

CN D

Centre national de la danse

Atelier des doctorants

Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre

*La Danse et ses mots.
Théories et pratiques pour dire
la création chorégraphique
11 février 2016*

Compte-rendu dirigé par Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr et Alessandra Sini, équipe de l'Atelier des doctorants–*Pratiques de thèse en danse*.

Septembre 2016.

Pour citer ce document : Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), septembre 2016, *La Danse et ses mots, Pratiques de thèse en danse–outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <isis.cnd.fr/spip.php?article1532>.

Remerciements à :

Elsa Ballanfat et Alba Aude Naef pour nous avoir fait part de leurs textes et pour leur apport à la réalisation de ce compte-rendu. Manque en revanche l'intervention de Pauline Le Boulba, qui avait comme titre « Performer la critique. Gestes critiques et paroles chorégraphiques » ;

Eva Carina Jiménez, pour l'autorisation de reproduire la photo d'Alba Lucera (2013) ;

Marion Bastien et Laurent Barré, service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse, pour la réalisation de ce document numérique.

Pratiques de thèse en danse–outils à l'œuvre renouvelle la formule des Ateliers des doctorants en danse, fondés en 2007 au sein du Centre national de la danse sur un principe de partage des connaissances et de confrontation, et visant à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les pratiques rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse.

Lieu de rencontre, *Pratiques de thèse en danse* fédère les doctorants dispersés dans les diverses universités françaises et européennes, et leur permet d'échanger avec des chercheurs confirmés, invités pour communiquer de nouvelles pistes de travail, et avec des artistes chorégraphiques, de manière à préserver une articulation entre théorie et pratique de la danse. Il s'agit d'un espace qui valorise la spécificité de la recherche en danse, c'est-à-dire l'ancrage dans et sur le corps du chercheur. Ils sont organisés par une équipe bénévole constituée par des doctorants en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact de l'équipe :

doctorantsendanse@gmail.com

Contact au Centre national de la danse :

recherche.repertoires@cnd.fr

Avant-propos	5
Elsa Ballanfat	
La danse ouvre la possibilité d'un renouveau de la philosophie	9
Alba Aude Naef	
La danse et ses mots : les mots de la danse ; réflexion et dialogue entre la pensée et les écritures du corps, pour dire la création chorégraphique	21
Biographies de l'équipe de l'Atelier des doctorants	30

« [...] les écritures chorégraphiques érigent le parti pris phrastique
en constituant pivot de la signature chorégraphique. »

Laurence Louppe, 1998,
« Écriture littéraire, écriture chorégraphique au xx^e siècle :
une double révolution », *Littérature*, n° 112.

Avant-propos

La question de la relation du chercheur à son objet d'étude et des outils méthodologiques qu'il développe afin de parvenir à une formulation écrite de sa recherche a été au cœur de la rencontre « La recherche en deçà du temps de l'écriture¹ », organisée par l'association des chercheurs en danse le 11 février 2016 au CND. Témoignant de l'intérêt porté vers cette problématique, la soirée visait à explorer le travail de collecte et d'immersion qui précède proprement le temps de l'écriture : un temps stratifié d'enquête, de récolte d'informations, de recherche d'archives, d'analyse chorégraphique et de pratique et d'incorporation de la danse.

Invitée à rebondir sur cette relation, l'équipe de *Pratiques de thèse en danse-outils à l'œuvre* a cru pertinent de questionner la formulation qui s'opère par le langage *pendant* le processus de la thèse, et la confrontation dans laquelle le jeune chercheur en danse se plonge lorsqu'il décide de dire la danse. Questionnant le rapport qu'entretiennent les langages écrits et oraux avec la perception du spectacle vivant, il s'est agi de comprendre l'interprétation et la traduction opérée par le

chercheur pour expliciter le processus de création et la réception des œuvres chorégraphiques.

