qu'une écriture motrice virtuose pouvait, tout autant que chez un chorégraphe conceptualiste, mais pour des raisons opposées, couper le spectateur d'une perception empathique.

---

<sup>206</sup> Gerald Siegmund, « Partager l'absence » in Claire Rousier (ed.), *Etre ensemble. Op. cit.*, p. 322.

<sup>207</sup> Philippe Guisgand, *Lire le corps : une voie interprétative. Op. cit.*, p. 461.

Dans un premier temps, et de même que la perception la plus simple nécessite qu'une figure se détache sur un fond, j'ai réduit à ce *fond* les composantes du spectacle pour mettre en évidence la *figure* du corps dansant<sup>208</sup>. Il n'était pas question de nier ou minimiser la lumière, la scénographie ou la musique, toutes aussi indispensables à l'avènement du geste scénique chorégraphié, mais d'utiliser temporairement une focale grossissante sur la danse à des fins d'étude. Il s'agissait donc, dans cette première période, d'avoir en toile de fond les éléments tirés de ma propre corporéité de danseur. J'ai nommé *trame* les éléments résultant de cette déconstruction passant par l'autoscopie. Dans mon cas, celle-ci révèle la dynamique des appuis et la manière dont ils mettent en évidence le jeu gravitaire ; la façon dont les flux toniques sont créés, entretenus, restitués ou transformés ; la façon dont ces modulations se distribuent dans le corps ; la rythmicité du mouvement ; sur les formes ou figures qui sont les conséquences plastiques de cette malléabilité du matériau-corps. J'invite donc mes étudiants à tenter pour eux même cette expérience consistant à identifier les modalités de leur propre sentir et de mieux saisir le sens donné aux perceptions. La comparaison de ces trames individuelles permet de mettre en évidence des points aveugles dont l'analyste peut ensuite tenir compte dans son observation. Par exemple, si telle analyse qu'il a faite demeure muette sur le dialogue entre musique et mouvement, il peut alors constater un aveuglement constant (que révèle éventuellement le contenu de son recul réflexif). Ultérieurement, il pourra alors chercher à le compenser par une attention particulière à ce point précis, ou encore s'apercevoir que cette lacune est, au contraire, provoquée par une œuvre particulière... Dans cette première version, je donnais à visualiser aux étudiants un schéma où les autres éléments observés s'organisaient en satellites autour d'une danse "planète" (voir figure 1, p. 87).

Dans un second temps, il m'a fallu reconnaître que la danse n'était qu'une des voies d'entrée, tout particulièrement pour des étudiants déjà formés au niveau scolaire à une appréhension intellectuelle ou culturelle du spectacle chorégraphique ou qui se laissaient séduire par les péricèxtes (les feuilles de salle, programmes ou déclarations d'intention). Par ailleurs, j'ai abordé un corpus d'œuvres chorégraphiques laissant de côté le mouvement, ce qui m'a conduit à réorganiser ce schéma afin de permettre une alternative dans les voies d'entrée : l'une plus sensible (en gris foncé sur le schéma de la figure 2, p. 88) et l'autre plus cognitive (en gris clair).

Enfin, dans un troisième temps, c'est la schématisation des liens entre éléments observés ou pris en compte qui m'a permis de mieux mettre en évidence – aux yeux des étudiants – que

---

<sup>208</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, pp. 25-26.

l'interprétation ne relevait pas d'une recherche de *l'intentio auctoris* mais bien du tracé singulier que chacun pouvait entreprendre entre ces éléments. Ainsi, j'ai fait figurer dans le troisième schéma (figure 3, p. 89) ce réseau labile qui constitue la trame. L'analyse résulte alors du contenu observé dans les îlots et des liens qui, selon chaque réception, varient, se colorent, s'épaississent ou s'effacent, s'annotent ou se transforment en hypothèses de lecture. L'ensemble dessine une cartographie propre à chaque œuvre et à chaque étudiant. Cette schématisation n'est pas imposée mais se propose comme un outil ou un préalable au temps fictionnel et à l'organisation du discours d'analyse. Lors d'une séance d'analyse, après avoir vu l'œuvre, je peux demander aux étudiants de décrire le contenu des sphères ; de caractériser les liaisons entre les sphères (qu'ils peuvent avoir schématisé sur une feuille au préalable) ; de proposer quelques pistes interprétatives (afin de préserver la polysémie de leur travail) en ayant pris de soin de choisir des éléments décrits qui en sont révélateurs ; enfin, de rédiger une analyse prenant en compte ces différentes opérations.

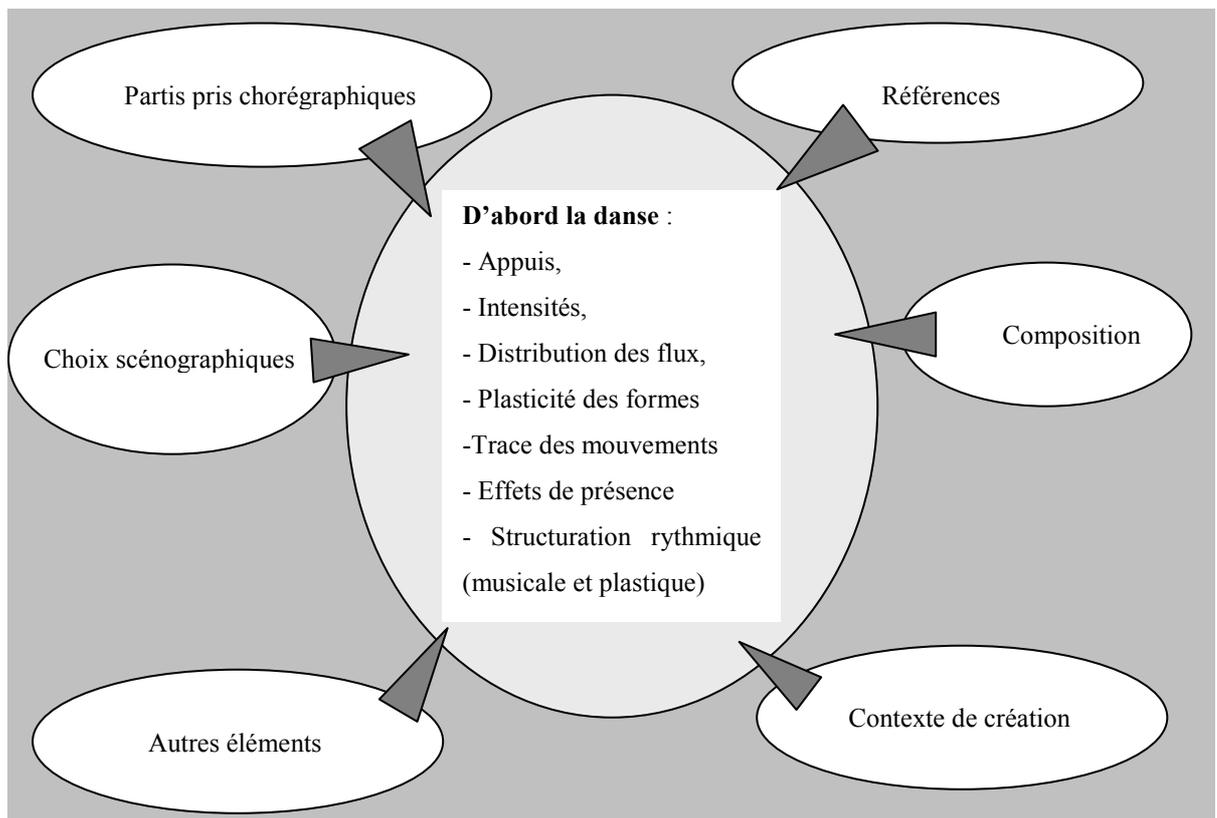
L'avantage que je vois actuellement à cette formalisation de la trame est de pouvoir y inclure les notions d'adresse et de demande – développées dans l'axe précédent – en visualisant le dialogue entre les éléments reliés. Pour une illustration concrète, on se reportera au cas de *Quartett* (1999) analysé à partir de l'utilisation de cette trame<sup>209</sup>. Dans cette démarche, la contextualisation retrouve une place, ni secondaire ni préalable, mais libre et selon les besoins qu'a le spectateur de la convoquer. En cela je rejoins Isabelle Ginot lorsqu'elle tente de « penser le rapport œuvre/contexte non pas comme un rapport intérieur/extérieur, mais comme un continuum entre intérieur et extérieur ou œuvre et “non œuvre”. »<sup>210</sup>

Dans cette lecture du corps, la pratique de la danse permet de ne pas en rester à une analyse symbolique, ni de s'arrêter au spectaculaire – c'est-à-dire à la perception du spectateur –, mais de s'introduire au cœur même de l'action dansée et de démontrer l'efficacité de la connaissance tacite du danseur, véritable outil épistémologique et méthodologique. La trame tente ainsi de concilier la collecte de la sensation ou du « re-senti » avec une démarche plus proche de l'analyse du mouvement et visant l'architecture de la danse. C'est aussi une esthétique pragmatique, capable de rendre compte de la danse comme *expérience* : ce que font le danseur et la danse au spectateur.

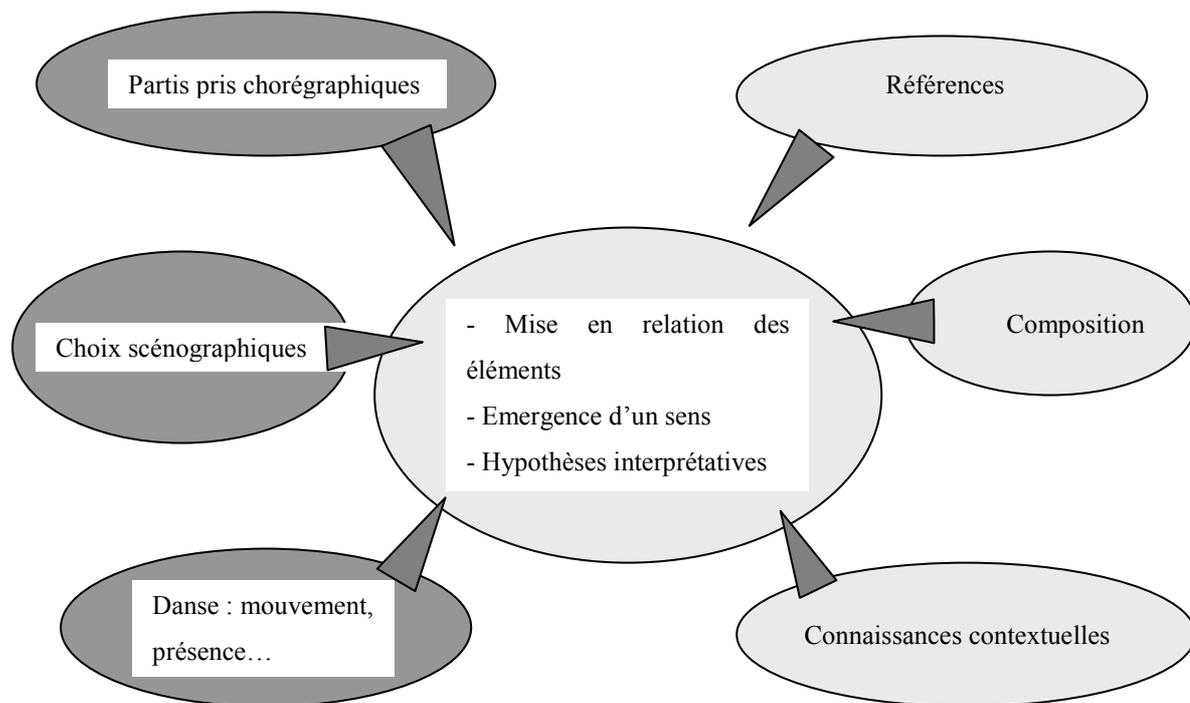
---

<sup>209</sup> Cf. *supra*, pp. 52-53.

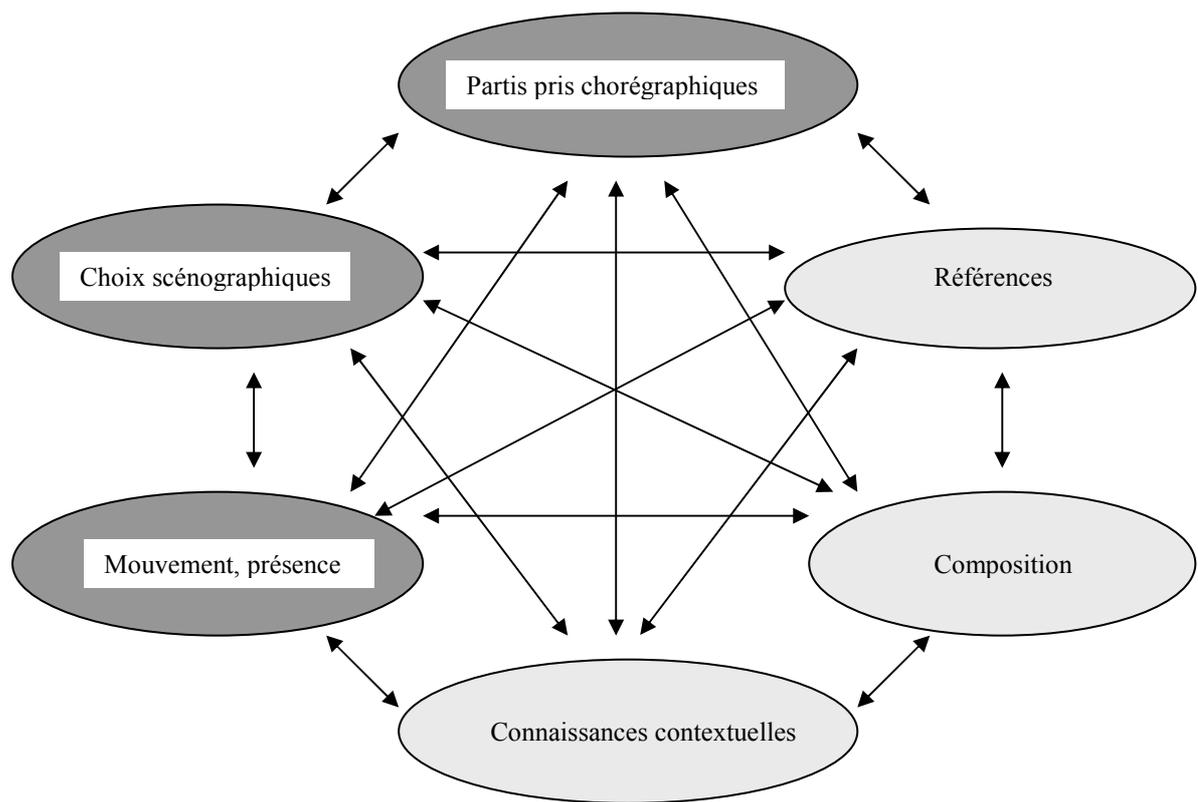
<sup>210</sup> Isabelle Ginot, *La Critique en danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 79.



**Figure 1.** Première version de la trame : les autres éléments constitutifs du spectacle s'organisent en flots périphériques que l'analyse se charge de rattacher à l'observation d'une danse "centrale"



**Figure 2.** La seconde version autorise une alternative dans les voies d'entrée :  
l'une plus sensible (en gris foncé) et l'autre plus cognitive (en gris clair).



**Figure 3.** Cette troisième version fait de la trame un réseau labile débouchant sur une cartographie propre à chaque œuvre et à chaque analyste.

\* \* \*

Au cœur des mouvements entre l'oeuvre et le spectateur, et que nous avons décrits en distinguant le temps esthétique *aller* du temps fictionnel *retour*, se trouve la question de l'empathie. Cette modalité perceptive se pense comme « un jeu perpétuel entre les dimensions phénoménale, objective, interne, externe et visuelle du corps »<sup>211</sup>. Elle entre en jeu tant dans l'organisation du dispositif de lecture de l'oeuvre que dans la sélection des mots qui serviront ultérieurement notre reconstruction. Dans la thèse, en m'appuyant sur un ouvrage de synthèse<sup>212</sup>, je faisais de cette notion un postulat *sine qua non* de ma démarche. Ce partage kinesthésique – cette contamination plutôt – fonde l'ouverture d'un monde commun basé sur le sentir. Un sentir qui implique que, d'une part, sentant et senti soient engagés dans une ouverture mutuelle et que, d'autre part, le spectateur sente « la mise en mouvement du corps perceptif à la réception de ce geste et le sens qui commence à travailler toutes les couches de la sensibilité et de l'intelligence. »<sup>213</sup>. J'ai alors émis l'hypothèse que percevoir un mouvement, c'est aussi être soi-même le mouvement et que l'empathie corporelle fonde une partie du désir de mouvement du spectateur – même sédentaire – en facilitant la rencontre proposée par l'oeuvre avec le corps de l'Autre : « c'est justement mon corps qui perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions »<sup>214</sup>. Cette hypothèse confortait ainsi l'émergence du sens par la lecture du geste : « je ne perçois pas la colère ou la menace comme un fait psychique caché derrière le geste, je lis la colère dans le geste, le geste ne me *fait pas penser* à la colère, il est la colère elle-même. »<sup>215</sup>

L'actualisation de mes connaissances sur cette question m'a permis de nuancer mon point de vue et d'étayer ce traitement dichotomique de l'analyse. J'ouvre ici une brève parenthèse : l'audace épistémologique de l'esthétique consiste à forger concepts et raisonnements à partir des perceptions et de leurs effets sur la coloration affective de nos réceptions et jugements. Cependant, cette identité singulière ne l'exonère pas d'une réflexion sur les outils, concepts et

---

<sup>211</sup> Philippa Rothfield, « Points of contact. Philosophies of Movement », *Writings on dance*, n° 11-12, été 1994-1995, p. 77 (je traduis).

<sup>212</sup> Alain Berthoz et Gérard Jorland (eds.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

<sup>213</sup> Isabelle Ginot, « La peau perlée de sens » in Lorrina Niclas (ed.), *Corps provisoire, danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'oeuvre », 1992, p. 197.

<sup>214</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 411.

<sup>215</sup> *Idem*, p. 225 (l'auteur souligne).

méthodes lui permettant de dépasser la formulation de finalités générales et de trouver sa place dans les manières d'expliquer le monde (et particulièrement celui de l'art). Guillemette Bolens nous ôte d'ailleurs toute gêne d'avoir à choisir entre des connaissances issues des sciences dites "exactes" et la construction d'un discours rationnel qui parfois suffit aux sciences humaines. En articulant art et sciences, elle montre les apports respectifs et complémentaires des deux domaines<sup>216</sup>. Je n'ai pas les connaissances nécessaires pour m'immiscer dans le débat sur l'extension du rôle des émotions dans le dialogue entamé entre psychologie et neurosciences<sup>217</sup> en général ni pour travailler sur les conséquences perceptives de l'empathie en particulier. Cependant, je ne m'interdirai pas leur appui pour en confirmer, le cas échéant, les hypothèses ou les conclusions<sup>218</sup>.

Pour la psychologie cognitive et les neurosciences, l'activité motrice a lieu à la fois dans l'environnement et dans la représentation mentale de celui qui agit. La représentation ferait appel aux mêmes structures neurologiques que celles qui activent – tant dans le registre visuel que kinesthésique – l'effectuation du mouvement. Ainsi, « la simple observation de l'action accomplie par un tiers évoque dans le cerveau de l'observateur un acte moteur potentiel analogue à celui spontanément activé durant l'organisation et l'exécution effective de l'action »<sup>219</sup>. La relation d'empathie kinesthésique constitue donc un mode de relation particulier entre deux corps. Dans le domaine de la danse, le critique John « Martin a été le premier à voir cet art comme un événement qui serait reproduit à un niveau subliminal dans le propre corps du spectateur »<sup>220</sup>, manifestation qu'il désignait sous le terme de « méta-kinesîs »<sup>221</sup>. Le terme désigne toujours *ce qui* est "bougé" corporellement et selon quelles

---

<sup>216</sup> Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008, p. 129. Par ailleurs Alain Berthoz confirme sur le plan neurologique, et à plusieurs reprises, les observations de Merleau-Ponty (voir *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, [1997], 2008, pp. 92-93, 96 et 190). Il écrit encore que les « réticences [à concilier ces domaines] deviennent de moins en moins tenables à mesure que s'intensifient les interactions entre disciplines » in Alain Berthoz et Jean-Luc Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 9.

<sup>217</sup> En France, Jean-Pierre Changeux est à l'origine de ces échanges avec *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

<sup>218</sup> Je pense ici aux travaux que je serai amené à citer dans cette partie et qui sont issus d'une vulgarisation de première main, c'est-à-dire faite par les chercheurs eux-mêmes.

<sup>219</sup> Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2008, p. 110.

<sup>220</sup> Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, New York, Routledge, 2011, p. 156 (je traduis).

<sup>221</sup> John Martin, *La Danse moderne*, trad. Sonia Schoonejans, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1991, p. 28 et s.