Le rapprochement entre la danse et le champ lexical de l'écriture, visible à travers certaines expressions comme celles de « texte chorégraphique », « écriture chorégraphique » et « signature du chorégraphe », laisse présumer un lien intrinsèque entre la danse et le langage. Au langage verbal est de plus en plus reconnu un rôle propulsif dans le processus créatif d'une écriture chorégraphique, souvent singulière : le chorégraphe affine ses pratiques corporelles comme aussi ses capacités métaphoriques, en construisant sa manière à lui d'organiser les matières chorégraphiques et de transmettre et de dire sa danse. Ce discours en situation, qui vit du rapport entre corps dansant et imaginaire créatif, est bien considéré par plusieurs chercheurs comme une source fondamentale pour mettre en contexte les pratiques d'écriture chorégraphique avec l'analyse et la perception de l'œuvre présentée au public.

La relation entre catégorisations lexicales savantes et discours internes à l'art lui-même – où se construisent encore

¹ www.chercheurs-en-danse.com/fr/event/

2
Loupe Laurence, 1998,
« Écriture littéraire, écriture
chorégraphique au xx^e siècle :
une double révolution »,
Littérature, n° 112, p. 89.

3
Idem.

4
[http://isis.cnd.fr/IMG/pdf/
atelier_novembre_2015.pdf](http://isis.cnd.fr/IMG/pdf/atelier_novembre_2015.pdf)

5
Frédéric Pouillaude, 2010,
*Le Désœuvrement
chorégraphique. Étude sur
la notion d'œuvre en danse*,
Paris, Vrin, p. 266.

6
Laurence Loupe, *op. cit.*, p. 91.

7
Joëlle Vellet, 2014,
« Les discours tissent avec
les gestes les trames de la
mémoire », *Recherches en danse*,
n° 2.
<http://danse.revues.org/353>.

8
Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p. 280.

d'autres catégorisations – reste néanmoins à explorer, car cette alliance peut devenir problématique lorsque la danse est subordonnée à l'analyse sémiotique ou linguistique : l'équivalence entre danse et écriture peut opérer une fixation et un encodage qui donne une connotation politique et esthétique précise au geste dansé, mais qui ne miroite pas toujours les mots utilisés par les acteurs de la danse (chorégraphes, danseurs, spectateurs). Plusieurs points de vue doivent alors être pris en considération dans l'examen des processus et des dispositifs chorégraphiques, soulevant à leur tour plusieurs questionnements : comment la notion d'écriture se déploie-t-elle dans le processus créatif et dans la constitution du dispositif de l'écriture chorégraphique ? La critique débouche-t-elle sur des textes compréhensifs de la danse, qui concilient le mouvement et l'acte d'énonciation du verbe ? Ou bien, est-ce le niveau iconique des nouveaux systèmes d'écriture et de notation qui miroite le mouvement dansé ? Si la dérive des signifiants entre différents champs lexicaux caractérise l'art moderne et contemporain, la relation ambiguë de la recherche en danse à l'acte de verbalisation et de désignation reste au cœur de l'intérêt des chercheurs d'aujourd'hui. En se penchant sur ces nombreux questionnements ouverts, *La danse et ses mots* a interpellé deux doctorantes et une philosophe, dont l'une des problématiques de recherche touchait proprement à la relation entre action dansée et acte de l'écriture.

Comme le souligne à propos Laurence Loupe, « la culture française utilise le mot "écriture" pour évoquer un certain nombre d'activités artistiques "compositionnelles" (écriture cinématographique, musicale, etc.), au rang desquelles figure en bonne place l'écriture chorégraphique² ». Se démarquant radicalement d'un rapport de dépendance à la littérature, la danse contemporaine se confronte aujourd'hui au concept de

l'écriture par *analogie*, comme une instance structurante qui désigne et soutient l'émergence des facteurs poétiques du geste humain, au travers du médium du corps, et qui démarque « le développement conscient des processus de composition en danse³ ». Autrement dit, la danse ne s'appuie pas sur l'écriture en tant que trace documentaire et graphique créée en amont ou après les étapes de la création — ce qui relève plus de notre atelier précédent, *Interroger les archives*, et de la relation de la danse aux traces archivistiques⁴ — ni en tant que narration sous-jacente à la danse ; plutôt, elle construit autour du paradigme de l'écriture les éléments qui, *par* le corps, en composent les caractères, tels les syntagmes, le flux, la phrase et le phrasé rythmique, la syntaxe, les kinèmes, la lisibilité et les hiatus inhérents au geste, ou bien les textures corporelles. De plus, elle n'infère en aucun cas au mot écriture une valeur archétypale et fondatrice : entre « l'archi-écriture chorégraphique⁵ » — c'est-à-dire la mise à disposition des matières corporelles diverses lors du processus de création — et la construction progressive d'un vocabulaire spécifique, l'écriture chorégraphique se développe « comme un immense palimpseste se traçant et retraçant dans l'expérience des corps *en* recherche⁶ ».

Poursuivant ses matières corporelles, la danse contemporaine développe certes une écriture chorégraphique, mais aussi un lexique chorégraphique, ou un discours en situation « produit pendant le temps du travail dans le studio par le chorégraphe et les interprètes, en résonance aux gestes [et qui] s'identifie comme la spécification d'un métalangage⁷ ». Ce lexique et ce rapport dialogique entre matières et mots servent à dire et à exposer l'originalité de l'imaginaire du chorégraphe, et à nommer les « déterminations posturales et motrices constituant, en deçà du vocabulaire, la couleur et la signature du mouvement⁸ ».

Si la danse est donc influencée par la tradition écrite, la recherche en danse est également sujette à des interférences lexicales issues des pratiques. Aux modèles verbaux des discours savants se sont infiltrés des mots et de nouvelles « manières de dire la danse » émergées des pratiques en danse, ce qui a amené la recherche actuelle à dépasser la dichotomie entre théorie et expérience de la danse et à intégrer au discours normatif l'aspect corporel et kinesthésique. Plusieurs langages se mêlent ainsi dans la recherche en danse, parmi lesquels nous retrouvons le langage quotidien, le langage métaphorique avec son pouvoir condensateur et reconstituteur d'un phénomène, les vocabulaires spécifiques (anatomique et technique) et l'attitude au poétique propre à l'auteur⁹. Cette démarche articule la praxis de la danse avec le regard que le chercheur porte sur l'écriture chorégraphique¹⁰, influencé par son encrage disciplinaire, par son savoir sensori-moteur de la danse, et par son expérience kinesthésique de l'œuvre chorégraphique.

Dans cette optique, le corps du chercheur exprime la tension dialectique inhérente à la conceptualisation du corps dans la culture occidentale. Dépassant une vision spécifiquement transcendentaliste et universaliste qui scinde le corps entre chair particulière et esprit nécessaire, la recherche ancrée dans la pratique immanente au temps historique refuse « l'intellect désincarné¹¹ » et engage le corps à être corporéité, à la fois sujet et objet de l'acte dansé et de la recherche. Autrement dit, le corps est alors lieu, instrument et réservoir d'une connaissance qui lui appartient, et qui découle de lui. Comme le suggère Guillemette Bolens¹², c'est en vivant/décrivant le mouvement, et grâce à l'empathie kinesthésique, que le chercheur concilie par le corps vécu et expérimenté ce qu'il voit et perçoit du mouvement dansé avec la fonction d'énonciation et de désignation du langage. Philippe Guisguand explicite

ultérieurement cette démarche méthodologique de spectateur critique de la danse comme une « manière dont [la] pratique de danseur se mêle à [la] réception du spectacle vivant, et la possibilité d'en rendre compte par l'utilisation de la langue ordinaire. Une démarche qui procède de ce qu'on pourrait appeler un "savoir lire" la danse, et s'organise en une trame (c'est-à-dire un réseau structuré de repères, filtrant l'observation), mais qui n'a pas la vocation classificatrice d'une grille¹³ ». Ainsi, la danse porte en elle-même un potentiel épistémologique de lecture, qui se déploie de manière singulière à chaque analyse.