*modalités*, dans notre coprésence au corps dansant. Si j'ai souligné ces deux termes dans la phrase précédente, c'est pour souligner combien le terme empathie kinesthésique n'est généralement employé que de façon générique dans la pensée sur la danse. Cet usage peu documenté permet d'ailleurs au philosophe Frédéric Pouillaude de tenir la notion à l'écart, et ce pour deux raisons : d'une part, elle échoue pour lui, par la diversité des approches qu'elle nécessite, à faire de la kinesthésie le « champ sensoriel spécifique » à l'acte dansé<sup>222</sup> ; d'autre part, ce sens spécifique, basé sur la proprioception, échapperait en grande partie au spectateur. Dès lors, il ne peut y avoir, selon Pouillaude, « nulle communauté d'expérience, nul partage possible », pas même médiatisée par l'empathie<sup>223</sup>. Ce faisant, l'auteur s'inscrit dans une tradition où – « souvent raillée ou écartée par l'Académie, la kinesthésie et les informations qu'elle pourrait fournir étaient, au mieux, reçues avec scepticisme. »<sup>224</sup> Il feint également d'ignorer la théorie des chiasmata sensoriels de Merleau-Ponty, abondamment reprise par Michel Bernard<sup>225</sup> et qui montre l'entrelacement des sens. Or Di Pellegrino, en découvrant les neurones miroirs<sup>226</sup>, puis Rizzolatti à sa suite, ont fortement étayé cette relation empathique dans le domaine des neuro-sciences. Ils confirment ainsi l'intuition de Merleau-Ponty, voyant dans la perception du geste de l'Autre notre propre intention. Selon le philosophe en effet, le sens des actions d'autrui « n'est pas donné mais compris c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur. » Cette compréhension s'obtient par « la réciprocity de mes intentions et des gestes d'autrui [...] tout se passe comme si l'intention d'autrui habitaient mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. »<sup>227</sup> D'autres études effectuées sur des danseurs<sup>228</sup> ont montré par ailleurs que l'activation des neurones miroirs était modulée par la pratique motrice. Cette expérience immédiate de l'action observée, ce « comme si », est donc dépendante du patrimoine moteur du spectateur. C'est pourquoi Rizzolatti prend la précaution de limiter l'empathie au répertoire moteur existant chez l'observateur. En effet, on ne ressentirait chez l'Autre que

---

<sup>222</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 79.

<sup>223</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>224</sup> Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>225</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, pp. 95-100.

<sup>226</sup> Di Pellegrino et al., « understanding motor events: a neurophysiological study », *Experimental Brain Research* n° 91, 1992, 176-180.

<sup>227</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>228</sup> Beatriz Calvo-Merino et al., « Action, observation and acquired motor skills: an fMRI study on expert dancers », *Cerebral Cortex* n°15-8, 2005, pp.1243-1249.

l'effet du mouvement dont on dispose soi-même. Le neurologue italien – donnant corps à l'hypothèse de l'empathie kinesthésique – conclut ainsi son livre : « le mécanisme des neurones miroirs incarne, sur le plan neural, cette modalité de la compréhension qui, avant toute médiation conceptuelle ou linguistique, donne forme à notre expérience des autres. »<sup>229</sup>

Dans La thèse, je prenais comme repoussoir la critique journalistique actuelle sur la danse contemporaine (et notamment celle concernée par les œuvres de mon corpus) pour en tirer des caractéristiques générales d'une critique de danse paradoxalement éloignée du corps dansant. Mais ce faisant, mon analyse avait laissé dans un angle mort des auteurs plus anciens (André Levinson) ou trop éloignés de l'œuvre étudiée (Isabelle Ginot ou Gérard Mayen). Or chacun d'entre eux, en son temps ou à sa manière, pratique une critique centrée avant tout sur le médium. Un « d'abord la danse »<sup>230</sup> qui s'est – au tournant conceptuel des années 1995-2005 – transformé en un « par où la danse ? »<sup>231</sup> Cette question a notamment permis à Mayen de continuer à accueillir très favorablement des propositions artistiques qui se détournent du mouvement pour se centrer plus largement sur la présence des corps en scène. Dans leurs textes, les critiques journalistes n'évoquent que très rarement l'empathie comme modalité relationnelle du sentir, se contentant de la prendre pour acquise. Exception notable, le journaliste Gérard Mayen qui, en se fondant sur cette contamination motrice de corps à corps, parle de « pratique poreuse de la critique »<sup>232</sup>. Or Mayen n'est pas danseur...

Je me retrouvais dès lors face à deux hypothèses apparemment aporétiques. D'un côté, l'intuition initiale que les danseurs jouissent d'une empathie singulière parce qu'amplifiée par leur pratique. Une hypothèse que confirme la théorie des neurones miroirs : quand il regarde la danse, le pratiquant se situe dans une posture privilégiée où il "re-sent", c'est-à-dire qu'il "réactive" son propre corps à la vue d'un mouvement similaire. Une hypothèse compatible avec, d'une part, les observations de Billeter relatives à la projection corporelle du geste calligraphique sur la feuille de papier – qu'il nomme « sens du corps » – et, d'autre part, avec les hypothèses de Michel Bernard sur la projection de la corporéité dans le langage, qu'il soit

---

<sup>229</sup> Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>230</sup> Isabelle Ginot, *La Critique en danse contemporaine*, *op.cit.*, p. 89.

<sup>231</sup> Gérard Mayen, *De marche en danse dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 13.

<sup>232</sup> Gérard Mayen, « Relations (auto)critiques », *op. cit.*, p. 48.

vocalisé ou écrit<sup>233</sup>. Mais cette position initiale, il faut l'admettre aujourd'hui, limite presque la possibilité de lecture des œuvres à ceux qui les ont déjà dansées ! Depuis, j'ai émis une seconde hypothèse à la lecture des publications de Gérard Mayen<sup>234</sup>, mettant en avant une *praxis* de spectateur mais pas de danseur, et qui débouche sur de formidables textes compréhensifs de la danse d'aujourd'hui. Mayen met en œuvre une analyse "littéraire" où se combinent porosité et talent d'écriture, et où le non danseur mais néanmoins critique, demeure au plus près de la danse. La belle étude de Ninon Prouteau sur André Levinson – critique dont la corpulence lui interdisait toute velléité chorégraphique dans l'art classique qu'il défendait – ainsi que les livres de Guillemette Bolens m'ont donné, à ce sujet, une matière à penser que je vais développer dans la partie suivante.

### 3. Essai : les tropes condensateurs

Dès son premier article, André Levinson réfléchit, à travers la description technique, aux conditions de réception des affects chorégraphiques<sup>235</sup>. Se faisant, il construit ce que Prouteau appelle un « corps-critique », c'est-à-dire un corps impliqué dans le processus qu'il décrit et qui conditionne sa posture de spectateur et d'écrivain. Il privilégie « l'observation de la danse depuis le corps du danseur [...] et non depuis la mise en scène ou les choix artistiques qui l'entourent et en usent comme prétexte »<sup>236</sup>. Prouteau définit le corps-critique comme un « être de chair et de papier dont les jeux kinésiques construisent l'écriture »<sup>237</sup>. Pour elle, il « va de pair avec les enjeux d'une corporéité pour laquelle la réception critique apparaît comme un phénomène indissociable de l'activité de spectateur de danse. Cette corporéité à l'œuvre dans le regard d'un mouvement dansé se conçoit et se construit dans une participation kinesthésique qui échafaude un récit, pour soi-même, à partir de ses affects chorégraphiques. »<sup>238</sup> C'est bien

---

<sup>233</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, *op. cit.*, pp. 183-201. Voir aussi Michel Bernard, *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Delarge, coll. « Corps et culture », 1976.

<sup>234</sup> Voir notamment Gérard Mayen, *De marche en danse*, *op. cit.*, pp. 99-102.

<sup>235</sup> André Levinson, « Comme quoi la danse est un art – ce qui en suit – un centenaire français célébré en Russie », *Comoedia*, le 10 avril 1922.

<sup>236</sup> Ninon Prouteau, « André Levinson ou l'invention d'une critique chorégraphique dans la France des années 1920 », in Isabelle Launay et Sylviane Pagès (eds.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mobiles » n° 2, 2010, p. 253.

<sup>237</sup> Ninon Prouteau, *André Levinson ou la construction d'une critique chorégraphique*, Mémoire de Master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université de Paris 8, 2010, p. 1.

<sup>238</sup> *Idem*, p. 4.

dans une familiarité avec le mouvement (Levinson assistait aux classes de danse autant qu'aux ballets) que le critique élabore un vocabulaire rendant compte du geste de façon esthétique. Et Prouteau de citer, entre autres, ce passage :

Cette merveilleuse composition, qui a pour leitmotiv ou module régulateur l'arabesque sous toutes ses formes : relevé, piqué, soubresauts, tours en arabesque (la plus noble conquête du romantisme saltatoire, échafaudage ajouré à claire-voie, équilibre plein d'âme où deux parallèles coupent obliquement la verticale de l'aplomb avant de se perdre dans l'espace).<sup>239</sup>

Cet extrait révèle comment le corps-critique levinsonien s'active dans la description et l'analyse technique assortie d'une aptitude littéraire certaine. Et c'est précisément ce potentiel qu'étudie Guillemette Bolens dans *Le Style des gestes*. La chercheuse suisse place, elle aussi, la notion d'empathie kinesthésique au centre de ses questionnements : « le corps comme évènement » plutôt que le « corps d'observation »<sup>240</sup>. Pour ce faire, elle distingue le kinesthésique – que Berthoz définit comme « le sens du mouvement, la manière dont nous pilotons notre corps dans l'espace »<sup>241</sup> (propre à chacun et non communicable) – du kinésique, qui est « la perception chez autrui ou soi-même de mouvements en fonction de paramètres visuomoteurs, traduits en des données telles que l'amplitude, l'extension, la vitesse d'un geste »<sup>242</sup>, perceptions susceptibles d'être communiquées. Si le kinesthésique permet de faire, le kinésique est à l'œuvre dans ce qui est énoncé, précise Bolens. Pour elle, il « s'inscrit dans un registre événementiel où il y a *de l'autre* (physiquement présent ou absent, imaginé). »<sup>243</sup> En se basant sur ce que les neurosciences nomment la simulation – c'est-à-dire la réactivation d'états perceptifs, qu'ils soient issus des sens, de la motricité ou encore de la sphère émotionnelle –, Bolens explore les formes littéraires, plastiques ou cinématographiques de ces réactivations, montrant comment le style propre d'un artiste (Proust, Chardin ou Tati), dans son médium de prédilection, ranime corporellement, donc intimement, un mouvement. Evoquer visuellement un cœur (en imitant sa forme symbolique par l'opposition des pouces et des index fléchis) diffère de l'évocation d'un cœur organe (par exemple en suggérant la succession des

---

<sup>239</sup> André Levinson, *Les Visages de la danse*, Grasset, Paris, 1933, p. 142

<sup>240</sup> Guillemette Bolens, *La Logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 216.

<sup>241</sup> Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, *op. cit.*, p.10.

<sup>242</sup> Guillemette Bolens, *Le Style des gestes*. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>243</sup> Guillemette Bolens, « Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et Jacques Tati », *Studia philosophica*, vol. 69, Bâle, 2010, p. 144 (l'auteur souligne).

systoles/diastoles par la contraction et le relâchement du poing). Comment transposer une telle différence à l'écrit ? En nous invitant, non pas à décrire le mouvement mais à le "vivre-décrire" – c'est-à-dire rendre compte du geste tout en l'éprouvant –, Bolens s'oppose aux « cultures occidentales, devenues cultures de l'écrit, [qui] ont métaphorisé et symbolisé le corps au point de ne plus savoir en lire la mobilité »<sup>244</sup>. En révélant la richesse kinésique des œuvres, elle en démontre le potentiel d'action. Ainsi la danse nous bouge en s'exposant. En retour, nous rendons compte de notre lecture en "mouvementant" notre texte.

Ces lectures ont été pour moi une réouverture heuristique et pleine de promesses de ce champ de réflexion que j'ai appelé ici « Manières de dire ». Ces réflexions m'ont conduit à situer un point de basculement, un renversement de direction dans l'analyse des œuvres. Elles corroborent l'idée d'une distinction entre temps esthétique et temps fictionnel : le premier s'appuierait sur une empathie différenciée (et peut-être plus fine chez les danseurs) ; le second s'adoserait aux moyens littéraires et à une pratique intensive de l'écriture pour pouvoir s'affirmer. Le point commun aux deux temps réside dans un entraînement à l'acuité. Je définis celle-ci comme un niveau d'habileté discriminante et d'intensité attentionnelle permettant de débusquer les occurrences kinésiques et kinesthésiques. Cette acuité est la consigne que je donne volontiers à mes étudiants oeuvrant à écrire sur les danses actuelles. Il s'agit d'une forme de prédation du détail significatif, révélateur du tout. La métonymie perceptive s'avère nécessaire puisqu'on ne peut tout décrire. Pour cela il s'agit d'être toujours plus attentif à soi et à l'autre, dans la pratique chorégraphique comme dans la manière de la regarder et de la décrire. Il y a là, en somme, tout un art.

Dans le sillage de ces auteurs, je reconsidère pour mon propre compte cette acuité au travail. Comment rendre compte du choix des mots dans leurs rapports aux choses, du langage permettant de nuancer ce qui a été vécu ? Comment le verbe se fait-il créateur du mouvement en un élan de réversibilité donnant au langage la densité des gestes qu'il décrit ? Quel ancrage lui donner pour ne pas laisser s'échapper la danse ? Lorsque je choisis « arc » pour désigner un port de bras, je tente de faire exister une courbe là où, de toute évidence, il n'y a qu'un agencement savant de segments et de volumes (bras, avant-bras, poignets, phalanges) qui demeure objectivement angulaire, mais qu'*interprètent* pourtant comme une portion de cercle, le danseur et le spectateur. Que nous soyons acteur ou observateur, « la pertinence de cette distinction ne réside ni dans un niveau géométrique ou visuel pur, dans le sens du mesurable, ni

---

<sup>244</sup> Guillemette Bolens, *La Logique du corps articulaire*, op. cit, p. 218.

dans un niveau anatomique, mais peut-être bien dans l'expérience dansée elle-même. »<sup>245</sup> La fiction littéraire est à l'œuvre avec pour projet de donner du corps à l'espace temps impalpable de la danse. C'est bien ici l'usage de la métaphore qui est en question dans ces formes d'apparition du sens.

Une des leçons tirée de la thèse résidait dans la présence incontournable de la métaphore. En cherchant des registres descriptifs plus objectifs, je voulais l'éviter, la considérant comme une « source d'ambiguïtés plus ou moins préjudiciables à la rationalité elle-même. »<sup>246</sup> Mais l'image permet un accès au partage des sensations d'une efficacité sans égale. Dans le cas de la danse, elle est la plus-value somatique qui vient agiter l'ordre du sémiotique. Elle dévoile le degré de porosité du langage au geste. Le registre des analogies et des métaphores, Guillemette Bolens y insiste, constitue la part majeure des styles kinésiques qu'elle analyse. Commentant quelques lignes de Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, elle montre comment le philosophe, en comparant son corps à une queue de comète provoque chez le lecteur un arrêt sur image<sup>247</sup>. Or c'est précisément cette notion d'arrêt sur image, de cristallisation que j'avais évoqué en tentant d'analyser rétrospectivement mon propre style kinésique à propos des œuvres de Keersmaeker. A l'époque, j'avais scindé l'analyse en deux termes : les états de corps et les statuts du corps, que je nommais « notions flottantes » – c'est-à-dire une connaissance intuitive et synthétique du monde – mais sans réellement approfondir leur articulation. A la lumière des réflexions engagées depuis, j'en ferai aujourd'hui une partition différente.

\* \* \*

Cette ligne de fracture me semble davantage se reconstruire de la façon suivante : d'un côté, un versant poétique où il y aurait à étudier cette notion d'état de corps comme représentation chez les praticiens – en prolongement de mes précédents écrits sur la question<sup>248</sup> ; de l'autre, un versant kinésique, propre au temps fictionnaire du spectateur, et qui

---

<sup>245</sup> Naïsiwon-Patricia Abdou El Aniou, *La conceptualisation de l'art chorégraphique. Concepts et pratiques de la danse* (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002, p. 247.

<sup>246</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 51.

<sup>247</sup> Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Op. cit.*, p. 49.

<sup>248</sup> Cf. *supra*, p. 24.

révélerait ses arrêts sur images incrustés dans sa *manière de dire* la danse. Nous allons les examiner successivement.

La thèse m'a amené à jeter le soupçon sur l'expression « état de corps ». Bien que très en vogue, la notion demeure conceptuellement floue. Sur le plan scientifique, il apparaît en effet difficile de se satisfaire des « modalités du corps allant de l'anatomique au symbolique », comme l'a proposé Laurence Louppe<sup>249</sup>. Pourtant, tout se passe aujourd'hui comme si cette expression d'état de corps était sous-entendue et comme enfouie sous le langage, rarement commentée<sup>250</sup>, jamais explicitée. Formule en vogue aux déclinaisons multiples (états de corps, de danse, d'urgence...), elle renvoie surtout, et sans trop d'états d'âme, à quelque chose qui va de soi, désignant *ce qui* présiderait à une qualité de danse particulière. On la retrouve pour désigner indifféremment le registre des esthésies du danseur et celui – plus esthétique – du spectateur. Or la notion ne peut abriter sous l'univocité de son appellation deux postures aussi différentes. L'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention. L'état de corps contemplé relève d'une corporéité perceptive, fût-elle nourrie des souvenirs d'action du spectateur. Même composées d'éléments similaires, ces réalités ne se superposent pas totalement. La corporéité de l'un ne peut être réduite à celle de l'autre.

Ce travail s'articule selon deux modalités. La première – que je ne développerai que très peu ici – se prolongera de deux façons : dans le dialogue déjà entamé avec d'autres chercheurs d'une part, et à travers l'étude de textes et l'analyse de contenu d'autre part. Concernant le dialogue, j'ai trouvé chez la chercheuse en danse phénoménologue Sondra Horton Fraleigh, une posture similaire à la mienne dans l'invitation qu'elle adresse au spectateur à remonter aux intentions du geste à partir de l'observation du mouvement : « quand je me tourne vers le danseur/performeur, je commence à comprendre que la dynamique ou les qualités de la danse proviennent des intentions du danseur traduites en mouvement. »<sup>251</sup> Par ailleurs, lorsque Jean François Billeter décrit l'état de corps du calligraphe, d'étonnantes similitudes fournissent de précieux prolongements : « Le grand calme est notre activité propre à l'état diffus, en suspension comme un fin brouillard lumineux. [...] Il suffit qu'au sein du calme naisse un

---

<sup>249</sup> Dans son article « L'utopie du corps indéterminé. Etats-Unis, années 60 » in Odette Aslan (ed.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 220.

<sup>250</sup> Citons cependant Laurent Dazou et Claude Rabant (eds.), « Etats de corps », *Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994.

<sup>251</sup> Sondra Horton Fraleigh, « Witnessing the Frog Pond », in Sondra Horton Fraleigh et Penelope Hanstein (eds.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry, op. cit.*, p. 195 (je traduis).

mouvement pour que ce mouvement ait une valeur émotionnelle. »<sup>252</sup> Billeter fournit aussi d'autres pistes à explorer<sup>253</sup> qui rejoignent certaines hypothèses de Frédéric Pouillaude, telle la notion de « noyau d'expérience »<sup>254</sup> ou celles que je formule concernant un schéma de rappel mémoriel<sup>255</sup>. Concernant l'étude des textes, certaines approches d'œuvre fournissent, sous l'angle de l'analyse de contenu, un terrain d'étude intéressant. Ainsi en va-t-il de certains textes tels celui où Isabelle Ginot aborde la dichotomie des états de corps entre les déclarations d'intention de l'interprète-chorégraphe et du spectateur<sup>256</sup> ou encore du dernier ouvrage de Christine Roquet dans lequel elle écrit : « ce que les danseurs appellent en général "état de corps" correspond à une certaine disposition perceptive, tonique et émotionnelle de l'individu. Cette locution recouvre une réalité difficile à cerner par les mots, celle de la manière dont la perception du danseur, de lui-même et du monde, sous-tend et organise le déroulement de son geste effectif »<sup>257</sup>. Au même endroit, le chorégraphe Eric Lamoureux parle des états de corps comme d'une palette de sensations physiques, une « vapeur des corps et des mouvements propres à la danse ». L'étude de tels textes de témoignage ouvre un second registre, plus proche de l'enquête de terrain, dont le corpus pourrait être constitué par le recueil, sous forme d'entretiens, de la parole des danseurs et des chorégraphes. Je retrouve ainsi mes thèmes d'étude dans ce court extrait d'une *interview* que m'a accordé le chorégraphe français Thomas Lebrun en septembre 2011 :

Philippe Guisgand : À propos de cette pièce, tu parles volontiers d'états de corps, trouvant intéressant de saisir ce que cette idée sous-entendait pour des gens qui ne dansent pas. C'est un mot très usité dans le monde chorégraphique mais il a tendance à résumer une expérience plutôt qu'à en rendre compte... Qu'est-ce que cette expression signifie pour toi ?

Thomas Lebrun : Je vais prendre l'exemple du solo d'Ursula Meier qui n'est pas chorégraphié. Il s'agit simplement d'un état. Quand tu commences, tu crois que tu ne vas jamais quitter cet état de transe et de jeu d'acteur. Tu te dis : « j'en ai pour quatre minutes à me battre dans l'air ». De plus, tu es soutenu par une musique très forte en dessous de laquelle il ne faut pas être, au risque de faire disparaître ta présence

---

<sup>252</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., pp. 225-226.

<sup>253</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>254</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*. Op. cit., p. 348.

<sup>255</sup> Voir Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 113 et Philippe Guisgand, « A propos de la notion d'état de corps » in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives*. Op. cit., p. 232.

<sup>256</sup> Isabelle Ginot, « Ceci n'est pas le corps de Marie Chouinard », *Protée*, Danse et altérité, volume 29 n° 2, automne 2001, 77-84.