En déplaçant le langage savant d'une prétention d'objectivité et de vérifiabilité normative à la subjectivité et au regard singulier du chercheur, du critique de la danse et de l'artiste chorégraphique, on parvient à une horizontalité entre théorie et pratique, voire à un dialogue entre recherche écrite et écriture chorégraphique : ainsi, la théorie ne veut plus expliciter et imposer une façon de « bien faire l'art », mais plutôt proposer une clé de lecture sur « comment l'éprouver¹⁴ », se plaçant dans une dimension qui se veut corrélative (et non supérieure) à la pratique. Sur ce sillage naissent les nouveaux langages transversaux de l'essai auto-ethnographique, des conférences et lectures performées, des performances poétiques, ou les recherches-créations, qui communiquent une nouvelle expérience cognitive : écriture créative, écriture chorégraphique et écriture analytique peuvent alors être combinées.

La danse et ses mots a été une occasion pour se confronter avec toutes ces questions ; bien que l'écho des problématiques esquissées le jour même nécessiterait une rencontre *ad hoc* pour approfondir surtout les divergences au sujet de la dualité corps/âme et de la frontière liminale entre objectivité et subjectivité dans la critique en danse, cet atelier doctorant s'est révélé

9
Philippe Guisguand, 2011, « Dire la danse », http://perso.univ-lille3.fr/~pguisguand/downloads/Pg_Dire_la_danse.pdf.

10
Cf. Isabelle Ginot, 2006, « La Critique de la danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires ». Habilitation à diriger des recherches à l'université de Paris 8.

11
Nous empruntons cette expression à Susan Leigh Foster, 2013, « Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing », in Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript, « Critical Dance Studies », p. 22.

12
Cf. Guillemette Bolens, 2000, *La Logique du corps articulaire : les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

13
Philippe Guisguand, 2014, « Un travail en cours », *Recherches en danse*, n° 1. <http://danse.revues.org/580>.

14
Katya Mouton, 2014, « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse*, n° 1. <http://danse.revues.org/1017>.

15
<http://isis.cnd.fr/spip.php?article1535>

être en quelque sorte une suite prégnante des réflexions qui ont clôturé le précédent atelier. Notre prochaine rencontre se propose d'éclaircir davantage les contrastes sur l'idée du corps en danse, en analysant notamment la relation entre corps normé et corps hors-codes¹⁵.

Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini

La danse ouvre la possibilité d'un renouveau de la philosophie

Elsa Ballanfat, chercheuse invitée

Je reprends dans ce contexte des points du livre intitulé *La Traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*¹, sorti en novembre 2015 à la suite d'un cours de deux ans à Paris 4 qui était destiné à ouvrir les étudiants de philosophie à la danse. Le constat inaugural du cours était celui qui m'a moi-même fait choisir la philosophie après avoir dansé de nombreuses années : durant mes études au conservatoire, je constatais que la danse n'était pas encore un art très présent dans les études esthétiques et, plus généralement, dans les disciplines intellectuelles et la philosophie. Comment interpréter cette absence et comment partager la conscience de l'importance de cet art ? Telle était la première question ; la seconde que je me pose davantage aujourd'hui comme professeure de philosophie est plutôt : comment élargir la réflexion philosophique ? Comment la danse pourrait-elle nourrir par de nouveaux chemins notre travail de philosophe ? Comment inventer de nouvelles classes aussi, de nouveaux enseignements ?

La première raison possible de cette absence peut tenir à l'opposition classique en Occident entre le corps et l'âme, opposition

qui a justifié le fait que les études intellectuelles ne se sentent pas concernées par un art dit « du corps », c'est-à-dire du *seul* corps ; c'est ce qui rend difficile de tenir un propos théorique lorsque l'on vient de la pratique, tant la danse nous convainc qu'elle se tient d'emblée au-delà du dualisme. La danse pose ainsi problème : soit elle est considérée comme un art du corps et en ce cas le corps a été sans doute le grand manqué de la pensée occidentale, à quelques exceptions près bien sûr ; c'est pourquoi, selon cette hypothèse, la tradition philosophique s'intéresse peu à un art dit corporel. Soit la danse bouscule les catégories occidentales et nous place devant un impensable : un art aussi bien du corps que de l'esprit, qui travaille précisément l'indissociabilité des deux. Dans tous les cas, la pratique de la danse a évolué depuis le temps des « ballerines muettes », les chorégraphes tiennent un propos sur leur art, les danseurs sont devenus capables de parler de leur pratique, si bien que leur parole peut désormais être conçue comme la source d'une connaissance à part entière.