<sup>257</sup> Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 27.

physique [il mime à l'aide de la main un objet qui tombe]. Tu dois être dans un état où tu te surpasses, où tu dois te faire violence. Dans ce solo, je vois deux états de corps différents : il y a une montée qui culmine avec ce combat contre l'air, en apnée et jusqu'à l'épuisement et le moment où tu t'écroules mais où tu ne dois pas t'écrouler. Ce sont deux états de résistance différents. Pour moi, cet aspect physique constitue l'état de corps. C'est ce qui fait danse dans ce solo. Au contraire, dans le solo de Michèle Noiret, tu sers une écriture bien définie, très *clean* et placée dans l'espace et le temps, ce qui est commun à beaucoup de styles de danse. Et, à l'intérieur de cela, tu dois trouver ton état, calme ou moins calme, de vivacité, de tonicité etc. Tu es donc dans un état physique de sensation plutôt que dans un état mental de jeu ou de mise en péril. C'est en cela que je vais parler d'état de corps. Ainsi dans le dernier solo, je dois retrouver l'état où je suis en tant qu'interprète dans le premier solo, planant, continu, où je ne dois pas aller trop vite ni couper l'espace ; retrouver le solo d'Ursula [Meier] où je suis dans un état violent ; retrouver le solo de Bernard [Glandier] où je suis dans un état d'enfermement ; retrouver le solo de Charlotte [Rousseau] où je suis dans un état d'anéantissement. Dans le sixième, je dois passer de l'un à l'autre avec une pensée, une sensation ou avec tes tripes. Avec Ursula, tu es comme un acteur qui dit « merde » et qui pète la gueule à quelqu'un : qu'est-ce qui monte en toi quand tu as cette intention ? C'est cela qu'il faut que j'essaie de trouver en ayant fait, juste avant, un truc avec des trains qui partent dans les camps [de concentration]. Ces changements sont épuisants mais intéressants dans la pièce. C'est aussi de cette manière qu'on peut distinguer les différentes étapes dans ces six *solis*. Parfois, tu es dans un état de corps que tu maintiens (le solo de Charlotte), parfois il y en a deux (le solo d'Ursula) ou trois (dans *Pouce* !). Dans le dernier, il y en a plein ! Tu vois, chez eux [il désigne ses danseurs en train de travailler à sa prochaine création, *La Jeune fille et la mort*], on ne sent pas encore l'état. Cela commence à être clair dans l'écriture, dans le faire, dans certaines qualités physiques mais l'état qui doit être continu dans toute cette traversée n'est pas là. Mais c'est trop tôt pour les ennuyer avec ça.

P.G. : C'est une intention qui donne vie à la forme ?

T.L. : Absolument. Pour moi, c'est le fond. Finalement, l'écriture est un moyen, mais le fond, c'est là [il désigne son ventre] ou alors c'est là qui doit passer là [il désigne le front puis à nouveau le ventre]. Si cela reste là [le front], pour moi, tu n'es pas dans un état, tu es dans une pensée. Cette pensée, il faut la diffuser dans le mouvement. C'est comme une expression : chaque changement vient d'un état ou impose un état.<sup>258</sup>

Une simple lecture montre déjà en quoi le terme « état » est couramment usité chez le chorégraphe, comment il fait sens et peut être explicité. Tant dans le lien qui attache le geste à la parole au cours de l'entretien que dans la conception exposée par Thomas Lebrun, on mesure combien chaque état recouvre une disposition physique ponctuelle et particulière. Les états décrits renvoient aussi à des qualités toniques ou des sensations intéroceptives, qui peuvent être

---

<sup>258</sup> Entretien avec Thomas Lebrun à propos de *Six Order Pieces* (2011), CCN de Roubaix, 8 septembre 2011 (le complément à cet entretien a été publié dans le *Journal de l'association pour le développement de la danse contemporaine*, n° 56, Genève, décembre 2011, pp. 10-11 (également téléchargeable via <<http://www.adc-geneve.ch/structures/journal/tous-les-numeros/journal-56-janvier-2012.html>> [consulté le 21/05/2012]).

décrites et nuancées. Mais ils viennent aussi, dans le flot du langage, se condenser en un seul mot qualifiant le vécu de la corporéité dans un moment de « transe », d'« enfermement » ou d'« anéantissement ». On note également que l'état ici n'est pas premier, qu'il ne préside pas à l'élaboration des formes mais vient se poser comme une couleur interprétative *a posteriori* du geste. En cela, cette conception s'oppose à celle du chorégraphe Eric Lamoureux dont l'usage de l'expression « palette de sensations » laisse supposer que cet éventail participe de l'élaboration du mouvement. On voit donc l'intérêt qu'il y a à analyser ces représentations à l'œuvre dans la création chorégraphique afin de faire émerger ce qui pour le moment, et même dans la littérature savante, ne se signale que par l'usage un peu paresseux d'un terme en vogue, alors que ce qu'il recouvre (tant dans une approche poétique qu'esthétique) dévoile des aspects heuristiques de la notion de corporéité.

\*

Le second volet de cette redistribution concerne, non plus les états du corps *dansant* mais ceux – observés – du corps *dansé*. Dans la thèse j'avais remarqué que mon propre travail d'analyse faisait émerger des « rôles du corps » qui se cristallisaient autour d'une métaphore ; image révélatrice de la direction dans laquelle se déploie l'imaginaire du spectateur face au corps du danseur. « Arrêt sur image » chez Bolens, « devenir statue » chez Daniel Dobbels<sup>259</sup>, figures « prégnantes » chez Billeter<sup>260</sup> ou « cristallisation » pour moi : toutes ces expressions décrivent le choix d'un moment distinct au cœur d'un enchaînement de métamorphoses qui permet l'expression fictionnelle de la réception sensible.

La spécificité de mon regard est qu'il ne fonctionne pas seulement sur un registre poétique mais se condense aussi autour d'une image fonctionnelle. Je me suis aperçu dans la thèse – même si cet aspect n'avait pas été développé – que la redondance des traits observés concentrait la perception des corps autour d'une image qui lui conférait un statut, c'est-à-dire une hypothèse d'interprétation quant à la manière dont le chorégraphe ou le danseur utilisait et exposait son corps ou sa présence sur scène. Dans *Small hands* (2001) par exemple, le buste devient « transformateur » des intensités grâce à une distribution haute du mouvement. Le corps des danseurs met ainsi en valeur, davantage que les états psychologiques traversés, des

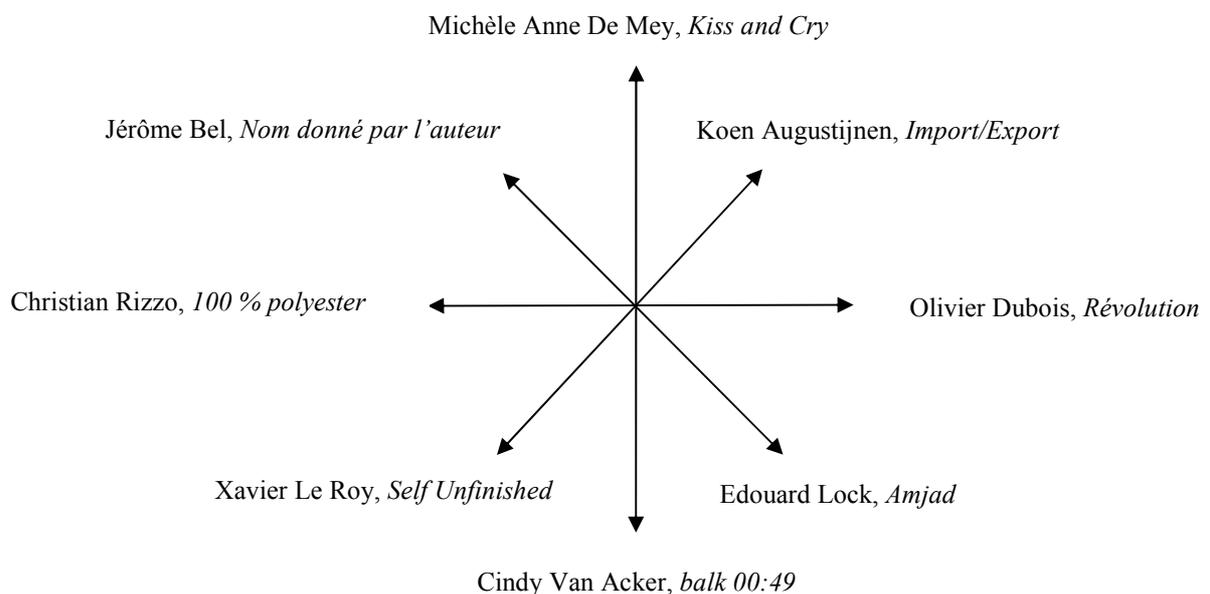
---

<sup>259</sup> Daniel Dobbels, « Danse et arts plastique : au bord des épreuves », in Laurent Dauzou et Claude Rabant (eds.), « Etats de corps », *op. cit.*, 19-31.

<sup>260</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, *op. cit.*, p. 256.

ponctuations toniques qui lui rendent son autonomie émotionnelle. En observant plus précisément cette condensation métaphorique, je me suis aperçu que ce statut variait aussi au sein d'une même œuvre. Dans *Fase* (1982) par exemple, je discerne d'abord des "corps scripteurs" griffant l'espace de leurs trajectoires elliptiques et circulaires. Puis, plus proches de la "transparence", ils apparaissent avant tout habités par la présence des interprètes. Les corps se confondent alors avec les états toniques et émotionnels, formes incarnées plus qu'entités plastiques. Dans un troisième temps, je me suis rendu compte que chaque statut attribué dans mes analyses se rattachait à une fonction particulière du corps. Dans *Achterland* (1990), la danse met en valeur une lecture des rythmes d'apparition : chocs, chutes, impulsions, déséquilibres entraînent une résolution des mouvements à travers une utilisation variée des locomotions. Alors que dans le virage stylistique qu'opère *Toccata* (1993), la chorégraphe expose un "corps matière", cherchant sa logique dans des formes plastiques hybrides où la distribution du mouvement se produit toujours de manière inattendues. Un statut du corps que l'on retrouvera dans *Rain* où De Keersmaecker pousse encore plus loin cette logique.

J'essaye ci-après de mettre à nouveau en pratique ces hypothèses « kinésiques » particulières en analysant quelques extraits d'œuvres contemporaines. C'est pourquoi j'ai constitué un corpus sans souci d'exhaustivité mais essayant cependant de tenir compte de la variété des productions actuelles. Pour ce faire, j'ai situé huit œuvres sur une rose des vents symbolisant des axes de tensions (voir schéma ci-dessous). Je souhaite inclure des œuvres qui élargissent le domaine chorégraphique (dans la thèse, j'avais émis une réserve sur la validité de la trame appliquée à ce type de productions performatives).



Ainsi *100 % polyester* de Christian Rizzo (1999) est une œuvre qui interroge la corporéité sans recourir au corps, à mi chemin entre évocation idéale et installation matérielle. Elle fait face à *Révolution* d'Olivier Dubois (2009) dont la matière corporelle sert directement le propos en examinant comment les danseuses entrent dans une révolte physique face aux processus de composition utilisés par le chorégraphe. Son propos en partie métaphorique, comme sa mise en scène qui renvoie à l'obscène *Pole Dance*, la situe elle aussi entre abstraction et quotidienneté qui trace le second axe (vertical sur le schéma). Exposant un corps à la motricité étrangement lente et double, presque irréaliste, *balk 00:49* de Cindy Van Acker (2003) s'oppose à la « nanodanse » narrative de Michèle Anne De Mey, immergée dans le dispositif cinématographique imaginé par Jaco Van Dormael pour *Kiss and Cry* (2011). Entre ces 4 pôles, et pour nuancer le propos, j'ai disposé des œuvres qui me semblaient davantage composer avec ces tensions plutôt que de les affronter directement. Ainsi, l'exploration d'un réel quasi quotidien par le mouvement énergétique de Koen Augustijnen dans *Import/Export* (2007) trouve son contre-pied dans les recherches de postures inédites entreprises par Xavier Le Roy pour *Self Unfinished* (1998). Quant à Jérôme Bel, son *Nom donné par l'auteur* (1994) – où les interprètes manipulent trivialement des objets pour en faire des recompositions incessantes – constitue un contrepoint à *Amjad* d'Edouard Lock (2007), déconstruisant la technique classique pour la revisiter à l'aune de la vitesse d'exécution dans une danse sans prétention évocatrice.

Dans *Import/Export* de Koen Augustijnen, six danseurs – quatre hommes et deux femmes – évoluent sur un plateau jonché de containers en plastique et de caisses de déchargement, sur des musiques de Couperin et Charpentier qu'interprètent un quatuor à corde et un haute-contre perchés sur des boîtes. Comme condamnés à un travail sans fin, les danseurs, souvent appariés, se manipulent, se palpent, se caressent, se transportent aussi, mais se malmènent surtout durant la première moitié de la pièce que j'examine ici. Tordus plus que spiralés, écartelés plus qu'étirés, pétris plus que conduits, ils délaissent les formes ciselées et oscillent entre composition difficile avec leur organisme maltraité et tentatives d'entrer en contact les uns avec les autres. Parfois augmentés d'une paire de béquille ou lestés d'un moteur hors-bord arrimé sur le dos, les appuis – solides et marqués – imposent leur présence : reptations et quadrupédies constituent le registre privilégié des interprètes en déplacement. C'est l'efficacité qui est ici doublement convoquée dans ces « à bras le corps » sans fin d'une part, et l'arpentage incessant du plateau de l'autre. Une efficacité qui s'affiche également à travers les multiples images d'asservissement des êtres à une productivité inutile de gestes. Seule la musique semble



*Import/Export* (photographie : Laurent Philippe)

pouvoir échapper à ce déterminisme à travers ses aériennes envolées. Dans *Import/Export*, c'est un "corps glaise" qui s'impose, modelé – voire trituré – au gré de toutes les préhensions. Un "corps matière" pouvant aussi donner prise au déploiement d'une lecture sociale : celle des conséquences d'une exploitation des individus.

Dans *Révolution* d'Olivier Dubois, douze femmes, disposées en quinconce, tournent autour de barres métalliques verticales. Assujetties à l'accessoire obligé de la *Pole Dance* autant qu'au lancinant *Bolero* de Ravel – étiré sur deux heures, elles semblent condamnées à arpenter sans fin une orbite de quelques pas. En s'accommodant de leur froide immobilité, les corps font se muer les barres luisantes d'aluminium : empoignées, glissées au creux du coude ou en butée contre l'épaule, elles servent tout à tour d'axe, de partenaire ou de repoussoir. On ne peut voir *Révolution* sans que *Rosas danst Rosas* ne s'interpose en étalon du combat acharné mais victorieux des interprètes contre une composition aux structures impitoyables. Mais ici, ce n'est pas la musique à la répétitivité subtilement variée qui est au premier plan ; encore moins la mémoire, à laquelle suppléent des moniteurs dictant l'ordre d'exécution des phrases chorégraphiques. La priorité est bien plutôt donnée à l'épuisement physique. Inexorable, la fatigue érode les corps. Si les deux cents premières révolutions se succèdent *ostinato* sur les deux premières mesures du *Boléro*, le changement de vitesse constitue, dans le second tiers de la pièce, le principal procédé contrapuntique. Puis, quelques phrases, se comptant sur les doigts d'une main, gagnent lentement en intensité jusqu'à l'explosion finale. Tractions, étirements, désaxés et tours composent les variations de cet "enchaînement à la barre".



*Révolution* (photo : Tommy Pascal)

Sans jamais mettre à mal le rythme à six pulsations qui ponctue la partition, les appuis pédestres et les préhensions du tube dans les contrepoids scandent la chorégraphie de bout en bout. Aucune monotonie cependant, tant le choix des interprètes fait place à des morphotypes variés qui individualisent d'emblée les corps au-delà des unissons. Raideurs des jambes, hésitations dans un changement de sens, suspensions retardées, flottement des regards, relâché d'une nuque et essoufflements progressifs composent un paysage tendu entre ténacité et harcèlement. Les danseuses y offrent une palette infinie de dégradés du flux tonique. Effaçant les formes cent fois affichées, les "corps transparence" dévoilent douze volontés rebelles imposant leur énergie en marche.

Dans *Amjad*, Edouard Lock s'inspire en les détournant de deux références du romantisme classique : *La Belle au Bois Dormant* et *Le Lac des Cygnes*. Sur les plans technique, scénographique et musical, le chorégraphe et son équipe mettent à mal une partie de la facture académique, préservant un peu du vocabulaire et l'ordonnancement en soli, pas de deux et moments plus collectifs. Dressées sur leurs pointes, les danseuses déclinent des variations du battement d'aile suggéré par la partition bien connue des bras du *Lac*. Alternant les courbes ondoyantes et des segmentations précises mais fugitives, les membres explorent la latéralité du buste. La rapidité d'exécution et les flux – sans cesse contenus entre déploiement et fulgurance – laissent peu de place à une expression émotionnelle ou théâtrale. La narration, propre aux ballets de référence, disparaît au profit de la seule lecture d'une aimantation-répulsion des corps dans les pas de deux. Rapidement, la gestuelle propre à Lock s'impose : effleurements du visage, bouts des doigts posés sur le sternum ou la nuque, ports de tête exacerbés et

épaulements angulaires se succèdent à une vitesse qui n'a plus rien de classique, investissant toutes les directions de l'espace horizontal du danseur.



Talia Evtusheko et Jason Shipley-Holmes dans *Amjad*  
(photographie : Edouard Lock)

Entrechats des hommes, emboîtés et retirés des femmes confirment le renoncement du chorégraphe à explorer de larges espaces pour se concentrer sur une kinésphère resserrée et étirée vers le haut. Rotations instantanées et brusques arrêts composent la rythmicité de cette écriture. Le choix d'une posture pédestre et d'un buste extrêmement tenu, conditions *sine qua non* de la rapidité, limite le répertoire gestuel aux variations distales. Ce sont moins les formes que le *motion* – qualité de déroulé du mouvement – qui intéresse ici l'artiste. Plexus et bassin constituent les deux foyers d'irradiation et de jaillissement des gestes ; logique centrifuge sans cesse contrariée par des retours des bras très près du corps. Ce corps, voué à une écriture frénétique mais méticuleuse, est aussi révélé et magnifié par une scénographie sobre dont les éclairages crus et surplombants valorisent la lecture des traces en jouant sur la persistance rétinienne du spectateur. La recherche chorégraphique de Lock réside dans l'exploration de cette dialectique entre lisibilité du mouvement et vitesse d'exécution. Les danseurs, figurines sous verre, imposent ici un "corps stylet", oeuvrant au striage de leur espace vital.

Dans *balk 00:49*, Cindy Van Acker propose l'image d'un corps offert, incertain, écartelé, tournant imperceptiblement sur lui-même comme s'il était sur un plateau, avant de se mettre à rouler, glisser, ramper sur toute la surface scénique sans jamais se relever. Dans une semi pénombre, le son évolue imperceptiblement d'une note sourde et continue à un grésillement lancinant. Au sol, on distingue le corps de la chorégraphe allongée et presque nue. Etendu sur le dos, bras et jambes écartés, au centre d'un halo lumineux circulaire, le corps pivote sur lui-même dans une lente reptation dorsale. Mais la danseuse est également agitée de soubresauts réflexes provoqués par les impulsions d'un électro-stimulateur auquel cuisses, mollets et bras sont reliés par des électrodes. L'électricité anime ainsi ce corps de spasmes légers et étrangement déconnectés, dans notre propre perception de spectateur, de la douleur que pourrait suggérer ce type de situation : non, il ne s'agit pas d'un supplice, la lenteur continue et la sérénité presque endormie de l'interprète nous dissuade d'une telle lecture.



Cindy Van Acker dans *balk 00:49* (photo : Isabelle Meister)

Dans les deux autres tiers de la pièce, Van Acker s'extirpe lentement du cercle initial en se libérant de son cordon ombilical électrique. Elle se tord et pivote lentement, cherche à dominer le sol en se faisant de la tête, des pieds et des mains des appuis répulsifs. Le corps est animé d'étirements, de spirales spinales, de bascules et d'extensions. Ce mouvement organique sans fin trace un parcours d'errance sur la scène parsemée de tuyaux noirs. Quand la danseuse s'arrête de voyager, elle retrouve un corps dont tous les muscles fibrillent violemment. Elle finira dans la posture qu'elle a initialement dévoilée. En sollicitant la motricité réflexe, Cindy Van Acker fait apparaître une sous-couche du mouvement, myo-mécanique, qui évoque les

planches anatomiques et les écorchés de Vesal ou De Vinci. Cette double partition du corps humain est très rarement jouée en danse. Dans un registre horizontal – et donc bien différent de sa déclinaison chez Keersmaecker<sup>261</sup> –, c’est encore ici un “corps conducteur” qui s’impose et que dévoile cet étrange cordon à la fois électrique et foetal. La chorégraphe demande aussi une attention accrue du spectateur par la lenteur et le changement d’échelle qu’elle a choisis. En instaurant une danse organique et quasi physiologique, elle pose également la question de l’autonomie, de la volonté et de la gestation du mouvement – comme si une alternative était possible dans ce corps qu’on croit connaître par cœur.

C’est dans une “boîte blanche” immaculée que Xavier Le Roy a choisi d’insérer son solo *Self Unfinished*. Sur scène sont disposés quelques rares accessoires : une table, une chaise et, en avant scène, un petit lecteur portatif de Compact Disc ne servant que très brièvement dans la conclusion de la pièce.



Xavier Le Roy dans *Self Unfinished* (photographie : Katrin Schoof)

Partant de la position assise, comme pour signaler un point de départ ordinaire, le chorégraphe va progressivement jouer des expositions de son corps, tout en imitant le bruit d’un robot. Déclinant une multitude de postures, le danseur se donne à voir sous des angles de plus en plus inouïs. Sur ou sous la table, allongé au pied du mur du fond, l’interprète – grâce à une jupe tube que masquait jusqu’ici sa chemise – escamote ensuite le haut de son corps à l’exception des mains. Il fait ainsi apparaître des créatures étranges grâce à la quadrupédie et à quelques positions acrobatiques. Enfin, Le Roy se dénude et expose, par le truchement de

---

<sup>261</sup> Dans la thèse, j’avais ainsi perçu les corps dansant d’*Amor constante* (p. 225) et ceux de *Woud* (p. 246).

postures savamment inversées, des images de corps sans tête, proposant au regard un bestiaire de chair crue, de formes ovoïdes aux ramifications brachiales, d'aberrations vivantes ayant perdu toute anthropomorphie. L'évidente volonté d'absentement de l'interprète et le silence quasi total renforce encore l'ambiance clinique. Néanmoins ourlé d'humour et d'étrangeté, le solo propose des points de vue sur le corps entièrement renouvelés<sup>262</sup>. Par un jeu d'exposition de formes plastiques inaperçues, le corps devient "générateur". Déhiérarchisant ses fonctions usuelles, délaissant le mouvement pour la posture, il en perd la tête (aux deux sens du terme) pour nous confronter à l'improbable, au surprenant et au défiguré. *Self Unfinished* fait ainsi figure de réponse possible aux questions que soulève l'expression « être un corps ».