Ce texte a cependant déjà pris du recul par rapport à la publication : je maintiens que la danse apporte le corps

¹ Elsa Ballanfat, 2015, *La Traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann.

2
Gilles Deleuze, 2003, [1990],
« Sur l'image-temps », in
Pourparlers, Paris, Éditions
de Minuit, p. 82.

3
Il convient de nuancer cette
idée : nous ne voulons pas dire
que la danse classique suivait
toujours la musique, dans la
mesure où la composition
de la musique se faisait avec
le chorégraphe, pensons
aux célèbres couples Petipa-
Tchaïkovsky, Manzotti-
Marengo. Cependant, nous
soulignons ici le rapport de
mutuelle dépendance des deux
arts que viendra bouleverser
la modernité du XX^e siècle.

en philosophie, mais j'aurais davantage
tendance aujourd'hui à affirmer que la
danse transcende la dualité métaphysi-
que de l'âme et du corps, ce qui demeure
problématique étant donné que nous
sommes éduqués à penser à travers elle.

Cette première raison donc, relative
à la difficulté, pour la philosophie, de
concevoir le corps, peut-elle laisser place à
l'idée que propose Deleuze pour expliquer
l'absence du cinéma en philosophie ? Je cite
les *Pourparlers* : « Il est vrai que les philoso-
phes se sont peu occupés de cinéma, même
quand ils y allaient. Et pourtant, il y a une
coïncidence. C'est en même temps que
le cinéma apparaît, et que la philosophie
s'efforce de penser le mouvement. Mais
c'est peut-être la raison pour laquelle la
philosophie n'attache pas assez d'import-
ance au cinéma : elle est trop occupée à
faire pour son compte une tâche analogue
à celle du cinéma ; elle veut mettre le
mouvement dans la pensée, comme le
cinéma le met dans l'image². » Est-ce parce
que la philosophie était trop occupée à
mettre le mouvement dans la pensée qu'elle
est longtemps passée à côté de cet art du
mouvement qu'est la danse ?

Il nous semble que le rapport d'anal-
ogie entre cinéma et philosophie posé par
Deleuze présente une limite : la philoso-
phie ne peut être occupée à mettre dans la
pensée le mouvement que le cinéma ou la
danse mettent dans leur propre matériau
de travail, pour la simple raison que le
mouvement, d'une discipline à l'autre, voit
sa définition varier. Le mouvement du corps
n'est pas celui de la pensée, quand bien
même il y aurait une définition fondamen-
talement commune du mouvement : c'est
même tout l'enjeu de notre réflexion que
de faire mesurer l'apport irréductible de la
danse. Cet art procure une expérience du
mouvement et du corps que nul autre art
ne pourrait transmettre. Tel est donc notre
objectif aujourd'hui : faire entendre ce que

la danse, comme art du mouvement du
corps, peut renouveler philosophiquement.
La démarche est claire également : il s'agit
de partir de la parole vive des danseurs, sur
leur expérience.

La danse partage en effet des
concepts et des notions communs à la
philosophie, à la linguistique, mais ce
n'est qu'en partant de sa pratique, des
mots des chorégraphes et créateurs de cet
art, que nous pourrions mesurer ce qu'elle
peut enseigner. Avant Nietzsche, Spinoza
soulignait déjà que nous ne savons pas
tout ce que peut le corps. C'est pourquoi
la danse éclaire fondamentalement le
corps d'une manière nouvelle, et avec lui
les concepts d'espace, de conscience, de
perception, de langage, dont le corps-
danseur fait l'expérience. Se nourrir
intellectuellement de cette expérience des
concepts en danse permettra de fonder une
voie philosophique nouvelle, susceptible de
comprendre les notions et concepts dont a
usé la philosophie à l'aune d'une discipline
qui en élargit les acceptions. Pour exprimer
cette idée, je propose de travailler trois
notions sur lesquelles la danse apporte un
nouvel éclairage : la conscience, l'intensité,
le langage.