Avec *100% polyester*, objet dansant à définir, Christian Rizzo propose aux spectateurs de regarder pendant une quinzaine de minutes deux robes siamoises reliées par les bras et surplombant une allée de ventilateurs.



*100 % polyester...* (photographie : Cathy Olive)

En travers de la scène, un fil est tendu. Deux robes y sont suspendues par une structure métallique mobile, leurs longues manches cousues ensemble. Deux robes grèges, transparentes, incrustées de cheveux artificiels entrelacés qui évoquent des fibres végétales. Des ventilateurs

---

<sup>262</sup> Certains d'entre eux inspireront des séquences du *Körper* de Sasha Waltz (2000).

sont disposés des deux côtés du fil, sur toute la profondeur du plateau. Progressivement, les ventilateurs se mettent en marche les uns après les autres pendant que le mobile avance lentement le long du fil. Les robes adoptent d'abord un mouvement flottant, presque imperceptible, puis bougent légèrement jusqu'à se soulever et tourner sur elles-mêmes, au son de phrases mixées par DJ Food, ponctuant comme des clins d'œil le déroulement de la scène : *I am a simple man. I don't like complications. Time is music.* Dans ce dispositif délicat et élégant, subtilement éclairé, le duo devient insensiblement hypnotique. Davantage encore qu'une simple « idée de danse », l'anthropomorphisme des robes, le jeu des tensions et des énergies sont autant d'allusions à la danse, même en l'absence d'interprète. Cette orchésalité, ou corporéité dansante, laisse apparaître des bustes à la puissance thymique. Les bras, neutralisés au profit d'une seule fonction de liaison-fusion avec l'autre, rendent indécidable la lecture d'un face-à-face en forme de danse sociale aléatoire ou d'évolution d'un fantôme siamois. L'absence de jambes évince à la fois les notions d'appui et de ligne corporelle mais donne paradoxalement une impression de liberté en s'affranchissant d'une partie de la gestion gravitaire. Ici, les corps flottent doublement : grâce à la suspension et grâce aux ventilateurs. En revanche, la tête devient une ligne imaginée du corps, déléguant au spectateur la réflexion sur la danse ou sur le mouvement. C'est bien un "corps concept" qui est ici à l'œuvre : absent dans sa matérialité pour mieux engager le travail de la pensée, il est à la fois classique – dans son rêve de corps éthérés et d'affranchissement de toute pesanteur – mais aussi moderne, en ce qu'il se focalise sur les lieux du corps laissés muets par la danse académique (épaules, dos, ventre...). Par l'intelligence de son dispositif, Rizzo donne à cette corporéité textile une chance de devenir danse.

*Nom donné par l'auteur* met en scène deux danseurs qui manipulent dix objets sur scène : un tapis, un dictionnaire, un billet de cinquante francs, un aspirateur, un sèche-cheveux, une boîte de sel, un ballon, une paire de patins à glace, une lampe de poche et un tabouret. Pendant près d'une heure, et sans autre support sonore que le bruit (le ronronnement des appareils électriques ou le déplacement des interprètes sur scène), les deux danseurs agencent ces objets, créant des associations insolites, drôles, étranges ou banales. Aucun état particulier ne vient troubler les acteurs qui, la plupart du temps, ont le regard tourné vers le sol ou les objets qu'ils manipulent. Dans un premier temps les deux danseurs sont face-à-face, assis respectivement sur l'aspirateur et le tabouret. Ils présentent chacun un objet à bout de bras, afin de les mettre ainsi côte à côte. Chaque association dure une vingtaine de seconde en alternance avec des périodes d'une dizaine de seconde où chaque danseur reste immobile, les mains posées sur les genoux,

le regard vers le bas. Parfois, après un assemblage, ils quittent la scène quelques instants. Puis, évoquant Arcimboldo, les agencements d'objets rappellent le corps dans différentes postures.



Frédéric Séguette et Jérôme Bel dans *Nom donné par l'auteur* (photographie : Notdance)

Par exemple, le danseur se roule dans le tapis et se couche. Ses pieds sont masqués par l'aspirateur et sa tête par le dictionnaire et le ballon, suggérant ainsi un autre corps couché dont la tête contient des mots, des phrases et des définitions. Par deux fois, mais de façon très ponctuelle, le "corps outil" change de statut pour devenir un objet parmi les autres : les performeurs montent sur le dictionnaire, déposent le billet de banque ou le tapis sur leur tête. Mais il faut attendre cinquante minutes pour voir les danseurs troquer le geste contre le mouvement : l'un traverse la scène, le dictionnaire sur la tête, l'obligeant à un déplacement lent et de minuscules mouvements compensatoires. L'autre, de dos sous la même contrainte, tente de rester en équilibre sur le ballon, animant son corps de petites hésitations pour parvenir à ses fins. Dans cette pièce, nonobstant ces courts épisodes, les corps – marionnettistes ou manutentionnaires – créent un théâtre d'objets, proposant la chorégraphie d'ustensiles comme alternative à la danse.

Enfin, *Kiss and Cry* est la plus récente des pièces que j'examine ici. La création propose, sur un écran géant disposé en fond de scène, un film réalisé en direct par l'équipe du cinéaste

belge Jako Van Dormael. Le public y voit se dérouler le journal intime d'une vieille dame racontant en voix *off* les épisodes de sa vie sentimentale. Evoluant dans un décor de maquettes ferroviaires, de maisons de poupée et de figurines pour enfant, les personnages sont incarnés – ainsi que la succession de leurs pérégrinations amoureuses – par les mains des danseurs Michèle Anne De Mey et Grégory Grosjean. La maîtrise technique des effets, changements de plan, travellings et autres trucages, réalisés *live* est évidemment sidérante, mais c'est moins le tour de force performatif que la danse qui m'intéresse ici. Danse qu'escamote en partie un placement du spectateur en fond de salle et dont le regard est plus complètement absorbé par l'écran.



*Kiss and Cry* (photographie de Maarten Van den Abeele)

L'expression « nanodanse » utilisé dans la promotion du spectacle le signale, c'est le statut macroscopique du corps qui est ici questionné. Si tout le monde a un jour utilisé l'index et le majeur pour symboliser ludiquement une paire de jambes, l'insertion dans une narration et un décor réaliste, à l'échelle, le donne à voir différemment. La main n'est plus seulement métaphore du bas du corps, lié par une ressemblance morphologique, mais elle est également, métonymie – voire synecdoque – et incarne un personnage tout entier dont on suit les tribulations : elle marche, danse, nage, fait l'amour... et sa nudité, soudain éclatante, en devient troublante. C'est sur ce double transfert que repose toute l'émotion du film ainsi réalisé. Mais une autre danse – déclinaison des tropes que nous venons d'évoquer – est à l'œuvre, plus secrètement. Non qu'elle soit cachée, mais plutôt effacée : les deux danseurs, habillés de noir et

fréquemment dans la pénombre, se tiennent en retrait de leurs bras respectifs qui tiennent les premiers rôles pour la caméra. Or la danse est en parfaite symbiose avec ces mains mises en lumière. Au point que le spectateur du premier rang, qui peut discerner ce ballet en filigrane, ne peut décider si cet investissement entier des corps est cause ou conséquence de l'interprétation digitale. A la fois acteurs et spectateurs de leurs mains, ces corps "empathiques" disent toute la circularité que la corporéité dansante met en œuvre, de sa création à son exposition.

\*

Corps glaise, pris à bras le corps et lié à la scansion de la marche chez Augustijnen ; corps révélateur des intentions par les intensités chez Dubois ; corps stylet chez Lock, variant ses rythmes d'apparition selon la rémanence du mouvement ; corps physiologique jouant de la motilité chez Van Acker ; corps générateur d'une plasticité insoupçonnée chez Le Roy ; corps concept offrant une idée de danse chez Rizzo ; corps manutentionnaire et objet chez Bel ; corps empathique et synecdoque chez De Mey... Comme j'en avais l'intuition dans la thèse, ma sensibilité kinésique s'imprègne de la mise en exergue de certaines fonctions de l'orchésalité – que ma trame de lecture du corps dansant révèle – et que chaque chorégraphe met à jour, à mes yeux, dans sa proposition artistique. Cette hypothèse, et c'est pour moi une avancée instructive, dépasse le cadre restreint du mouvement : elle englobe les techniques historiquement référencées mais aussi le recours aux schèmes moteurs plus usuels, en passant par l'exposition des corps, la déclinaison d'états et jusqu'à l'absentement, voire l'absence, des interprètes ou des performeurs. Par conséquent, il s'adapte – contrairement à ce que nous avons pronostiqué dans la thèse mais sans avoir le temps de le vérifier – à l'extension du domaine chorégraphique opéré par la *post modern dance* américaine et prolongée par la danse conceptuelle européenne de la fin des années quatre-vingt-dix.

Ces « statuts du corps » sont des prédicats interprétatifs. Ils constituent une voie possible de l'étude concrète des « états de corps », expression-valise rarement exemplifiée. Le statut n'est une attribution ni objective ni définitive d'un trope kinésique. Il relève de l'exercice fictionnaire lié à la nécessité d'exprimer et communiquer des impressions du spectateur dans sa réception d'une œuvre. Par ailleurs, on l'a vu à propos de *Fase*, de *Nom donné par l'auteur* ou encore de *Kiss and Cry*, ce statut peut varier au sein d'une même pièce. C'est pourquoi il ne peut être question<sup>263</sup>, comme a pu le faire Susan Foster, de déduire de cette lecture singulière

---

<sup>263</sup> J'avais déjà mentionné cette remarque dans la thèse (pp. 454-455).

une conception de la création en danse propre à un chorégraphe, ni de qualifier ce dernier à l'aide d'un trope qui le fige dans une relation du corps dansant au monde<sup>264</sup>. D'origine littéraire et consacrant le pouvoir du langage dans la restitution du réel, les tropes ne peuvent être envisagés comme prolégomènes à une conception chorégraphique. Ils ne s'érigent donc pas nécessairement en traits définitoires d'un style. Il s'agit plutôt d'un repère permettant d'appréhender dans quelle direction se déploie l'imaginaire de réception d'un spectateur.

L'attribution des statuts, au sein de la discussion esthétique que peut occasionner l'analyse chorégraphique, constitue donc une direction heuristique dans la mesure où le trope choisi ne relève pas seulement d'une transposition littéraire, visant un effet poétique ou impressionniste, mais d'abord d'un travail d'observation et de mise en relation des éléments ou propriétés constitutifs de la danse étudiée. Chercher un (ou des) statut(s) au corps dans une production dansée oblige à une lecture fonctionnelle et à un acte fictionnel de création kinésique où l'image littéraire convoquée est reliée aux traits spécifiques observés par le jeu de la simulation perceptive ou d'une imagination active. Elle engage non seulement la corporéité décryptée mais aussi la corporéité décryptante. Ce travail analogique ouvre un espace de comparaison respectueux des différences appréciatives<sup>265</sup>, limitant – grâce au débat esthétique – les risques de catégorisation abusive et totalisante d'une œuvre, d'un style ou d'un artiste. L'imaginaire trouve à travers ces statuts un point de cristallisation qui permet la lecture et le partage esthétique. Le choix métaphorique qui fixe l'attribution par le spectateur d'un état (ou statut) de corps implique une émancipation par rapport à la réception brute, et constitue un élément dynamique d'analyse qui ouvre des voies nouvelles à l'interprétation. Il est aussi, par son pouvoir d'illustration, un vecteur de transmission. Enfin, comme le reconnaît la rhétorique, il a pour fonction d'émouvoir ou de plaire<sup>266</sup>. Par conséquent, il figure aussi la part de jouissance ou d'élégance du discours. Il signale la présence de l'art où, pour paraphraser Billeter, chaque signe est doué d'une vie plus intense que l'objet auquel il renvoie. C'est cette direction que je souhaite continuer à explorer, s'agissant de cet axe de recherche « Ecrire la danse ».

---

<sup>264</sup> Foster lie Deborah Hay à la métaphore, Balanchine à la métonymie ou Martha Graham à la synecdoque (in Susan Leigh Foster, *Reading Dancing. Op. cit.*, pp. 49 et 235).

<sup>265</sup> Philippe Corcuff, *La Société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 139 sqq.

<sup>266</sup> Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011, chapitre X, pp. 227-241.

### C. Manières de faire (ou com-prendre les danses actuelles)

Donner un niveau conceptuel à une expérience sensible est un des défis de l'esthétique. Concernant la recherche en danse, un tel pari s'appuie sur la corporéité dont il faut pouvoir communiquer les modulations pour accéder à un sentir ensemble. Mais cette perspective, tant dans sa mise en œuvre que dans son aboutissement, se heurte aux constats d'un état accablant du monde dressé par Bernard Stiegler<sup>267</sup> et d'un « partage du sensible » que décrit Jacques Rancière :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. »<sup>268</sup>

Cette articulation d'un "je-corps" à une "mise en commun", dans sa dimension et ses conséquences politiques, n'est pas nouvelle. Je l'exprimais déjà, peut-être de manière moins radicale, dans l'introduction de mon premier ouvrage :

Les productions chorégraphiques sont des œuvres fragiles mais les connaissances bâties autour de ces pièces permettent d'en assurer la pérennité. Ces savoirs font passer de l'émotion forte et instantanée à un registre de sensations plus fines où une interpellation est possible, génératrice de transformation de l'individu ; elle prolonge – par un être ensemble successif – l'être ensemble simultanée du spectacle. [...] Tisser un lien entre le public et une œuvre sous forme de réflexion critique n'est donc pas seulement une étape esthétique. C'est aussi un acte qui contribue à ne plus se laisser dicter tel ou tel goût mais, au contraire, à valoriser la découverte de notre identité à travers nos choix esthétiques et artistiques. Cet ouvrage veut donc trouver aussi une justification à travers un projet plus politique consistant à transformer une vision en regard, prolégomènes à un "sentir ensemble".<sup>269</sup>

Elle révèle que mes champs et objets d'étude s'articulent au sein d'un paradigme qui constitue mon "moteur de recherche" et ma motivation principale : le lien entre un domaine (l'esthétique), une activité (la production de connaissance) et une visée finalisée (son impact communautaire). Mon dernier « Etat des lieux » sera consacré à la manière dont j'étaye actuellement ce passage "du je au nous". Puis, le paragraphe « outils, notions et concepts »

---

<sup>267</sup> Bernard Stiegler, *De la misère symbolique 1. L'époque hyper industrielle*, Paris, Galilée, 2004.

<sup>268</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

<sup>269</sup> Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 1988, p. 10.

reviendra sur la question de la dévolution et des objectifs que je fixe à l'utilisation de ce concept avant de décrire, dans le dernier essai, une mise en œuvre que les chercheurs du Centre Arts Performance de Bruxelles et le CEAC de Lille viennent d'initier sur ces bases.

### 1. Etat des lieux : du « Je-corps » à l'« être ensemble »

Jean-François Billeter est passé par la calligraphie pour dégager « un des noyaux de la pensée chinoise traditionnelle [qu'il a] appelé l'idée de l'activité parfaite »<sup>270</sup> et consistant à admettre que « *nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même* »<sup>271</sup>. En cela il prolonge sa lecture de Merleau-Ponty tentant de se défaire d'une partition entre conscience et réalité extérieure. Mais comme le souligne encore le sinologue suisse, cet aboutissement a comme corrélat d'isoler chaque être dans cette recherche de perfection. C'est pourquoi il est indispensable d'y articuler l'usage du langage comme capacité à décrire ou créer (du sens, des idées mais aussi du lien), ce que la pensée chinoise a partiellement délaissé<sup>272</sup>. Cette lecture m'est apparue comme un appui supplémentaire à notre projet politique de communauté que jusqu'ici je défendais en invoquant Merleau-Ponty – lorsqu'il déclare que la transmission descriptive permet de nous rassurer sur l'unicité du monde et fonde une référence commune – ou Erwin Straus, pointant le risque de demeurer, en l'absence d'échanges, à l'état de pur bloc de subjectivité qui ne se contenterait que de ressentir les choses<sup>273</sup>. Dans ma thèse, ces références à la phénoménologie s'articulent à une esthétique pragmatique, capable de rendre compte de la danse contemporaine comme expérience : décrite dans ses aspects dynamiques, musculaires et émotionnels, mon expérience kinesthésique de spectateur-danseur permet aussi de définir les points de repères fondant une trame de lecture du corps dansant.

Dans un tel contexte théorique, les récents travaux de Shusterman ne pouvaient qu'attirer mon attention. En effet, lorsqu'elle a fait montre d'un intérêt pour le corps, la philosophie occidentale a souvent traité « le corps humain par le biais de ce qui n'est pas corporel » (l'âme, l'esprit) dans une ligne de pensée restée dualiste et hiérarchique. Le rapport produit entre la dimension corporelle et la dimension psychique étant alors de *causalité* plutôt que de

---

<sup>270</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 372.

<sup>271</sup> *Idem*, p. 186 (en italique dans le texte).

<sup>272</sup> Voir Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 379-382.

<sup>273</sup> « Un être qui vivrait exclusivement à l'ordre des expériences sensorielles ne pourrait ni se connaître ni se souvenir » écrit encore Erwin Straus dans *Du sens des sens*. Op. cit., p. 564.

*réciprocité*<sup>274</sup>. Pourtant, Wittgenstein l'a observé, les sensations kinesthésiques concourent à la prise de conscience du mouvement et se substituent au schéma volontariste où la volonté préside à l'action. Dès que la description intervient, la sensation et la prise de conscience s'entremêlent, comme elles sont mêlées dans tout acte de la vie, indépendamment des relations de causalité : le corps est à la fois la cause (j'ai faim), sa propre fin (je mange pour me nourrir) et ses moyens (j'ai besoin du corps pour manger). Le vouloir et le faire ne sont séparés que dans le schéma d'une mise à distance dualiste<sup>275</sup>. Ils ne sont pas distingués dans la réalité. Richard Shusterman nomme « soma-esthétique » la voie qui lui permet de penser le corps à travers l'expérience de celui-ci, avant même de l'appréhender sous forme conceptuelle. Il le définit comme « l'étude critique d'une amélioration possible de l'usage du corps, ce dernier étant entendu comme le site de la perception sensible (*aisthesis*) et du façonnement de soi »<sup>276</sup>. Le philosophe distingue trois branches axées sur des questions théorétiques et descriptives, sur les normes et la comparaison des méthodes (branche pragmatique) et sur la pratique effective des disciplines somatiques. Chaque branche se développant dans deux directions : le travail sur l'image du corps et la prise de conscience perceptuelle (*awareness*). En offrant une voie nouvelle au dilemme : ai-je un corps ou suis-je un corps ? Shusterman fait émerger « le corps [...] comme terrain de définition de soi. »<sup>277</sup>

De prime abord, on peut trouver assez désespérée la tentative de conciliation qu'opère Shusterman entre deux domaines qui se tournent le dos : d'un côté une philosophie occidentale ayant souvent porté un regard condescendant sur le corps et ses pratiques et de l'autre, des disciplines dont le succès public (souvent à des fins thérapeutiques) les ont exonérées d'une légitimation philosophique<sup>278</sup>. Le simple fait que les méthodes somatiques, parfois vieilles d'un siècle, soient encore pratiquées montre qu'elles ont une forme d'efficacité qui les a fait survivre aux différents courants et modes du souci de soi. Shusterman n'œuvre donc qu'à tenter de convaincre le champ philosophique. Dans le champ pratique, il donnerait plutôt l'impression d'enfoncer des portes ouvertes. Le champ pratique – et non conceptuel – des milieux déjà

---

<sup>274</sup> Barbara Formis, « Toucher, bouger : la théorie somatique à l'épreuve de la vie », in Barbara Formis, (ed.), *Penser en corps. Op. cit.*, p. 183.

<sup>275</sup> Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965, p. 318.

<sup>276</sup> Richard Shusterman, « Soma-esthétique expérientielle : trois méthodes » in Paule Gioffredi (ed.), *op. cit.*, p. 36.

<sup>277</sup> *Idem*, p. 238.

<sup>278</sup> On trouvera les prémisses de cette théorisation des disciplines somatiques et de la philosophie comme méthode de vie incarnée dans Richard Shusterman, *Vivre la philosophie*, Paris, Klincksieck, 2001.

mentionnés n'a en effet que peu d'intérêt à cette théorisation, jugée aussi secondaire qu'inefficace. La méthode Alexander, par exemple, a pour seul objectif le changement des *schémas neuro-musculaires* du mouvement en faisant intervenir la visualisation, pour retrouver les *mécanismes naturels du mouvement*.

Shusterman n'en demeure pas moins le philosophe contemporain le plus proche de mes projets. Ses travaux constituent un horizon théorique accueillant pour les articulations fécondes entre théorie et pratique que je souhaite étudier. C'est pourtant dans la critique française de la soma-esthétique entreprise par Isabelle Ginot, professeur en danse et praticienne Feldenkrais, que m'est apparue la nécessité de promouvoir l'émergence du discours du danseur – permettant, le cas échéant, de rattraper la danse plutôt que de continuer à en déplorer la volatilité. Ginot montre que les discours des pratiques somatiques (produits dans les ouvrages fondateurs, les formations de praticiens et les cours) relèvent de deux logiques antinomiques : la preuve par la science (caution de scientifiques ou de philosophe, inscription dans des tendances lourdes, telle que la théorie de l'évolution pour Feldenkrais) et la preuve par le vécu. La première n'en brandit pas pour autant des références mais crée les conditions d'adhésion en instaurant une relation de croyance. La seconde instaure la valeur absolue du récit d'expérience. Ainsi, la narration et l'exemple fondent eux aussi les conditions d'adhésion aveugle à la méthode. D'un côté des vérités stables mais non démontrées, de l'autre la preuve par le singulier infiniment variable. Or pour Ginot, Shusterman, dans sa critique des aspects somatiques des penseurs du corps (Merleau-Ponty, Foucault, De Beauvoir), utilise les mêmes méthodes de preuve par la biographie ou de preuve par la science pour les mieux “notés” d'entre eux<sup>279</sup>.

Shusterman, en ouvrant une brèche dans l'attitude condescendante des savoirs discursif sur les savoirs empiriques, manque dans le même temps une crédibilisation de son entreprise par cette faille épistémologique. Et Ginot de plaider pour la création de discours descriptifs et réflexifs, pensés comme des techniques du corps, définissant des méthodes parallèlement à leur pratique, et sans se substituer aux discours qui les analysent. Selon elle, on évite ainsi une critique des méthodes en se fondant uniquement sur les discours à leur propos. Il s'agit de penser à partir du sentir et non à partir des discours endogènes désuets que les techniques véhiculent<sup>280</sup>. De ce point de vue, Shusterman – dans le souci adualiste de la démarche qu'il

---

<sup>279</sup> Voir, à titre d'exemple, le chapitre 6 consacré à Merleau-Ponty, dans Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Bruxelles, l'éclat, 2008, pp. 73-107.

<sup>280</sup> Isabelle Ginot, « Discours techniques du corps et technocorps » in Paule Gioffredi (ed.), *op. cit.*, 265-299.

propose – ne se démarque pas des multiples entreprises de séduction ou de prosélytisme opérées depuis longtemps par les conceptions holistiques sur la pensée cartésienne occidentale. Telle qu’il la propose, la soma-esthétique n’est ni plus ni moins que l’amélioration des habiletés perceptives comme facteur d’amélioration des habiletés et des performances motrices – ce que connaît, par exemple, le premier sportif de haut niveau venu. La différence est que la soma-esthétique s’applique à un usage ordinaire du corps et pour le plus grand nombre, ce qui la rend utopique dans la mesure où les techniques somatiques, non contentes de s’enseigner encore de manière confidentielle et souvent dans le cadre de préparations physiques encadrées (sports, danse), sont également d’un accès très onéreux, empêchant *de facto* toute vulgarisation.

Si cette critique m’éloigne des objets visés par Shusterman, elle ne m’empêche pas de me sentir proche de certains traits définissant pour lui le pragmatisme, à savoir le statut de la théorie, d’une part : « la théorie s’extrait de questions issues de l’expérience, action ou pratique, et elle doit être évaluée à l’aune des explications, des prévisions et des améliorations de l’expérience et de la pratique »<sup>281</sup> et d’autre part, sa démarche philosophique, en ce qu’elle tente de concilier les aspects vivant, sentant, intentionnel – donc impliquant l’esprit – dans sa conception du corps.

Ma thèse a montré en quoi la pratique peut colorer, influencer sur cette lecture du corps dansant (et du langage utilisé pour en rendre compte) à des fins interprétatives. Elle a également montré, à travers la catégorisation de « notion flottante », comment certaines expressions (comme état de corps ou statut du corps) peuvent être étudiées en déconstruisant une approche globalisante. Et comment elles signalent ce qui – au sein des mots pour dire la danse – relève du poïétique et/ou de l’esthétique. Mais il demeure un travail à faire pour permettre de ré-concilier les deux aspects d’un même travail de l’interprète (celui qui traduit son chorégraphe en corps et donne un sens à son travail). Etudier les états de corps comme interface entre l’intérieur et l’extérieur, comme nécessité d’une intention dans la production de forme et comme réception de ces formes en vue de leur interprétation. Les ateliers, construits autour de l’écriture, de la poïétique et de la réception des danses actuelles, sont également susceptibles d’amener des pistes de réponses. Nous tentons d’y contourner l’espace de la représentation (la ligne de partage scène/salle) pour créer une autre forme de communauté esthétique.

---

<sup>281</sup> Richard Shusterman, « What pragmatism means to me », *Revue française d’études américaines*, n° 124, deuxième trimestre 2010, p. 61 (je traduis).

\* \* \*

Restons encore un instant avec Shusterman. Pour le philosophe américain, le pragmatisme repose également sur l'idée de communauté :

La communauté est un moyen indispensable à la poursuite de meilleures croyances, connaissances et pensées au moyen du langage et des arts. Elle fournit la structure pour la transmission et le développement des cultures et des langages sans laquelle aucun accomplissement cognitif, technologique ou culturel ne serait envisageable. La communication entre des individus fournit les moyens de corriger les opinions fausses. Elle tient compte d'un partage et d'une critique issue de points de vue alternatifs. [...] la communauté est non seulement un thème cognitif dans le pragmatisme, mais esthétique, éthique et politique et il contribue à l'orientation fondamentalement démocratique du pragmatisme.<sup>282</sup>

Dans la recherche qui nous occupe plus spécifiquement, viser une transformation du réel, dans sa dimension sociale par exemple, conduit à se convaincre qu'une approche sensible du monde n'est pas seulement une rationalisation esthétique, mais qu'elle est aussi une démarche philosophique et un acte politique. C'est pourquoi la volonté d'extériorisation de la corporéité ne peut faire l'économie d'un bilan de l'état du monde censé l'accueillir. Nos recherches ambitionnent donc aussi d'ériger les pratiques réceptives des danses d'aujourd'hui en contre-feu à la naturalisation des normes, des affects, du vivant... Il s'agira de contribuer à l'individuation chère à Gilbert Simondon<sup>283</sup> et que Bernard Stiegler reprend dans ses analyses.

\*

Stiegler décrit une société hyper industrielle inquiétante et en dresse un accablant constat : les populations urbaines du XXI<sup>ème</sup> siècle vivent, au mieux, dans des conditions professionnelles décevantes profondes que seule une consommation frénétique des biens vient compenser, tout en générant un sentiment d'intense frustration. Pour le philosophe, ce sont les industries de contenus qui tentent aujourd'hui de juguler les disparités planétaires du niveau de vie par une production *mainstream*. Celle-ci tente de maintenir un sentiment d'appartenance collectif, illusoire mais nécessaire. Elle permet de nier sans honte la réalité des disparités qui désormais sont, au sens propre, à nos portes. Ce marketing de contenu, issu de l'industrie du cinéma hollywoodien, considère les consciences comme une matière première, « un métamarché, le

---

<sup>282</sup> Richard Shusterman, « What pragmatism means to me », *op. cit.*, p. 62-63 (je traduis).

<sup>283</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

marché qui donne accès à tous les autres marchés »<sup>284</sup>, créant le goût du nouveau et le dégoût de l'ancien. Le temps secrété par les objets que produisent les industries de contenus se substitue à nos temps de conscience. Il tend à les synchroniser dans une consommation de masse. Il « annihile la singularité des regards individuels » et détruit finalement tout désir<sup>285</sup>. On comprend mieux la logique marketing de type prescriptif et respectant la « psychologie des foules » : allez voir tel film, puisque tant de monde l'a déjà vu. Ces contenus ne produisent plus de différence qui permettrait – dans la répétition – de trouver son bonheur (pour paraphraser Kundera). Au contraire, ils rendent le consommateur compulsif du toujours même. Cette servitude est d'autant plus efficace qu'elle est volontaire. Il y a plus de dix ans, Stiegler entrevoyait l'évolution d'une sphère « vidéo cliquable », enlaçant toujours plus les consciences et les synchronisant davantage aux objets temporels constituant les flux médiatiques. Dépassant ces prédictions, internet et la télévision sont désormais accessibles sur nos « téléphones » tactiles, c'est-à-dire partout et tout le temps ; les contenus sont profilés en fonctions des utilisateurs grâce aux signatures numériques laissées sur la toile au gré des navigations. Progressivement, en éliminant du temps disponible et donc incontrôlable, cette sphère élimine l'expérience esthétique inédite, « l'inattendu, autrement dit l'attente elle-même ». L'alternative nécessite « plus d'invention et plus de risque, la mobilisation de compétences nombreuses et diversifiées et la volonté de *faire émerger une conscience spectatorielle plus libre.* »<sup>286</sup>

Stiegler voit dans cette entreprise de synchronisation des consciences une véritable guerre, visant à abolir tout sentiment esthétique et conduisant à la situation de « misère symbolique ». Une réalité économique parfaitement décrite par Frédéric Martel qui est allé à la rencontre des acteurs de ce marketing culturel et des producteurs planétaires de ces industries (ou flux) de contenus<sup>287</sup>. Ce conditionnement esthétique provoque la haine des manifestations atypiques de l'art et de la culture. Cette culture *bobo*, qu'une petite minorité vit comme un enracinement/enrichissement, est ressentie par l'immense majorité comme un arrachement à ce qu'elle perçoit comme sa culture, commune *puisque* télévisuelle et légitime *puisque* partagée par le plus grand nombre. Ce conditionnement génère un relativisme culturel – un « tout se vaut pourvu qu'on l'aime » – qui noie les repères qualitatifs. Or, « ce qui atténue le relativisme, c'est

---

<sup>284</sup> Bernard Stiegler, *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, p. 46.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>286</sup> Bernard Stiegler, « L'hyperindustrialisation de la culture et le temps des attrape-nigauds », in *Internet all over*, *Art Press* hors série, novembre 1999, p. 62 (l'auteur souligne).

<sup>287</sup> Frédéric Martel, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

la décantation progressive opérée par un débat inachevable, plus que l'hypothétique établissements de critères universels et tranchants. »<sup>288</sup> Il apparaît alors évident qu'esthétique et politique sont liées. Les individus deviennent incapables de lier leur "je" à d'autres dans la construction d'un "nous" qui constituerait l'espace d'une expérience esthétique partagée. Ce vivre ensemble est à envisager depuis nos singularités et devrait s'appuyer sur un fond esthétique commun. En ce sens, ajoute Stiegler, s'aimer c'est « aimer ensemble les choses (paysages, villes, objets, œuvres, langues etc.) »<sup>289</sup>

\*

Stiegler a également recours au concept d'individuation forgé par Simondon et qu'il définit comme un processus « à la fois psychique et collectif – où *je* et *nous* sont donc deux faces du même processus »<sup>290</sup>. En adoptant une histoire collective, le *je* appartient à un *nous* qui est un individu collectif. L'individuation est donc un processus d'in-dividuation, c'est-à-dire une tendance à devenir un et indivisible. Elle s'entend comme évolution (de la naissance à la mort de l'individu) mais suppose des choix ainsi que des fatalités et s'inscrit dans l'individuation collective du *nous*. Simondon en fait un problème à résoudre entre immanence (et appartenance à l'espèce) et transcendance, c'est-à-dire signification de l'être. Mais la consommation, en dissolvant le *je* dans le *nous*, supprime toute possibilité d'individuation et devient un *on*, c'est-à-dire personne, la multiplicité sans les relations du *nous*. Le film *The Matrix* (1999) en constitue une allégorie : les humains ne sont plus que des corps flottant dans des cuves et dont l'énergie sert à alimenter des machines produisant des vies fictives simulées et synchronisées<sup>291</sup>. La seule possibilité de singularisation du *on* se situe alors dans l'achat des objets de consommation. Les pulsions ne trouvent plus à se socialiser et le passage à l'acte devient inéluctable. Et Stiegler d'exemplifier ce processus par le film *Elephant* de Gus Van Sant (2003) s'inspirant de la tuerie du lycée de Columbine en 1999, et par le cas de Richard

---

<sup>288</sup> Rainer Rochlitz, *Le Vif de la critique*, tome 2. *Op. cit.*, p. 336.

<sup>289</sup> Bernard Stiegler, *De la misère symbolique I*. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>290</sup> Bernard Stiegler, « Politiques et industries de la culture dans les sociétés hyperindustrialisées » in Jean-Pierre Saez (ed.), *Culture et société : un lien à recomposer*, Toulouse, ed. de l'Attribut, 2008, p. 96 (l'auteur souligne).

<sup>291</sup> Pascal Chabot, *La philosophie de Simondon*, Paris, Vrin, coll. « Pour demain », 2003 et Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*

Durn, tuant huit personnes à Nanterre en 2002 après avoir exprimé dans son journal un « irrépressible besoin d'exister »<sup>292</sup>.

## 2. Un concept-clé : la dévolution

Il ne s'agit bien sûr pas d'aller *contre* la télévision : quelle puissance de feu lui opposer si l'on s'en tient à la métaphore guerrière de Stiegler ? Tout au plus peut-on imaginer écopier pour retarder le naufrage, en évitant que ne se transforme – au nom de cette logique *mainstream* – ce qui jusqu'ici demeurerait de l'art. Au comportement irresponsable de consommateur se substitue alors celui de l'amateur, participant à la production de "son" monde. Devant le « caractère foncièrement pluraliste, multicentré, hétérogène de la subjectivité humaine » qui fait déjà de l'individu un collectif à lui seul, à lui désormais d'opérer la synthèse des procédures de subjectivation qui s'incarnent dans la parole, l'écriture et les technologies<sup>293</sup>.

Je pense également qu'une individuation collective trace une horizontalisation des échanges qui rompt radicalement avec une conception de l'accès à la culture artistique tendant à sacraliser l'artiste, sa parole et son œuvre. Plus largement, cette verticalité descendante s'observe à travers la valorisation de la posture experte et dans la relation bien souvent magistrale à "ce qu'il faudrait savoir" (y compris dans la stigmatisation du chercheur toujours décrit comme isolé dans sa tour d'ivoire). Alors que l'art contemporain consiste plutôt en un affranchissement des codes et significations traditionnels, le discours expert (critiques, artistes, acteurs du monde de l'art) provoque trop souvent une aliénation sémiotique en lieu et place du sentir. Il laisse ainsi supposer qu'il y a surtout quelque chose à comprendre face auquel le spectateur ordinaire reste désarmé. Or reconnaître l'autre comme légitimement insuffisant ne doit pas conduire à tenter de le disqualifier par le savoir. C'est aussi reconnaître que le sens ne peut se fabriquer qu'ensemble.

D'ailleurs, depuis une quinzaine d'années, certains chorégraphes se présentent volontiers comme initiateurs de groupements artistiques à vocations et visages multiples, évolutifs, rassemblés dans des espaces-temps privilégiés où s'expérimentent et se nourrissent de façon effective, réelle, présente, les questions de la relation et de la mise en commun<sup>294</sup>. Dans ces dispositifs communautaires et inter-disciplinaires, l'enrichissement dans l'ouverture est visé. Mais il n'est possible qu'en se démarquant des réflexes de la culture experte au profit d'une

---

<sup>292</sup> Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003, p. 14.

<sup>293</sup> Félix Guattari, « Refonder les pratiques sociales », in *Le Monde diplomatique*, octobre 1992.

<sup>294</sup> Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *op. cit.*.

égalité de convention où les rôles sociaux (création, contemplation, interprétation, théorisation) peuvent être discutés ou redistribués dans une démarche de com-préhension de l'oeuvre. Cette dernière se révèle alors sous un double sens. Se comprendre, c'est découvrir les raisons pour lesquelles c'est ce monde, et pas un autre, qui nous apparaît. C'est aussi découvrir les raisons pour lesquelles nous nous sentons compris en lui. L'oeuvre fait entendre le *Nous* communautaire dans cet enveloppement circulaire. Mais j'entends également par com-préhension une forme de synthèse collective qui ne se déduit pas d'une simple interprétation ni d'une idiosyncrasie. Elle résulte au contraire de l'assemblage d'éléments qui, pris séparément ou chez chacun et indépendamment des autres, n'auraient pas le sens qu'ils produisent ensemble. Ce travail contemporain sur l'être ensemble est peut-être susceptible de renouveler un imaginaire collectif citoyen et/ou de (ré)activer une forme d'engagement politique.

Une fois encore, on s'appuiera sur Rancière pour étayer ce choix mais en articulant sa pensée au concept de dévolution. Faire opérer ce dernier dans le champ esthétique permet de formuler l'hypothèse de son extension à d'autres champs d'exercice de la pensée critique (politique, économie, écologie...). Elle participe à l'alternative réclamée par Stiegler. Elle remplace le pilotage masqué et le *diktat* uniformisant des industries culturelles – intimant d'aimer ceci ou de consommer cela. Elle donne à chacun des moyens de forger sa propre subjectivité esthétique et contribue ainsi à l'affinement de la construction de l'individu.

\* \* \*

C'est dans ma production artistique et mes collaborations avec les chorégraphes que s'origine la nécessité de réfléchir à une forme de transmission que je développe ici. J'ai été enseignant avant d'être chercheur et l'idée de la transmission a toujours constitué un souci central. Une transmission s'inscrivant, non pas dans un rapport (con)descendant et magistral mais plutôt dans le soucis d'un partage qui se cristalliserait autour d'un concept clé : la dévolution.

Si dans le langage juridique banal, la dévolution désigne la transmission d'un bien d'une personne à une autre, son usage historique précise qu'une entité supérieure, détentrice d'un pouvoir (celui de régner par exemple) renonce à ses prérogatives en faveur d'une entité inférieure (un descendant par exemple). Dans le champ didactique, elle consiste – par analogie – en un renoncement aux prérogatives du Maître. Elle oblige ainsi à l'adaptation des outils permettant à l'Elève de les utiliser. Elle éviterait de laisser le Maître dispenser les résultats avec parcimonie, préservant ainsi une partie de savoir nécessaire à son autorité sur

l'Elève. Ce pari didactique semble faire écho aux analyses de Rancière sur l'assujettissement par l'explication. Dans « L'image intolérable »<sup>295</sup>, le philosophe dénonce la médiation des images violentes par la parole experte, entérinant l'idée que nous ne serions pas capables de les lire nous-mêmes et conduisant à un « abrutissement »<sup>296</sup>. Dans *Le Maître ignorant* déjà, Rancière fustigeait le travail traditionnel du maître. A l'explication directe et écrite du fait que constitue le livre, se surajoute une explication orale du maître. Cette « logique de l'explication comporte ainsi le principe d'une régression à l'infini. »<sup>297</sup> Or pour l'auteur, « expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas l'apprendre par lui-même. »<sup>298</sup> Rancière étend ce modèle vertical d'assujettissement au social. L'explication, qu'incarne si bien aujourd'hui la culture de l'expertise, permet la mise en rang, la mise en ordre et la hiérarchisation. Et l'explication de devenir un instrument de domination.

Théorisée plus précisément dans le champ de la didactique des mathématiques, la dévolution désigne un ensemble de situations où l'action de l'élève n'est produite que par les nécessités du milieu et ses connaissances. Pour l'enseignant, la démarche consiste à proposer à l'élève une situation suscitant chez lui une activité non convenue et dont il se sent responsable dans la mesure où la solution trouvée ne dépend que de l'exercice de ses connaissances préalables. Pourtant, on voit mal comment l'enseignant pourrait se soustraire à l'obligation d'enseigner et Brousseau – son promoteur – le reconnaît, cette situation génère un paradoxe. Tout ce que l'enseignant propose pour induire les comportements attendus prive l'élève d'une véritable compréhension autonome de l'apprentissage visé. Autrement dit, « Si le maître dit ce qu'il veut, il ne peut plus l'obtenir »<sup>299</sup>. Par ailleurs, il est une autre raison pour laquelle la dévolution, telle que pensée dans le champ des sciences de l'éducation, n'opère que difficilement. Toute séduisante qu'elle puisse paraître, cette solution didactique rencontre un écueil oublié mais majeur : l'engagement. En effet, il est aussi illusoire d'imaginer réveiller un sens citoyen en exhortant à l'indignation que d'espérer d'élèves qu'ils « se motivent » en fréquentant une école qui ne fait plus sens à leurs yeux et qui est obligatoire de surcroît. C'est pourquoi je crois la dévolution plus efficiente dans le cadre du débat esthétique – qu'il

---

<sup>295</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, 93-114.

<sup>296</sup> Régis Debray plaiderait lui aussi en son temps pour un enseignement scolaire de ce décryptage dans *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992.

<sup>297</sup> Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », [1987], 2004, p. 12.

<sup>298</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>299</sup> Guy Brousseau, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1998, p. 73.

s’instaure dans les formations universitaires ou dans le cadre de médiations telles que les ateliers du spectateur que je conduis. Volontaires, les participants à ces débats (étudiants ou spectateurs) ont librement choisi d’y adhérer. Les contenus ne sont que le résultat de la confrontation des perceptions et points de vue, que le chercheur organise et accompagne, sans obligation d’un résultat “juste” obligeant à élaborer un dispositif masqué amenant à l’objectif envisagé. C’est dans cette perspective que mon travail de thèse a proposé une trame, loin des cadres orthodoxes de l’analyse du geste dansé, conçue pour s’adresser aux chercheurs, aux étudiants, mais également à des publics non spécialistes – et notamment testée sous forme d’atelier du spectateur. Il n’y est jamais question de déverser, de façon confortable, un savoir condescendant ou intimidant frappé au sceau d’une “expertise” universitaire, mais d’y renoncer de façon que celui qui d’habitude écoute, prenne la parole.

La dévolution désignera ici l’ensemble évolutif des modalités de partage ou de confrontation des sensations, des mises en relation et des interprétations permettant de dépasser “l’art pour chacun” et l’assujettissement explicatif dénoncé par Rancière. Cette égalité de convention se voit confirmée chez les tenants du débat esthétique : « L’exigence de validité esthétique qui caractérise une proposition de sens intensifiée requiert une symétrie entre la “voix” qui émane de l’œuvre et celle du sujet récepteur ; [...] et cette symétrie est la base de la rationalité esthétique. »<sup>300</sup> Cet échange symétrique et communautaire devient une sorte de chœur qui va structurer sa manière de penser l’art au travail et en train de se faire. Dans le contexte d’un partage – et non d’une (ré)partition – du sensible propre aux arts, on voit comment un tel concept peut modifier le rapport à la parole experte et à la construction commune d’un sens. Je conçois donc la dévolution comme une « méthode émancipatrice » qui révèle « une intelligence à elle-même »<sup>301</sup>. Et je rejoins pleinement Rancière dans l’objectif qu’il assigne à cette méthode prônée jadis par Jacotot. Il s’agit de dessiner « le modèle d’une société raisonnable où cela même qui est extérieur à la raison – la matière, les signes du langage – est traversé par la volonté raisonnable : celle de raconter et faire éprouver aux autres ce en quoi on est semblable. »<sup>302</sup>

\* \* \*

---

<sup>300</sup> Rainer Rochlitz, *Le Vif de la critique*, tome 2. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>301</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>302</sup> *Idem*, p. 120.