*

Conscience

L'idée qui émerge lorsque l'on
pratique la danse, c'est qu'elle est en
elle-même une source de savoir.

Le premier indice de cette portée
vient justement de ce que la danse, pour les
pionniers du modernisme allemand, n'est
plus seconde par rapport à un quelcon-
que support étranger à elle. La danse ne
dépend plus de la musique comme c'était
encore le cas du ballet classique³, elle ne
dépend plus d'un texte autre qu'elle devait
incarner fidèlement, mimant l'action du

livret, mais elle commence dans le silence ; c'est ce que les danseurs allemands, sous la direction de Laban, de Mary Wigman, nomment la « danse absolue », et qui donne naissance au corpus théorique majeur de la danse moderne, nommée ensuite contemporaine.

Pourquoi danser dans le silence ? Laban (né en 1879 à Bratislava, il meurt à Londres en 1958) le principal danseur, chorégraphe, théoricien de la danse moderne allemande, l'explique bien : il s'agit d'éveiller un état de corps qui ne se met pas à la disposition de la musique, mais devient son propre terrain d'expérimentation. Le souci du mouvement, expression de la vitalité du corps pour Laban, se nourrit d'un regret devant les effets de la vie moderne :

Quand j'étais enfant, les danses paysannes, les processions religieuses, les cérémonies de cour et autres manifestations similaires, étaient restées relativement vivantes dans mon pays. Elles n'étaient pas seulement vivantes, mais faisaient partie intégrante de la vie sociale. [...] Tout le monde était fier de bien se déplacer pendant le travail, de faire les mouvements adéquats sur un rythme défini. Il y avait une très grande variété des mouvements dans le travail. Pour quelqu'un de sensible à ce type de beauté, il était impossible d'oublier l'énorme importance du mouvement dans la vie⁴.

Faut-il regretter cette époque où tous les aspects de la vie sociale se confondaient ? Ce n'est pas la question ici, ni le propos, mais cette idée d'une vitalité perdue, ou d'une modernité seulement capable d'agitation, va donner à Laban le désir de réinsuffler le mouvement par des formations de danseurs, mais aussi des pratiques pour amateurs. La disparition de la danse comme fête indique d'emblée ce

qu'elle signifie chez Laban. Impressionné par les derniers vestiges des danses religieuses en Europe de l'Est, sa danse, ou sa modernité, consiste dans le fond à retrouver la culture festive, *Festkultur*, disparue sous les assauts de la modernité.

Je me souviens que, dans mes premiers rêves artistiques, je voyais le développement du travail mécanique et de l'industrie comme un monstre qui engouffrait les jolies danses et les attitudes splendides du corps humain dans une noire et pénible mécanisation⁵.

La danse dite moderne n'épouse donc pas le mouvement de la modernité, au contraire : la danse est moderne par son désir d'écart avec la modernité, d'expérience corporelle authentique, autonome, axée sur l'étude du mouvement et la célébration de la vie. La question qui nous dirige consiste donc à nous demander ce que Laban découvre dans ces danses religieuses, festives ; comment son regard sur ces danses folkloriques nourrit-il sa curiosité pour le mouvement ? Comment, aussi, ne pas succomber sous le poids de la tradition, ne pas percevoir la *Festkultur* comme une autre prison pour les corps ?