Les actes esthétiques sont des formes d'expérience qui dévoilent des registres du sentir inédits et des formes de subjectivité que nous considérons au fondement du politique. Nous pensons nos *ateliers* comme une manifestation possible de ces actes et prétexte à une mise en commun du sensible débouchant sur une « fabrique du sensible [...], d'un monde sensible commun, d'un habitat commun, par le tressage d'une pluralité d'activités humaines »<sup>303</sup> où être, voir, dire et faire se recomposent dans cet être ensemble. La dévolution, telle que je l'envisage dans ce cadre, ne constitue pas une manière de se débarrasser de l'intercession entre l'œuvre et le spectateur, tantôt réclamée par l'une, tantôt souhaitée par l'autre. Au contraire, elle demande une discrimination et une réflexion sur l'usage du langage, des notions, des concepts, des formes de réception en amont de ces modalités de rencontre avec le geste dansé. Elle tentera donc, par exemple, d'envisager d'une part ce qui peut être différencié dans cette expérience commune et, d'autre part ce qui peut être mis en commun de la somme des différences.

Les danses sont à la fois “à vivre” et “à voir” ; et ce, non pas parce qu'il y aurait une pratique d'un côté et une contemplation de l'autre, mais au contraire parce que les deux dimensions fusionnent corporellement. Mais de ce commun expérientiel, je distingue comme autant de modalités différenciées la réception esthétique, les voies d'analyse et d'interprétation des œuvres, la compréhension des dispositifs. On pourrait ainsi buter sur des termes génériques, des mots valises qu'un usage dans le monologue tolère mais que le débat incite à expliciter ou à reformuler pour éclaircir le sentir et le comprendre ensemble. Ainsi en va-t-il des notions telles que « performance », « présence », « état » ou « statut » du corps...<sup>304</sup> Leur étude ou leur déconstruction permettraient une meilleure compréhension des mots pour dire la danse avant de les rendre à l'unicité de l'expérience.

Cette confrontation/conciliation des points de vue paraît d'un grand intérêt pour opérer, en sens inverse, un mouvement vers la communauté. De prime abord, mettre en commun semble faire un obstacle au libre exercice du libre des différences : d'où le succès médiatique de la formule « c'est mon choix » (entendons « c'est comme ça ! ») en lieu et place du débat. Or c'est bien plutôt le débat qui met en valeur la singularité d'un regard, le poids d'un argument, la

---

<sup>303</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 66.

<sup>304</sup> Le travail sur certaines de ces notions pourrait trouver à se nourrir, tant des premières approches que j'ai pu faire sur ces sujet (Cf. ma communication au séminaire CEAC/CAP : « Du rythme aux états de corps », Journées d'études *Danse(s) et philosophie(s)*, Facultés Saint Louis, Bruxelles, 12 décembre 2008, que de la réflexion entamée dans un séminaire mis en chantier avec les chercheurs en danse de l'Université de Lille 3 à l'automne 2011 où nous avons choisi, pour cette première année de confronter nos points de vue (issus de l'esthétique, de la philosophie, de l'histoire et des arts plastiques) sur la performance et la représentation.

richesse d'une contribution : rien n'oblige les rassemblés à *se* ressembler. Mais ce cercle peut prendre une consistance au travers de la qualité des échanges qui circulent à sa périphérie. Si je devais l'argumenter plus philosophiquement, je me tournerais vers Barbara Formis lorsqu'elle relève un effet de plan dans la relation touchant-touché chère à Merleau-Ponty. Peut-on « en même temps maintenir un niveau d'expérience d'ordre proprioceptif (me touchant moi-même) et un autre qui serait de l'ordre de la perception du monde (ma main touchant les choses) »<sup>305</sup> ? Cette conception du touché, transposée à l'expérience du spectaculaire, propose l'idée de contact comme territoire commun. Ce déplacement va au-delà de la conception de Genette faisant de l'œuvre le *point* de rencontre entre intention de l'artiste et attention du lecteur (ou du spectateur). La simultanéité évoquée par Formis – du fait d'être ni complètement tourné vers soi, ni complètement ouvert au monde –, engendre du “commun” à partager au sein d'une expérience intersubjective. Danse et regard ne s'élançant plus l'un vers l'autre dans un face-à-face que délimiterait la ligne scène-salle, mais s'interpénètrent pour créer des liens dans un espace partagé permettant, peut-être de faire “corps commun”, un espace *entre* dans lequel corps et écriture fusionnent en un même mouvement de danse et de pensée, et où la communauté esthétique se crée<sup>306</sup>. C'est du moins l'hypothèse majeure qui a conduit quelques chercheurs du CAP et du CEAC à une expérimentation appelée les « ateliers de recherche et de création ».

### 3. Essai : les ateliers

Ces *ateliers* sont au croisement des disciplines et des arts. Nous pensons qu'ils peuvent nourrir à la fois la recherche, la formation et l'innovation-crédation<sup>307</sup>. Ils prennent le parti d'interroger, par la conception et la réalisation d'œuvres ou de dispositifs, les processus de création et la fabrication des œuvres elles-mêmes, les rapports entretenus par le corps dansant avec les espaces de jeux réels, virtuels ou fictifs qu'entretient toute situation de dialogue entre les arts. Le “faire” provoque des questionnements que le médium ne résout pas à lui seul mais

---

<sup>305</sup> Barbara Formis, « Toucher, bouger : la théorie somatique à l'épreuve de la vie », in Barbara Formis (ed.), *Penser en corps. Op. cit.*, p. 193.

<sup>306</sup> Pour Maldiney, l'art ménage un espace-temps de présence et de communication à tout : aux choses, aux êtres et à nous-mêmes (*Regard, Parole, Espace, op. cit.*).

<sup>307</sup> Ce « nous » rassemble les quatre chercheurs à l'origine de cette proposition : Sophie Klimis (professeure de philosophie), Isabelle Ost (enseignante chercheuse en littérature), toutes deux aux Facultés Universitaires Saint Louis de Bruxelles, Marian Del Valle, danseuse et chorégraphe, doctorante en danse (Nice et Madrid) et moi-même.

qu'il éclaire de façon singulière et heuristique pour les chercheurs-praticiens. Chacun d'eux entretenant avec l'expérience artistique des relations particulières mais *sine qua non* à son activité de recherche, ce sont donc les mises en relation des pratiques artistiques avec des théories esthétiques qui sont ici visées.

Rainer Rochlitz affirme que « chaque œuvre réellement nouvelle s'impose aux autres artistes comme une conquête analogue à une découverte scientifique, désormais incontournable. C'est ce qui rattache le développement de l'art à la fois à l'histoire de la vérité et au développement des forces productives, y compris la connaissance et les techniques artistiques. »<sup>308</sup> Les ateliers pourraient figurer une mise à l'épreuve pratique de ce *credo* partagé par Rancière qu'il développe sous l'angle du rôle du spectateur :

Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.<sup>309</sup>

Ce qui nous rassemble dans ce projet est l'étude des interactions entre les danses actuelles et l'écriture, « danse » étant ici entendue comme recherche corporelle à des fins d'expression ou de production artistique : « Il s'agit de mettre au jour une multiplicité de modes d'écriture *sur* ou *à propos* d'une proposition chorégraphique, afin d'en étudier les richesses, mais aussi les manques : comment une mise en mots peut-elle réellement donner à penser et à sentir une danse ? Quelles synergies sont déclenchées par la variation et les interactions entre les pratiques d'écritures ? Quels objets d'études s'en dégagent ? »<sup>310</sup> Cette démarche procède donc d'un « entretoisement » entre productions artistiques et productions textuelles<sup>311</sup>. Celui-ci pourra se décliner en description et analyse des processus créatifs menés par les artistes, en transcription des effets esthétiques, en croisement des regards issus de la diversité des postures (voir la danse en tant que philosophe, étudiant, chorégraphe, interprète ou chercheur...).

---

<sup>308</sup> Rainer Rochlitz, *Le Vif de la critique*, tome 2. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>309</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>310</sup> Sophie Klimis, échanges préparatoires à la création des ateliers.

<sup>311</sup> Jean Lancri, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre Gosselin et Eric Le Coguiéc (eds.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 11.

Nous essaierons ainsi d'examiner comment ces communautés éphémères autour des pratiques de danse s'ancrent dans une articulation perception-écriture, dans des expériences corporelles et comment elles évoluent, se nourrissent et produisent de la polyphonie ou de la choralité. Identifier les attentes mais aussi les régimes d'attente, de demande et d'adresse entre les médiums qui sont mis au contact : que demande une danse à l'écriture pour s'adresser au spectateur ? Qu'adresse le spectateur à l'œuvre ou à l'interprète lorsqu'il écrit à son propos ? Qu'attend le chorégraphe d'un spectateur de son processus ? Autant de questions qui seront abordées. Il s'agira aussi d'étudier les propriétés des dispositifs faisant des spectateurs de véritables participants aux performances ; d'aborder des genres de danses différents (dites traditionnelles, sociales, performatives, scéniques...).

Enfin, soulignons que ces ateliers sont en phase avec l'évolution du modèle traditionnel de production : depuis une quinzaine d'année, en effet, certains chorégraphes se présentent volontiers comme initiateurs de groupements artistiques à vocations et visages multiples, plutôt qu'en qualité de directeurs de compagnies sous leurs propres noms : l'association remplace la compagnie (chez Charmatz, Ouramdane ou Rizzo). On n'a plus vraiment affaire à des structures produisant efficacement des pièces séduisantes, pour en exécuter la reproduction sur des plateaux. Ces groupes se vivent plutôt comme des communautés évolutives, rassemblées dans des espaces-temps privilégiés, où s'expérimentent et se nourrissent de façon effective, réelle, présente, les questions de la relation et de la mise en commun. Les ateliers obéissent, eux aussi, à cette conception.

\* \* \*

Le premier atelier s'est déroulé en deux parties aux Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles le vendredi 14 octobre 2011. Il a réuni une vingtaine d'enseignants et d'étudiants (venus de Bruxelles et Lille) principalement issus des champs de la littérature, de la danse et de la philosophie, ainsi que des membres de l'association Contredanse. Sophie Klimis a rappelé le contexte de cette journée et notamment l'impossibilité, malgré des textes qui le permettent, d'entreprendre en Belgique des thèses articulant création et recherche théorique. Cette première session, organisée par le CAP (Centre Arts Performance), était une manière de promouvoir ce thème de la recherche création.

Daniel Blanga-Gubbay était en charge de la matinée. Il est chorégraphe<sup>312</sup>, doctorant en philosophie à l'Università degli Studi di Palermo, sous la direction de Giorgio Agamben. Ce doctorat est pour lui l'occasion de lier l'étude du geste dans la performance et d'y réfléchir sur le plan philosophique, cette discipline s'étant jusqu'ici peu penchée sur la question de la gestualité. Il a proposé un atelier sur le thème du geste et de la collection en cherchant à comparer les versants théoriques et performatifs de la recherche dans laquelle il s'est engagé. Pour Blanga-Gubbay, « le geste semble avoir manqué la possibilité d'une définition autonome » en étant sans cesse ramené au rang de significations individuelles. Pour lui, tant sur le plan philosophique que performatif, pouvoir définir le geste – et partant, le différencier du mouvement et du signe – oblige à le libérer de son contenu. La recherche philosophique va donc « dans la direction d'une définition du geste comme quelque chose que n'a pas sa signification en soi, mais qui – au contraire – *va vers* sa signification possible »<sup>313</sup>. Sur le plan performatif, il s'agit de ramener le geste à autre chose qu'à l'expression du signe auquel il est associé en le spatialisant. En considérant le geste à la fois comme un mouvement intime en même temps qu'il obéit à sa fonction langagière. C'est pourquoi, la question qu'il souhaite poser au travers de cet atelier est celle du rôle du regard à l'interface entre le manque de sens d'un geste vécu pour lui-même (ce qu'il nomme « le mouvement du geste ») et la création de sens par le spectateur depuis l'extérieur ? Lever l'index, geste simple et usuel, relève d'une multiplicité d'exécutions et de qualités possibles : vitesse, amplitude, isolation d'un segment, direction... et ce indépendamment de la fonction de signe du geste en question : désigner quelque chose, demander l'attention, intimer le silence...

La proposition est donc d'entrer dans un espace balisé (un carré de 4 x 4m et un espace sonore) pour réaliser un geste qui comprend le fait de pointer l'index. On entre ou on sort librement du carré pour redevenir spectateur, l'objectif étant de créer un dynamique pouvant nourrir le débat dans l'alternance des rôles de performeur/spectateur. Trois temps d'expérimentation d'une dizaine de minutes chacun ont été proposés durant les deux heures et demi qu'a duré l'atelier<sup>314</sup>. Les prises de parole qui s'en suivent sont extrêmement variées. Elles oscillent entre le compte-rendu des sensations des acteurs (la difficulté à se présenter dans une posture inhabituelle, intime et dans le déploiement d'un geste sans référent...), les

---

<sup>312</sup> Membre du collectif artistique Pathosformel.

<sup>313</sup> Toutes les citations qui suivent sont issues du *verbatim* de la journée.

<sup>314</sup> On pourra consulter une proposition similaire dans la première partie filmée d'un *workshop* sur ce thème : <http://vimeo.com/20787803> [consulté le 21/05/2012].

demandes de précision à propos des règles dans le choix et l'effectuation du geste (doit-il être ou non improvisé, prévu, tenir compte des autres dans cet espace scénique étriqué ?), mais aussi les tensions entre une observation objective du mouvement du performeur et l'abandon à l'esthétique du geste et à son potentiel symbolique ou expressif. Le chercheur demande à être le plus clair possible et le plus conscient possible de l'effectuation du geste une fois qu'il est choisi par son réalisateur. Il utilise volontiers une comparaison en demandant que le geste soit réalisé comme si on le décrivait le plus précisément possible.

Des objections sont faites sur la présence de la musique qui induit davantage une situation de représentation plutôt que d'expérimentation, en même temps qu'une aide rythmique possible à la répétition du mouvement. Pour Blanca-Gubbai, la musique est un inducteur qui fonctionne comme une invite à se lever et aller exposer son geste. La dichotomie entre geste et mouvement est évoquée dans son acception philosophique où le geste est utilisé pour désigner un ensemble d'actes chargé de sens et contextualisé, et en danse où l'on parle plutôt du mouvement, en étant concentré sur les variations de qualités. Le regard et la présence du spectateur modifient cette séparation dans une fusion entre mouvement et geste "en soi" auquel le regard extérieur donne ensuite un sens. Un autre participant pointe une différence visible entre deux interprétations de la consigne : d'un côté, le geste dégagé de son sens mais cherchant un "en soi" présentable, une aspiration au poétique et, de l'autre, le geste sans autre ambition que de constituer le prétexte à une prise de conscience pleine de son déroulement et de son effectuation. Blanca-Gubbai répond que la consigne de répétition est précisément là pour vider le geste de son intimité, de son rattachement à la singularité de son créateur. La répétition est une chance de s'éloigner de l'unicité qui pourrait rattacher l'effectuation à la "création" (esthétique) d'un geste. Elle se rapproche de la volonté d'étude, sinon scientifique du moins plus rationnelle, de la réalisation du geste.

\*

L'atelier s'est poursuivi l'après-midi avec la proposition de Marian Del Valle, intitulée *Figuras*. Chorégraphe, doctorante à l'Université de Nice, Marian est également ATER au CEAC pour l'année 2011-2012 et chercheuse associée au CAP. Marian commence par aborder les questions et problématiques explorées dans son projet de recherche. Pour elle, les contours de ce projet ne sont clairement définis, ni dans le temps – elle s'intéresse au mouvement dans son aspect processuel et non à une œuvre terminée –, ni dans l'espace puisque cette recherche nomade se nourrit également de la parole réceptive des spectateurs : comment en témoigner ?

Comment écrire à son propos en une sorte de « captation verbale de ce que la danse leur fait voir, éprouver, imaginer » ? Le contexte d'une recherche académique a fait se croiser, et non croître côte à côte, la dimension créative et cette dimension à la fois verbale et réflexive, l'écriture devenant une matière ou un corps tout aussi dansé/dansable que le geste. Marian explique qu'elle ne cherche pas la profusion, ni à créer des gestes ou des mouvements nouveaux mais plutôt à reprendre une série de formes déjà créées et qui reviennent souvent dans ses danses. « Ces formes, que j'appelle *figuras*, ont laissé une trace très forte dans mon corps, dans mon imaginaire. Je voudrais les interroger plus en profondeur et revenir sur certains détails pas assez développés ».

Reconvoquant la notion d'image survivante de Warburg, évoquée par Daniel Blanca-Gubai, Marian explique que son travail corporel se fonde sur l'exploration de son imaginaire à travers ces images qui ont survécu à travers elle. Pour mieux les étudier, elles en « réduit l'espace, les déplacements, les gestes, les formes, les dynamiques à l'image [dans les arts martiaux] des *katas*, un ensemble limité de formes qui doivent être répétées, travaillées, pouvant être perfectionnées à l'infini ». Cependant le but n'est pas ici d'atteindre une perfection ni une maîtrise des formes ou du corps, mais plutôt d'approfondir le matériau, d'en explorer les zones obscures. A ce sujet, Marian évoque encore *Le Pavillon du vide* du poète cubain José Lezama Lima, dans lequel apparaît le *tokonoma*, un terme japonais qui désigne le fait de gratter une surface, en n'importe quel lieu, pour créer un espace vide par lequel l'être tout entier peut être aspiré pour aller ailleurs, dans un autre corps par exemple. Pour la chorégraphe, *Figuras* représente son propre *tokonoma*. D'ailleurs, la performance qu'elle entame aussitôt après commence par se geste de gratter le sol devant elle en recroquevillant le corps, comme pour se glisser toute entière dans l'infime aspérité creusée. Nous la regardons danser dans le silence.

A l'issue de sa prestation, Marian nous invite ensuite à écrire puis à lire nos impressions. Chacun prend alors la parole. Par exemple, Sophie Klimis (philosophie) y voit les figures des contes et légendes, à travers des mots plutôt que des phrases : « petite Sirène, rivage, attente, abandon, ensommeillée de cheveux, Blanche-Neige, l'appel qui tremble, Ophélie, Antigone ». Isabelle Ost (littérature) se situe entre description et répercussion des émotions : « une posture qui cherche à toucher les extrêmes. Je me tends au maximum. [...] Les sens aux réveil, douleur, douceur. Les corps dans la torture ressemblent au corps dans la rue. *Figuras* me donne-t-il un visage ? » Claire Buisson (danse) a plutôt saisi des mots qui raisonnent chez elle plus qu'ils ne décrivent ce qu'elle a vu : « matière de transformation, en transformation, sans un ordre fixe mais instable ; instabilité ». Une étudiante en danse explique que pour elle « les extensions

extrêmes réclament une sortie hors du corps que l'enveloppe de ce corps empêche ». Pour ma part, je me suis senti aspiré plutôt que touché par un corps venant à ma rencontre, une sorte d'empathie inversée qui m'a fait écrire en terme d'intention de mouvement : « faire naître des lignes entre les mains, spiraler des postures que les cheveux lâchés annonçaient, vivre la gravité comme un socle ; "empreinter" (et non emprunter) l'espace, au sens d'y déposer des traces et d'y marquer sa présence ». Amélie Marneffe (danseuse et chorégraphe) n'a pas écrit car elle était fascinée par les chemins empruntés sans avoir envie de les perdre par l'écriture. Elle se dit aspirée par le corps de Marian. Quelques jours plus tard, elle lui enverra un texte.

A la suite de ce "tour de table", Marian danse à nouveau en demandant aux spectateurs de changer de place. Le cercle se resserre légèrement comme pour fortifier la communauté. La parole est plus libre, elle rebondit désormais sans systématisme. Après ce deuxième échange, Marian propose de « prendre une figure », ce que font quelques participantes, adoptant une posture, investissant une forme ou reprenant le solo à partir de leur seul souvenir. Marian conclut la session en rappelant la nécessité pour elle de bâtir sa méthodologie de recherche autour de la notion d'incomplétude et le besoin de démultiplier les regards et points de vue. « Ma danse me "bouge" – conclut Marian –, elle repose sur un matériau stable, mais l'écriture, au contraire, constitue l'élément mobile et changeant du projet. Elle permet le déplacement du regard autour de la matière stable. Elle peut transformer la danse, initiée dans mon corps, en une polyphonie, en une multiplicité de voix - regards - traces - reconstitutions - créations - chorégraphies verbales [...]. Il y a un présent (le moment de la danse) qui se dépose dans le texte, mais aussi d'autres couches de temps possibles pouvant s'y ajouter (en faisant intervenir un dialogue, en incluant de nouvelles voix, en reprenant le texte encore) ». Ces textes ou fragments font du monologue de l'artiste un dialogue, entre la présence performative et la présence réceptive du spectateur. Marian Del Valle ne se situe pas dans une attitude d'émancipation du spectateur mais dans la construction d'un espace dialogique de la communauté que sa proposition a créée. Au sein de ce modèle utopique, le spectateur « peut devenir, s'il le souhaite, cocréateur », allant jusqu'à la réciprocité des rôles, puisqu'à la prise de parole succède une prise d'espace à travers des interventions corporelles.

\* \* \*

J'aborde ici les commentaires de cette première expérience. C'est sa volonté d'étude du geste, détaché de son contexte, qui a conduit Blanca-Gubbai à l'idée de collection. En cela, le chercheur italien « suit les pensées de Benjamin, Warburg et Deleuze, considérant ces gestes

comme des objets que l'on peut réunir ». Cette collection prenant un sens et un nom qui varient dès qu'un nouvel élément est ajouté pour réorganiser le regard que l'on porte sur l'ensemble. Dans la proposition présente, cet effet se lit à deux niveaux : d'une part, grâce à l'irruption dans l'espace de réalisation d'un nouvel intervenant qui bouleverse les réalisations en cours (qu'il y ait ou non volonté de composition) – « comme si les gestes parlaient entre eux », réorganisant leur dialogue avec l'arrivée d'un nouveau venu – et, de l'autre, le changement perceptif qu'induit dans le regard extérieur cette augmentation des objets gestes. De ce modèle de la collection, je retire un principe constitutif – mais qui pourrait également être “de précaution” pour la conduite des prochains ateliers – et qui est celui de la réorganisation constante du sens provoqué par l'ajout d'une perception à la précédente. Dans le débat esthétique, et selon ce principe, le sens ne peut se fixer ; il est condamné à être rhizomatique<sup>315</sup>, même à l'état de production écrite. Dès lors se pose la question d'une délimitation ou d'une fin : tout comme un processus pourrait conduire à une proposition artistique jamais achevée<sup>316</sup>, le principe de la collection, entendu comme réorganisation du sens, induit ce même questionnement sur la finitude de l'expression d'un discours issu de la communauté.

Concernant la proposition de Marian Del Valle, il faut souligner que la danseuse a délaissé l'aire balisée par Daniel Blanca-Gubbai le matin pour s'installer dans la partie vide de la salle. Elle s'est installée par terre et spontanément, les participants se sont assis au sol et en arc de cercle autour d'elle. La discussion voulue par Marian portera beaucoup sur la question de la (non) finitude du discours, induit par le modèle de la collection, et qui ne se pose pas de la même manière que dans la perspective tracée par le premier atelier. En effet, la multitude des points de vue est ici réutilisée plutôt que collectée, dans la mesure où les textes de réception sont recueillis par Marian qui en opère elle-même la synthèse. Avant d'être de représentation ou même de performance, l'espace créé par la danseuse constitue une aire de cohabitation. Par exemple, après avoir dansé, Marian voulait reprendre la danse en demandant aux participants de l'approcher d'un autre point de vue : la « lire » avec leur propre corps, la « réécrire » à la première personne, ajouter d'autres voix à leur premier texte, ce que nous n'avons pas pu mettre en œuvre et qui reste une perspective intéressante de poursuite et d'étude du processus.

---

<sup>315</sup> Au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, c'est-à-dire un système au sein duquel « tout élément peut affecter ou influencer tout autre » au lieu de suivre une ligne de subordination hiérarchique (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I*, Paris, Minuit, 1972, p. 13).

<sup>316</sup> Je pense ici à l'œuvre-processus de Johanne Saunier intitulée *Erase-E(x)*, développée entre 2003 et 2006, reposant sur la participation de plusieurs artistes invités à effacer et recréer la contribution précédente. Voir Philippe Guisgand, « Johanne Saunier, Mathilde Monnier : Transmettre/Transformer », *op. cit.*

Pour Sophie Klimis, c'est moins la question d'infini (et du statut de l'œuvre achevée) que d'interminable qui est importante, au sens politique du terme, c'est-à-dire dans la manière dont se crée et performe une communauté aujourd'hui. Pour elle, la somme des prises de parole n'est déjà plus attribuable à tel ou tel intervenant mais constitue le bagage du collectif qui a accompagné ce jour la performance. Partant, « ces paroles sont moins singulières qu'intimes. Elles se tissent, s'appellent, se stimulent les unes les autres. Ta danse est un catalyseur pour créer du commun ». En ce sens, la proposition de Marian était beaucoup plus incitatrice que celle du matin. Une invitation déterminée en grande partie, de l'avis des participants, par le dispositif choisi et qui a induit des formes de réponses, de comportements... La mise en scène proposée par Blanca-Gubbai – un agencement des chaises en léger arc de cercle face à un mur blanc et un carré de cinq mètres de côté délimité par du sparadrap – reproduisait une situation spectaculaire, qui laissait vide derrière elle les trois quart d'un beau studio ensoleillé. Dans ce dispositif, Daniel Blanca-Gubbai fit montre d'une curieuse posture : s'installant à genoux, assis sur les pieds en demi pointes (dans une attitude réservée à la supplique) et, par ce biais, *sous* le regard du public. Le fait, qu'inconsciemment ou pas, le chercheur ait "cassé" par sa posture ce rapport frontal intimidant n'a eu que peu d'influence sur la réception quasi magistrale par le reste du groupe.

\* \* \*

Le prochain atelier est programmé à Lille au printemps 2012. Il est trop tardif pour que nous puissions en rendre compte ici. Il sera proposé par Claire Buisson qui, dès sa thèse (la première en France alliant théorie et pratique en danse), s'inscrivait dans la réflexion que nous souhaitons développer :

L'écriture textuelle n'est pas seulement un mode pour communiquer au sujet de ma pratique artistique. C'est une pratique en soi également, une pratique esthétique. Il n'y a pas de division entre le travail corporel et le travail écrit, en ce sens que le second ne devra pas être seulement une description et une analyse théorique du travail corporel. Par l'écriture textuelle, je poursuis l'écriture performative, je la prolonge. L'écriture textuelle est une trace d'une pensée corporelle, sensorielle déployée dans un espace-temps. Elle convoque une mémoire sensorielle. Le moment de l'écriture textuelle est un moment de remémoration et en même temps un moment de projection. Dans le double mouvement de mémoire et projection sensorielle, il s'opère une mise à distance avec le corps construit qui révèle la dimension tangible des présupposés conceptuels. Et dans le même temps renforce, clarifie, précise les concepts. Mais le corps qui en émerge n'est ni une copie du corps passé (celui de la performance) ni une annonce d'un corps futur. Il est en lui-même, habitant 'l'écrivain' et s'incarnant dans la page.

Par l'acte de remémorisation et de projection qu'appelle l'écriture, je poursuis l'écriture de mon corps dansant.<sup>317</sup>

D'autres pistes ont déjà été envisagées pour la continuité de ce travail. Certaines concernent des artistes : Sophie Klimis et moi avons commencé un dialogue entre philosophie et danse, à partir de nos réceptions respectives d'un spectacle de Wim Vandekeybus (*Spiegel*, 2006). Par ailleurs, Marian Del Valle a été l'une de ses interprètes et enseigne son répertoire à PARTS et à Lille 3. Son attitude critique à l'égard de la démarche du chorégraphe flamand pourrait venir croiser notre réception esthétique, mais également matière à réflexion sur la pluralité du rôle de "passeur" (interprète puis enseignante). Daniel Dobbels et Michèle Noiret se sont également dits intéressés par notre démarche et l'instauration d'un dialogue plus "théorique" autour de leur travail. Alice Pechriggl, philosophe et psychanalyste, travaillant à l'université de Klagenfurt (Autriche) collabore avec des chorégraphes dans le cadre du programme *Generating Bodies / Korpor(e)ale Performanz* et souhaiterait participer. Enfin, autour "d'autres" danses, la post-doctorante Fleur Courtois, s'est montrée intéressée – ayant elle-même créé une formule d'atelier pratique d'introduction au tango et développe sa recherche à l'intersection de la philosophie et de l'anthropologie sur cette forme de danse.

On voit ici que ces *ateliers* sont également susceptibles d'intégrer les recherches de doctorants soucieux de faire de la pratique le paradigme de leurs démarches<sup>318</sup>. L'avenir de ces ateliers tiendra également à notre capacité d'y préserver une éthique de travail comme le suggère Sophie Klimis :

Dans un projet tel que celui-ci, il s'agit d'entamer un travail collectif et interdisciplinaire où chacun(e) *s'enrichisse et s'ouvre* au contact d'autres perspectives que la sienne. Ceci suppose de prendre le risque d'être bousculé(e) dans ses évidences et compétences. Si je m'intéresse à la danse, c'est parce que je crois fermement que la rencontre avec ce qui est « au plus loin » de nous, dans ce qu'elle a de surprenant, de dérangent, voire de déstabilisant, ne peut qu'être féconde. Il s'agirait donc pour chacun(e) des participant(e)s d'accepter une *égalité de convention* (comme dans la démocratie athénienne, les citoyens se représentaient comme des « égaux » et des « semblables » malgré la disparité évidente de leurs conditions sociales, de richesse, etc.).<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> Claire Buisson, *Danse, espace et technologie. Op. cit.*, p. 19.

<sup>318</sup> Monik Bruneau et André Villeneuve (eds.), *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

<sup>319</sup> Sophie Klimis, échanges préparatoires à la création des ateliers.

Il s'agira donc, pour le philosophe, de ne pas se sentir le plus théoricien, pour le danseur, de ne pas ériger sa pratique en preuve irréfutable, pour le chorégraphe de ne pas être détenteur de la bonne interprétation ; mais, au contraire, d'éprouver physiquement ce qui n'est pas encore pensé, de nourrir le geste d'arguments et d'accepter une lecture ouverte de ses propositions artistiques.

Les ateliers sont les prémisses avérées d'une communauté rêvée sur le plan politique. C'est une expérience de démocratie directe, donc d'engagement, fusse-t-il au départ simplement sensible, et non une affaire de représentation par un élu censé fédérer et défendre un groupe d'intérêts. Communautés que les artistes ont depuis longtemps instituées et expérimentées<sup>320</sup>. Rochlitz écrit : « c'est cette logique [de non soumission à l'œuvre par l'exercice du jugement critique] qui fait de l'art (et de l'expérience esthétique) la sphère d'une exigence de validité analogue à celle qui définissent la science et l'éthique, mais une exigence plus lâche, incapable d'assurer la cohésion d'une société. »<sup>321</sup> On peut partager son avis sur l'exigence mais pas son pessimisme sur sa propriété... L'intériorisation de règles, d'autant plus souples qu'elles ne relèvent plus de l'obéissance à un ordre extérieur mais de l'exercice d'une responsabilité et de choix modelant sa propre vie a permis de voir dans l'ère d'individualisation que nous connaissons autre chose qu'un repli sur soi. Loin des discours politiques tentant de faire du libéralisme le modèle insurpassable et *sine qua non*, le fort pressentiment des catastrophes (après le 11/11, les accidents écologiques, les guerres ethniques, la financiarisation économique et ses dérives...) a rendu une parcelle de vigilance. L'envie d'auto-organisation se refait jour en vue de réappropriations du monde – et ce dans tous les domaines, y compris celui, plus « lâche », de l'art.

---

<sup>320</sup> Des ballets russes à la *post modern dance* américaine en passant par la danse d'expression allemande. Voir Claire Rousier (ed.), *Etre ensemble. Op. cit.*

<sup>321</sup> Rainer Rochlitz, *Le Vif de la critique*, tome 2. *Op. cit.*, p. 64.

#### **IV. Conclusion**

Après une brève présentation, un résumé et un exposé des résultats de la thèse, j'ai tenté dans ce dossier de mettre en perspective mes travaux. J'ai d'abord distingué ceux déjà publiés et les réalisations artistiques présentées en en proposant un classement raisonné. Ils ont été présentés selon trois directions. La première consiste en une approche à la fois alternative et complémentaire de la critique journalistique actuelle. Elle est résolument centrée sur une approche "esthétique" des œuvres. La seconde, découlant de la précédente, se situe dans une perspective méthodologique. Elle passe d'abord par une observation du mouvement et sa description confiante en la possibilité d'un langage commun pour en rendre compte – postulat de réception qui s'est affirmé et affiné dans la relation entre recherche et enseignement. Enfin, la troisième renvoie au groupement de compétences interdisciplinaires évoqué à la fin de la thèse. Elle rassemble moins les études d'œuvres au sein desquelles les arts se fréquentent que les dialogues ouverts entre les disciplines à propos des œuvres (que ces dernières soient ou non interdisciplinaires).

Dans un second temps, j'ai formulé ma problématique de recherche à travers trois dimensions. La première permet la délimitation d'un champ qui s'inscrit dans l'articulation entre disciplinarité et interdisciplinarité. Chaque discipline possède ses références, son histoire, ses techniques propres. Mais chaque art contient également une part d'altérité obligeant la ou les disciplines qui l'étudient à se redéfinir constamment dans l'examen des zones de friction et de porosité des disciplines voisines – incitant à l'occasion au croisement des références en un regard pluriel sur un objet singulier ou invitant, à tout le moins, à l'élaboration de projets collectifs. La seconde dimension spécifiait un objet : l'étude, en acte, d'une corporéité dansante. En tant que chercheur *en* danse, je place ce concept au centre de mes démarches. Par là, je renonce ainsi à l'étude du corps en tant que réalité stable et permanente pour tenter de rendre compte d'une inter sensorialité mouvante. Dans cette perspective, la pratique ne peut apparaître comme un simple pendant concret ou séduisant de la recherche. Au contraire, elle met à l'épreuve la pensée qui s'interroge sur cette dimension corporelle de l'activité humaine. De cette manière, la pratique s'érige en base de données, tout en invitant à ne pas y demeurer immergé sans réflexivité. Enfin, la troisième dimension précisait un paradigme orientant politiquement la production, le partage et l'utilisation des connaissances – paradigme que j'ai nommé la dévolution. Cette recherche en danse trouve son aboutissement dans le contexte d'un

état accablant du monde (Stiegler), organisant un « partage du sensible » (Rancière). C'est une quête esthétique qui cherche sa finalité dans la mise en commun et ses perspectives politiques. Le sens (d'une œuvre, comme du monde) ne peut se fabriquer qu'ensemble et dans l'horizontalité de l'échange. C'est pourquoi je cherche dans la dévolution, une "manière de faire" susceptible de demeurer cohérente avec cet horizon.

Puis, j'ai voulu rendre compte de mes recherches actuelles et à venir en montrant qu'elles relevaient pour moi de trois grands axes intitulés « Manières de voir » qui correspond au volet dialogique de mes recherches, « Manières d'écrire » qui correspond au volet méthodologique et à l'études des rapports entre danse et écriture, et « Manières de faire » qui correspond au volet pragmatique et politique de la recherche. Au sein du premier axe, j'ai proposé de substituer à l'étude dialogique des arts au sein d'une œuvre un dialogue des disciplines me permettant une confrontation à d'autres manière de voir, sans toutefois renoncer à ce qui fait ma spécificité, à savoir une approche des danses actuelles dans laquelle le corps se trouve engagé. Pour ce faire, j'ai choisi de poursuivre le dialogue avec un musicien (Jean-Luc Plouvier, pianiste et directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine Ictus) au sein de l'étude de la production artistique d'Anne Teresa De Keersmaeker, mettant ainsi en œuvre l'alternative à ce que j'avais pointé comme une des limites du travail solitaire de la thèse. Cet échange heuristique nous a amenés à mettre au centre de nos questionnements une problématique de demande/adresse tissée par les acteurs ou composantes du spectacle (chorégraphe, danseurs, musique, musiciens, spectateurs...). L'étude de ce réseau dynamique de relations, se substituant à celle de la notion plus statique de "rapport", constitue la matière du premier essai présenté pour illustrer cet axe.

Le second volet constitue le prolongement le plus proche de la thèse dans sa dimension méthodologique. Il se développe au sein des œuvres chorégraphiques contemporaines. Il se penche sur l'étude des rapports qu'entretiennent les langages (écrits, oraux) avec la perception du spectacle vivant pour en traduire la réception. J'ai d'abord tenté de rendre compte de l'utilisation de la trame de lecture du spectacle que j'utilise. Puis j'ai repris ma réflexion concernant l'écriture du spectacle dansé contemporain. Cette méditation oblige à reconsidérer deux éléments : l'usage de la métaphore et son pouvoir condensateur et reconstituteur d'un côté ; le phénomène d'empathie de l'autre. De nouvelles lectures (et notamment Billeter et Bolens) sont venues éclairer d'un jour nouveau mes premières conclusions en la matière. Si les neuro-sciences confirment la force de la pratique dans la perception empathique (et, partant, l'intérêt à voir analyser le spectacle chorégraphique contemporain par des danseurs qui pratiquent cet art), il m'a fallu distinguer un temps fictionnel, construit sur des qualités

littéraires et une *praxis* de spectateur. Guillemette Bolens nous invite à « vivre-décrire » le mouvement, c'est-à-dire le décrire en l'éprouvant et l'éprouver en le décrivant, et à réaliser que le kinésique est aussi à l'œuvre dans ce qui est énoncé. C'est sur cette hypothèse « kinésique » que j'ai voulu développer ma réflexion ; et notamment à travers ce que je nomme les « rôle du corps », et qui constituent des hypothèses interprétatives se condensant en métaphores révélatrices de la lecture du spectateur. Cette notion constitue le pivot d'un second essai qui porte sur la dimension kinésique de ces tropes. J'ai essayé d'en mettre à jour quelques uns à travers l'analyse de huit œuvres choisies pour balayer les différentes tendances chorégraphiques actuelles.

Enfin, le troisième axe est au croisement des disciplines et des arts. Il se concrétise par des dispositifs en actes qui nourrissent à la fois la recherche, la formation et l'innovation-crédation. Ces derniers prennent le parti d'interroger, par la conception et la réalisation d'œuvres ou de dispositifs ou encore la conduite d'atelier abordant les processus de création et la fabrication des œuvres elles-mêmes, les rapports entretenus par le corps dansant avec les espaces de jeux réels, virtuels ou fictifs qu'entretient toute situation de dialogue entre les arts. Le « faire » provoque des questionnements que le médium ne résout pas à lui seul mais qu'il éclaire de façon singulière et riche pour les chercheurs-praticiens. Il s'agit également de redonner à la médiation son rôle démocratique d'appropriation des savoirs par les citoyens – tant dans le domaine de la formation universitaire que dans la transformation du spectateur en « amateur ». Cette médiation s'exerce en favorisant un accès aux outils, concepts et connaissances par le biais de dispositifs mettant en valeur des approches sensibles et intelligibles des danses d'aujourd'hui (conférences dansées, ateliers du spectateur...). Pour exemple, nous avons rendu compte dans le dernier essai d'une pratique d'atelier s'articulant autour de la notion de communauté. Ce travail contemporain sur l'être ensemble est peut-être susceptible de renouveler un imaginaire commun citoyen et/ou de (ré)activer une forme d'engagement politique. Ces dispositifs collectifs et interdisciplinaires, où l'enrichissement dans l'ouverture est visé, sont basés sur une égalité de convention où les rôles sociaux (création, contemplation, interprétation, théorisation) peuvent être discutés ou redistribués dans une démarche de « compréhension » de l'œuvre.

\*

L'ensemble de ces propositions et perspectives faisait pourtant suite à un état des lieux légèrement désenchanté, apparu à un enseignant chercheur isolé et ayant tout à construire : d'un

côté, un champ disciplinaire et un espace dialogique au sein de son laboratoire d'accueil, et de l'autre, un cursus universitaire allant de la licence au doctorat. Le temps étiré de la rédaction a permis une évolution nettement positive de cette situation initiale dont mon introduction a déjà rendu compte. Au gré des nominations, une équipe interdisciplinaire s'est créée. Renforcée, de manière ponctuelle mais souvent féconde, par l'arrivée d'ATER issus de différents champs (danse, histoire, esthétique, philosophie) mais dont la danse constitue le thème d'étude principal, une dynamique de recherche collective s'élabore lentement, qui prend comme présupposés ceux que je viens de rappeler. J'espère avoir convaincu mes lecteurs qu'au sein de ce large spectre, et sans prévaloir des résultats du dialogue collectif qui s'instaure, une démarche originale est à l'œuvre. Elle se déploie dans les études interdisciplinaires en cours ou à venir. A ce sujet, il est peu probable que j'abandonne la proximité complice instaurée avec la compagnie Rosas. A n'en pas douter, elle fera encore partie des études de cas que j'envisage pour étayer mes travaux futurs. C'est donc sans renoncer à mon intérêt pour un œuvre chorégraphique majeur que j'ouvre mon horizon, en l'élargissant à d'autres univers artistiques (Edouard Lock ou Farid Berki par exemple) et d'autres modalités d'étude de la production actuelle (les études qualitatives passant par l'analyse des discours). Cette démarche vise ensuite, on l'a vu, à enrichir les procédures d'analyse d'une approche esthétique du travail chorégraphique – qu'il s'agisse d'œuvre, de processus en scène, d'improvisation –, d'outils (la trame) ou des concepts (état et statut du corps) nécessaires à sa mise en œuvre. Cet axe s'inscrit dans le sillage tracé par Michel Bernard et prolongé ensuite par Isabelle Ginot avant que sa conversion thématique ne l'entraîne vers l'étude critique des méthodes somatiques. Enfin cette stratégie de recherche, à travers la réflexion qui s'amorce dans les ateliers de recherche et création, mais également dans mes tentatives de vulgarisation, vise une transformation des habitus esthétiques. Fondé sur le principe de dévolution, elle s'articule à la problématique de la sous-équipe EDESAC dans le volet artistique de ses recherches sur les modalités de l'individuation. Cet engagement est aussi à l'origine des séminaires et ateliers communs qui ont permis l'ouverture du Master CEAC spécialité « musique et danse » en septembre 2011, spécialité qui amènera, à terme, son lot d'aspirants à la recherche.

Car si cette étude dresse un bilan scientifique personnel, et dit mon envie d'organiser des travaux de nature plus collective, ces désirs se doublent d'un réel besoin. Car le master que je viens d'évoquer ne fait qu'ajouter à des candidatures de plus en plus nombreuses, ces dernières années, d'étudiants attirés par les thématiques et le caractère interdisciplinaire affichés par le CEAC. Jusqu'ici, nous répondions à ces demandes par la formation de *pools* de compétences encadrant les doctorants autour de sujets interdisciplinaires : architecture et musique ; danse et

art plastiques ; architecture, danse et musique ; danse et cinéma pour ne citer que les thèmes les plus récents. Mais si ces collaborations entraînent des dialogues fructueux, elles trouvent aussi leurs limites (notamment quantitatives) dans la participation aux co-encadrements effectifs des thèses<sup>322</sup>. Car, tant pour les directions que pour les soutenances, les chercheurs habilités en danse ne sont pas si nombreux et se voient parfois poussés aux limites de leurs compétences.