Si nous ne partageons pas cette dévotion à l'égard des danses dites traditionnelles, dans la mesure où elles véhiculent aussi des archaïsmes, nous nous attachons cependant à comprendre ce que Laban y cherche de vitalité corporelle. La notion de vitalité ne doit pas laisser penser que la danse perçue par Laban exalte la force, la dépense, la performance. Au contraire, il s'agit d'une nouvelle expérience du corps, ouvrant par là des voies vers la philosophie dans la mesure où elle en partage les concepts. La danse ouvre une nouvelle conscience de soi, dont nous ne retiendrons pas le caractère « magique », mais seulement la dimension corporelle, sans plus restreindre la conscience à la sphère

4

Voir : « What has led you to study Movement? », *Laban Art of Movement Guild Magazine*, n°7, septembre 1951, référence citée in Isabelle Launay, 1997, *À la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, p. 56.

5

Ibidem, pp. 55-56.

6
Laban raconte par ailleurs avoir pratiqué lui-même des exercices de danse avec un imam. Leurs conversations « appartiennent aux trésors inoubliables de ma mémoire », in « What has led you to study Movement? », article cité par John Hodgson, 2001, in *Mastering movement. The Life and Work of Rudolf Laban*, New York, A Theater Arts Book, Routledge.

7
« From Laban's Early Writings », *Laban Art of Movement Guild Magazine*, n° 16, mars 1956, cité in Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 59.

8
Rudolf Laban, 1975, *A Life for Dance*, trad. angl. Lisa Ullmann, Londres, Macdonald & Evans Ltd, p. 175, in Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 85. Édition originale : Rudolf Laban, 1935, *Ein Leben für Tanz*, Dresde, Carl Reissner Verlag.

9
Selon la description qu'en donne Laure Guilbert, 2011 [2000, Bruxelles, Complexe], *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, André Versaille éditeur (éd. papier et numérique), p. 51.

de l'esprit ; en élargissant, donc, sa définition, ou en la radicalisant, puisque la danse conduit à l'éveil d'une nouvelle conscience corporelle, à l'état conscient du corps, comme sol de toute conscience.

Une expérience s'avère en effet marquante pour Laban, avant 1900, lorsqu'il rencontre des derviches dans les montagnes de Bosnie⁶. Devant ces danseurs, il remarque combien ils sont « absorbés dans leur danse et comme les spectateurs suivaient avec anxiété tous leurs mouvements ! ». Un vieil homme à qui il soumet des questions sur ce pouvoir presque hypnotique de la danse, lui répond : « Il est interdit de parler pendant la danse, cela porte malheur ! [Avant...] les gens y croyaient, et la présence des femmes était interdite. On ne peut désormais plus rien attendre de ce qui constituait une formule magique. » Propos qui permet alors à Laban de développer :

On suppose que c'est une superstition stupide et infantile que de croire à un pouvoir magique. [...] Cependant n'y avait-il pas quelque chose de grand et d'immense caché dedans ? Les derviches étaient-ils vraiment immunisés ? La danse pouvait-elle avoir un tel pouvoir sur les hommes ? Il devait y avoir quelques personnes qui avaient senti que la danse leur donnait une conscience plus large que la conscience habituelle, ou du moins différente⁷.

De cette danse aux pouvoirs perdus, Laban retient surtout que l'expérience du corps s'est considérablement appauvrie avec la modernité, que la mobilité tend à se perdre, que la culture du corps connaît une incroyable chute, et avec elles, que nous perdons conscience de notre incarnation. Pour y remédier, Laban crée essentiellement deux formes de danses, des chorégraphies de groupes, nommées *Reigenwerk*, ou danses en cycle, et le *Tanztheater*, genre

éclectique qui lui permettra de développer ses désirs chorégraphiques. Dans les danses en groupe, Laban entend célébrer l'acte de danser en lui-même, c'est pourquoi il émet l'idée que « le drame dansé chorique constitue une nouvelle forme d'art avec le solo⁸. »