Ainsi, sur l'axe du dialogue des disciplines autour des arts, je co-encadre la thèse d'une jeune architecte dont le travail porte sur l'étude de la notion de rythme dans la conception des œuvres répétitives en architecture (les projets de Peter David Eisenman), en musique (sur des œuvres de Philip Glass) et en danse à partir des pièces d'Anne Teresa De Keersmaeker créées sur des compositions de Steve Reich : *Fase*, 1982 (sur *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Come Out*, *Clapping Music*) ; *Drumming*, 1998 (sur la partition éponyme) ; *Rain*, 2001 (sur *Music for eighteen musicians*) ; *Counter Phrases*, 2002 (sur *Dance Patterns*) et *Steve Reich Evening*, 2006 (sur *Four Organs* et *Eight Lines*)<sup>323</sup>. Sous l'angle des « manières de dire et de faire », l'étude esquissée ici sur la notion d'état de corps, pourrait trouver un prolongement collectif dans des collaborations avec mes collègues Biliana Vassileva-Fouilhoux et Claire Buisson dans une volonté commune d'explorer la complexité du processus d'incorporation. La première, à partir des approches qualitatives issues de l'analyse du mouvement dansé ; la seconde à partir de ce qu'elle nomme dans sa thèse l'étude de la « corporalité »<sup>324</sup>. Mais la danse doit également se confronter à la langue comme structure privilégiée des savoirs dans le monde occidental. C'est pourquoi je crois avoir ma place dans ce projet en partant de l'étude de la dimension esthétique des discours du danseur et du spectateur. La grande variété des modalités d'appropriation (qui vont du *drill* aux méthodes somatiques) dévoile un champ d'étude encore peu exploré qui a une grande incidence dans divers domaines tels que l'apprentissage des danses, leur transmission (du répertoire par exemple) mais aussi dans la capacité du danseur à créer. Nous pourrions ainsi contribuer à éclairer un domaine plus vaste encore que l'on pourrait nommer « les savoirs du danseurs ». Par la diversité des approches proposées et l'articulation

---

<sup>322</sup> La thèse de Laurie Brunot « Dramaturgies et scènes chorégraphiques contemporaines » initiée en octobre 2011, est actuellement co-encadrée à l'Université Paris 3 par la professeure Josette Féral et moi-même.

<sup>323</sup> La thèse de Charlotte Lheureux, commencée en 2011, s'intitule *Des perceptions esthétiques. Le désir de répétition comme geste créateur : une pensée du rythme à travers la figure musicale, chorégraphique et architecturale*. Elle est encadrée à l'Ecole polytechnique de Louvain-La-Neuve par le professeur d'architecture David Vandenberg. Elle est co-encadrée par Marie-Pierre Lassus, musicologue et moi-même, tous deux membres du CEAC.

<sup>324</sup> Claire Buisson, « *Danse, espace et technologie*. Op. cit.

qu'elle promeut entre pratique et théorie, cette large thématique serait également susceptible d'accueillir les projets d'étudiants proches de ce que les Québécois nomment « la recherche création ». Enfin, sans présupposer de la manière dont évolueront les ateliers instaurés entre Bruxelles et Lille, on peut d'ors et déjà faire l'hypothèse que leurs processus, voire leurs conclusions, pourraient inspirer de nouvelles manières d'envisager – à destination des étudiants, amis aussi du grand public – des actions de sensibilisation aux pratiques de réception et d'écriture sur l'art et les danses contemporaines en particulier.

\*

Construits dans l'échange entre danse et musique, j'envisage d'utiliser les principes dialogiques de l'adresse et de la demande en tant qu'outils méthodologiques à l'horizon d'autres confrontations disciplinaires (danse et cinéma, arts plastiques et mouvement...). L'analyse est un des fondements des études disciplinaires de l'art et ses approches évoluent constamment. Mais, s'il est certes important de perfectionner l'outil, il est aussi essentiel d'en définir les enjeux de façon que les méthodes fassent réellement évoluer la connaissance, sans se contenter d'être une simple fin. C'est pourquoi je ne conçois pas la dévolution comme une pratique circonscrite au champ didactique et dans le seul registre de l'analyse chorégraphique. Je la range plutôt au rang des valeurs. Elle constitue, dans le tissage collectif d'une parole réceptive considérée comme matériau vif de l'œuvre (c'est ainsi que nous l'avons mise en œuvre dans les ateliers de recherche création), une déclinaison heuristique du principe de délégation. Quant au débat esthétique, il est autant réclamé par l'acte artistique lui-même – puisque ce dernier y trouve sa finalité – qu'il sert, on l'a vu, la fabrication des connaissances disciplinaires. C'est dire que les trois axes que j'ai distingués, dans le souci de leur explicitation respective, constituent bien à mes yeux un seul et même champ de recherche, susceptible d'accueillir néanmoins, dans le déploiement des différentes ramifications exposées ici, de nouvelles problématiques.

Ce souci du dialogue, on l'aura compris, anime mon éthique d'enseignant chercheur. Pour terminer, je voudrais élargir le soupçon conçu à propos des termes de « relation » et de « rapport » appliqués précédemment aux rencontres entre musique et danse. J'ai pointé la forme d'inertie ou d'équilibre statique que l'emploi de ces termes suggère en proposant la présence d'un élément tiers qui dynamise ce lien. Dans le cas de la recherche, ce terme tiers (outre le chercheur et son paradigme) est la danse elle-même, non plus en tant qu'objet d'étude mais en tant que pratique artistique. Par sa présence, elle enrichit subtilement le réseau des demandes et adresses que la recherche et la création génèrent, entre théorisation des pratiques

et mise des théories à l'épreuve du réel. Cette ouverture devrait concourir à la consolidation, aux côtés des recherches *sur* la danse (neurosciences, sociologie, philosophie), d'une recherche *en* danse – où “dedans” et “dehors” communiquent. Elle me paraît garante d'un espace d'échange au sein duquel pourraient être envisagées des retombées fécondes et sans détriment pour l'art, la discipline, ceux qui l'animent ou en bénéficient.

## V. Bibliographie

### Contextes : biologie, esthétique, littérature, philosophie...

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1974.

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 2002/4 n° 222, 523-534.

- *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.

- *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Delarge, coll. « Corps et culture », 1976.

BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

- et PETIT Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.

- et JORLAND Gérard (eds.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BESNIER Jean-Michel, *Les Théories de la connaissance*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1996.

BILLETER Jean-François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010.

- *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.

- *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002.

BOLENS Guillemette, « Les évènements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et Jacques Tati », *Studia philosophica*, vol. 69, Bâle, 2010, 143-161.

- *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008.

- *La Logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

BORDELEAU Leo-Paul, « Quelle phénoménologie pour quels phénomènes ? », *Recherches qualitatives*, Vol. 25(1), 2005, 103-127.

BROUSSEAU Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1998.

- BRUNEAU Monik et VILLENEUVE André (eds.), *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- CALVO-MERINO Beatriz et al., « action, observation and acquired motorskills: an fMRI study on expert dancers », *Cerebral Cortex* n°15-8, 2005, pp.1243-1249.
- CHABOT Pascal, *La philosophie de Simondon*, Paris, Vrin, coll. « Pour demain », 2003.
- CHANGEUX Jean-Pierre, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.
- CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.
- CORCUFF Philippe, *La Société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, Armand Colin, 2002.
- CREZE Françoise et LIU Michel, *La Recherche-action*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DAMASIO Antonio R., *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob, 1999.
- DANETIS Daniel (ed.), *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DA SILVA-CHARRAK Clara, *Merleau-Ponty, le corps et le sens*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 2005.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La Vue le Texte », 1981.
- et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
  - et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1972.
- DEWEY John, *Late works of John Dewey*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.
- DI PELLEGRINO et al., « understanding motor events: a neurophysiological study », *Experimental Brain Research* n° 91, 1992, 176-180.
- DOGUET Jean-Paul, *L'Art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.
- DÜRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2002.
- EHRENZWEIG Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974.

- GALLAGHER Shaun et SCHMICKING Daniel (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, New York, Springer, 2010.
- GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- GENETTE Gérard, *L'Oeuvre de l'art. Tome 2 : La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1997.
- GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Eric (eds.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1993.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JULLIEN François, *Nourrir sa vie. A l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005.
- *La Propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1992.
- LAGEIRA Jacinto, « Peut-on naturaliser le corps artistique ? » in FORMIS Barbara (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « l'art en bref », 2009, 161-179.
- LAUXEROIS Jean et SZENDY Peter, *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan / Ircam, 1997.
- LEFORT Claude, « Maurice Merleau-Ponty », in BELAVAL Yvon (ed.), *Histoire de la philosophie*, Tome III. Du XIX<sup>ème</sup> siècle à nos jours, Encyclopédie de la Pléiade, 1974, 692-706.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.
- MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.
- *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- MARTEL Frédéric, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philosophie », 1996.
- *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
  - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1945].
- MICHAUD Yves, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.
- MÜLLER Heiner, *Quartett*, trad. J. Jourdheuil et B. Perregaux, Paris, Minuit, 1982.
- NANCY Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.
- RAMACHANDRAN Vilayanur, *Le Cerveau, cet artiste*, Paris, Eyrolles, 2005.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008

- *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », 2004 [1987].

RIZZOLATTI Giacomo et SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2008.

ROCHLITZ Rainer, *Le Vif de la critique. Tome 2 : Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2010.

RODRIGO Pierre, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2009.

RORTY Richard, *L'Espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, Paris, éd. Albin Michel, 1995

SAEZ Jean-Pierre (ed.), *Culture et société : un lien à recomposer*, Toulouse, L'Attribut, 2008.

SHUSTERMAN Richard, « What pragmatism means to me », *Revue française d'études américaines*, n° 124, deuxième trimestre 2010, 59-65.

- « Soma-esthétique expérientielle : trois méthodes » in GIOFFREDI Paule (ed.), *A l'(a)r)encontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, 235-264.
- « Penser en corps. Eduquer les Sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique », in FORMIS Barbara (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « l'art en bref », 2009, 41-76.
- *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Bruxelles, l'Eclat, 2008.
- *Vivre la philosophie*, Paris, Klincksieck, 2001.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

SONTAG Susan, *L'Oeuvre parle*, trad. Guy Durand, Paris, Le Seuil, 1968.

SOURIAU Etienne, *Clés pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970.

STAROBINSKI Jean, *La Relation critique ; l'œil vivant II*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970.

STIEGLER Bernard, « Politiques et industries de la culture dans les sociétés hyperindustrialisées » in SAEZ Jean-Pierre (ed.), *Culture et société : un lien à recomposer*, Toulouse, éd. de l'Attribut, 2008, 168-176.

- *De la misère symbolique 1. L'époque hyper industrielle*, Paris, Galilée, 2004.
- *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003.

- « L'hyperindustrialisation de la culture et le temps des attrape-nigauds », *Art Press* Internet all over, novembre 1999, 41-62.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Million, coll. « Krisis », 1989.

VINCENT Jean-Didier, *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1986.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Le Cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965.

### **Arts : danse, musique, performance...**

ABDOU EL ANIOU Naïsiwon-Patricia, *La conceptualisation de l'art chorégraphique. Concepts et pratiques de la danse* (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002.

ADSHEAD-LANSDALE Janet, « An Introduction to Dance Analysis », in CARTER Alexandra (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1998, 163-170.

- (ed.) *Dance Analysis Theory and Practice*, Londres, Dance Books, 1988.

- *et al.*, « A chart of skills and concepts for dance », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 16, n° 3, (Fall 1982), 49-61.

ASLAN Odette (ed.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994.

BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, Paris, Chiron et Centre national de la danse, 2002.

BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger (eds.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.

BOISSIERE Anne et KINTZLER Catherine (eds.), *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006.

BUISSON Claire, *Danse, espace et technologie. Construction d'un environnement chorégraphique*, Thèse de doctorat en Arts, mention danse, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2010.

CARROLL Noël, « Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine », in FEBVRE Michèle (ed.), *La danse au défi*, Montréal, éd. Parachute, 1987, 177-188.

CARTER Alexandra (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London, Routledge, 1998.

- CATALA Laurent, « Peter Rehberg, actionniste viennois », *Mouvement* n° 42, janvier-mars 2007, 77.
- COOPER ALBRIGHT Ann, *Choreographing Difference: the Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997.
- COPELAND Roger, « Between description and reconstruction » in CARTER Alexandra (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London, Routledge, 1998, 98-107.
- CVEJIĆ Bojana, « Anne Teresa De Keersmaeker, un portrait », in *Rain. Anne Teresa De Keersmaeker*, Opéra National de Paris, mai 2011, 36-39.
- « The Accursed Share: Accounting for the Open, Once again », *Frakcija: Vague-Volatile-Incomprehensible*, *Performing Arts Magazine* (Zagreb), n° 28/29, Summer-Autumn 2003, 30-40.
- DAUZOU Laurent et RABANT Claude (eds.), « Etats de corps », *Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994.
- DESPRES Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique* (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1998), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2004.
- FERAL Josette (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012.
- FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2004.
- FORMIS Barbara (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2009.
- FOSTER Susan Leigh, *Choreographing Empathy*, New York, Routledge, 2011.
- *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- FRALEIGH Sondra, « Witnessing the Frog Pond », in FRALEIGH Sondra et HANSTEIN Penelope (eds.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, London, Dance Books, 1999, 188-224.
- et HANSTEIN Penelope (eds.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, London, Dance Books, 1999.
  - « A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology » in CARTER Alexandra (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London, Routledge, 1998, 135-143.
  - *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

GINOT Isabelle, « Discours techniques du corps et technocorps » in GIOFFREDI Paule (ed.), *A l'(a r)encontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, 265-299.

- *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Dossier d'HDR sous la direction de Jean-Paul Olive, Paris 8, 2006.
- « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in GOURDON Anne-Marie (ed.), *Les Nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Editions, 2004, 179-196.
- « Un lieu commun », *Repères* n° 1, mars 2003, 2-9.
- *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, essai d'analyse de l'œuvre chorégraphique*, (thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002.
- « Ceci n'est pas le corps de Marie Chouinard », *Protée*, Danse et altérité, volume 29 n° 2, automne 2001, 77-84.
- et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Artpress*, Médium : Danse, hors série, 2002, 106-111.
- et ROQUET Christine, « Une structure opaque : les Accumulations de Trisha Brown », in ROUSIER Claire (ed.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin, CND, 2003, 253-273.

GIOFFREDI Paule (ed.), *A l'(a r)encontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.

GIRARD Johan, *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

GOURDON Anne-Marie (ed.), *Les Nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Editions, 2004.

GREEN Jill et STINSON Susan W., « Postpositivist Research in Dance », in FRALEIGH Sandra Horton et HANSTEIN Penelope (eds), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, London, Dance Books, 1999, 91-123.

GUISGAND Philippe (hors publications figurant dans le second volume),

- « New Work d'Edouard Lock », *Journal de l'adc* n° 57, avril-juin 2012, Genève, 14-15.
- « Six Order Pieces », entretien avec Thomas Lebrun, *Journal de l'adc* n° 56, janvier 2012, 10-11.
- « A bout de souffle », in *Rain. Anne Teresa De Keersmaeker*, Opéra National de Paris, mai 2011, 44-46.

- « Pénombre », *Journal de l'adc* n° 54, Genève, avril-juin 2011, 16-17.
- « Anne Teresa De Keersmaecker ou l'amour pour la structure de la musique », entretien avec Anne Davier, *Journal de l'adc* n° 52, Genève, septembre 2010, 12-13.
- *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2008.
- « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères* n° 15, Biennale du Val-de-Marne, mars 2005, 10-12.
- « Jérôme Bel ou les figures du retrait », in *Bel / Lander / Robbins*, Opéra National de Paris, septembre 2004, 64-69.

HUESCA Roland, *L'écriture du (spectacle) vivant. Approche historique et esthétique*, Strasbourg, Les cahiers du Portique, 2010.

JACKSON Naomi, « Dance Analysis in the Publications of Janet Adshead and Susan Foster », *Dance Research*, vol. XII, n° 1, printemps 1994, 3-11.

JORDAN Stephanie, *Stravinsky Dances: re-visions across a century*, London, Dance Books, 2007.

KÄSTNER Irmela et RUISINGER Tina, *Anne Teresa De Keersmaecker / Meg Stuart*, München, K.Kieser Verlag, 2007.

KEAHINOHOMOKU Joann, « Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique », *Danse nomade, Nouvelles de danse* n° 34-35, été 1998, 47-64.

LABAN Rudolph, *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

LAUNAY Isabelle et PAGES Sylviane (eds.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mobiles » n° 2, 2010.

LAVENDER Larry, « Understanding Interpretation », *Dance Research Journal*, 27/2 (Fall 1995), 25-33.

LEPECKI André, *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement*, New York and London, Routledge, 2006.

- (ed.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

LEVINSON André, *Les Visages de la danse*, Grasset, Paris, 1933.

LE ROY Xavier, « Produits de circonstances », *Artpress Médium Danse*, hors série n° 23, 2002, 114-123.

- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine (la suite)*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- MC FEE Graham, *Understanding Dance*, Londres, Routledge, 1992.
- MARTIN John, *La Danse moderne*, trad. Sonia Schoonejans, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1991.
- MAYEN Gérard, « Relations (auto) critiques », *Quant à la danse* n° 4, octobre 2006, 46-49.
- *De marche en danse dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- NICLAS Lorrina (ed.), *Corps provisoire, danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », 1992.
- (ed.) *La Danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, éd. Armand Colin, 1989.
- NORDERA Marina et FRANCO Susanne, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Turin, Utet Libreria, 2003.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, coll. « Arts des spectacles », 1996.
- PERRIN Julie, *Projet de la matière - Odile Duboc*, Dijon/Paris, Les presses du réel / CND, coll. « Parcours d'artiste », 2007.
- PLOUVIER Jean-Luc, « Géométrie convulsive » in ADOLPHE Jean-Marc et IMBAULT Charlotte (eds.), « Thierry De Mey », tire à part, *Mouvement*, n° 59, avril-juin 2011, 16-17.
- « Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaecker et la musique », in *Rosas XX*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, 279-283.
- POULLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- RAINER Yvonne, *Work 1961-73*, New York, New York University Press, 1974
- ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Biarritz, Segquier, 2009.
- ROTHFIELD Philippa, « Points of contact. Philosophies of Movement », *Writings on dance*, n° 11-12, été 1994-1995, 76-86.
- ROUSIER Claire (ed.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin, CND, 2003.
- SELLAMI-VIÑAS Anne-Marie, *L'écriture du corps en scène. Une Poïétique du mouvement*, (thèse de doctorat ès Lettres, Université de Paris I, 1999), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2002.

- SCHIRREN Fernand, *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, éd. Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 1996.
- SHEETS-JOHNSTONE Maxine, « Body and Movement: Basics dynamic Principals », in GALLAGHER Shaun et SCHMICKING Daniel (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, New York, Springer, 2010.
- *The Phenomenology of Dance*, Londres, Dance Books, 1966.
- SIEGMUND Gerald, *Abwesenheit. Eine Performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006.
- « Partager l'absence » », in ROUSIER Claire (ed.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin, CND, 2003, 321-334.
- SMITH-AUTARD Jacqueline, *Dance Composition*, London, A & C Black, 2005 [1976].
- SZENDY Peter, *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minit, 2000.
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960.

### Références numériques

- DE BAECQUE Antoine, « Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker », accessible via <http://www.rosas.be/fr/production/en-atendant>.
- GUISGAND Philippe, « Sur leurs ailes », texte consultable dans la revue de presse numérique <http://mylene.benoit.free.fr>.
- NICOLAS François, « Pulsion invoquante et expressivité musicale », texte consultable sur al page <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Ecoute.Priere.Pulsion.html>.
- SCHMELZER Björn, « Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker », accessible via <http://www.lamonnaie.be/fr/mymm/article/29/Entretien-De-Keersmaeker---Schmelzer>.
- VAN CAMPENHOUT Elke, « Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker », accessible via <http://www.rosas.be/fr/production/keeping-still-part-1>.

### Références de la citation en page 4

- Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1945], 2005, p.21.

## VI. Table des matières

<b>I.</b>	<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
A.	Bref cursus.....	5
B.	Etre chercheur <i>en</i> danse.....	6
C.	La recherche en danse au CEAC.....	9
<b>II.</b>	<b>Synthèse des travaux (2005-2012).....</b>	<b>13</b>
A.	Bilan de la thèse .....	13
1.	Résumé .....	13
2.	Démarche .....	14
3.	Résultats .....	17
B.	Productions.....	19
1.	Etude esthétique du mouvement dansé .....	20
2.	Modalités d'analyse du spectacle chorégraphique.....	22
3.	Regards croisés et réalisations artistiques .....	25
C.	Entre recherche et enseignement.....	30
<b>III.</b>	<b>Les axes de recherche.....</b>	<b>34</b>
A.	Manières de voir (ou lire les danses actuelles).....	44
1.	Etat des lieux : danse et musique .....	45
2.	Modes dialogiques : demandes et adresses .....	47
3.	Essai : périodisation et étude de cas .....	54
B.	Manières de dire (ou écrire les danses actuelles) .....	72
1.	Etat des lieux : critique des systèmes d'analyse.....	74
2.	Evolution d'un outil : la trame de lecture.....	83
3.	Essai : les tropes condensateurs .....	94
C.	Manières de faire (ou com-prendre les danses actuelles).....	115
1.	Etat des lieux : du « Je-corps » à l'« être ensemble » .....	116
2.	Un concept-clé : la dévolution .....	123
3.	Essai : les ateliers .....	128
<b>IV.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>139</b>
<b>V.</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>146</b>