Les chœurs de mouvement se développent en effet dès les années 1920 : ils n'exigent *a priori* pas de formation technique poussée, c'est pourquoi Laban les propose en 1922, dans son école de Hambourg, à des cursus amateurs qui se déroulent le week-end, en parallèle du cursus destiné aux professionnels. Là il peut développer les tentatives commencées à Monte Verità, où le danseur avait osé toutes sortes de vies du mouvement, englobant une liberté sexuelle assumée entre participants. Le terme de « chœur de mouvement » s'impose en 1923, puisque les amateurs qui participent « s'engagent dans une sorte de jeu d'orchestre improvisé, dans lequel chacun dirige tour à tour le groupe en lui indiquant par le mouvement ce qu'il attend de lui. Le groupe élabore alors des figures collectives qui peuvent elles-mêmes se subdiviser en sous-groupes⁹. »

Ces danses de groupe répondent au souci de Laban devant la modernité : fondées sur l'improvisation, elles visent à éveiller la conscience corporelle et la créativité gestuelle de chaque participant.

La pratique de la danse apporte ainsi une lumière nouvelle sur la première notion annoncée, celle de conscience : il n'est désormais plus possible de la limiter à la seule sphère de l'esprit. Autrement dit, le moment cartésien de notre connaissance de nous-mêmes peut être remis en cause. Il n'est plus possible de poser que nous sommes essentiellement âme, ou substance pensante comme le fit Descartes pour fonder les connaissances.

Chez Laban, l'accès à un nouveau type de rapport à soi, et de définition de soi, dépend tout d'abord de ce qu'il nomme la « pensée motrice », qui exprime en soi suffisamment combien la danse conduit à transcender les frontières entre corps et esprit. Le danseur entend par cette expression un état de corps, qu'il doit affronter, faire sien, au lieu de l'éviter par la poursuite de la figure apparente de son mouvement. La pensée motrice se découvre dans la région du silence, dans l'improvisation en particulier, lorsque la « pensée en mots¹⁰ » se trouve suspendue.

C'est depuis cet état de corps que le danseur devient attentif non pas à la forme de la figure ou du pas qui lui est imposée de l'extérieur, mais au contraire analyse la « qualité d'effort » qui la sous-tend : c'est l'exécution même du mouvement, qui, par conséquent, se modifie. En prenant conscience de l'effort qu'il met dans tel ou tel geste, de l'intention et de la qualité de son exécution, le danseur éprouve son geste comme étant lui-même l'effet d'une motricité consciente.

Plus exactement, la motricité dont la vie nous pousse à faire usage sans même la remarquer, en prenant les transports, en se pressant pour ne pas arriver en retard, devient, dans la danse, éprouvée pour elle-même. Lorsqu'une personne saute afin d'attraper un paquet sur une étagère, elle n'est attentive qu'au paquet à saisir : la fin de son mouvement fait oublier le mouvement lui-même. Au contraire, lorsque la danse fait pratiquer un saut, le faisant, dans l'entraînement quotidien, recommencer plusieurs fois, travailler dans le plié qui lui précède pour s'élever davantage, dans l'amorti qui évite au corps de retomber comme une chose inanimée, c'est-à-dire sans rencontrer le sol avec moelleux mais selon la brutalité inerte d'un corps soumis aux lois de la gravité, elle prend le mouvement lui-même pour fin. Or, dans ce mouvement pris pour

fin, le corps devient sensible à son propre mouvement. Le phénoménologue Erwin Straus avait déjà perçu la danse comme l'expression du lien entre « sentir » et « se mouvoir ». Selon lui, nous nous mouvons en réponse à ce que nous sentons. Mais ajoutons que le mouvement dansé suscite une réflexivité du sentir : le corps devient attentif à son propre mouvement, il se sent sentir, et de ce cercle vertueux procède la conscience de soi comme corps.

Dans l'éveil de cette conscience, la vie du corps s'éprouve elle-même, c'est pourquoi, en dépit des divers usages métaphoriques de la danse chez Nietzsche, nous souscrivons à son idée que la danse est un art qui affirme un « oui » à la vie. L'épreuve consciente de sa propre vie permet de se distinguer, intérieurement, des corps naturels ou des objets qui l'environnent. C'est le contact avec sa propre force comme force vivante que le corps éprouve dans la danse. Avec cet art, il devient attentif à lui-même et s'appréhende comme attentif à soi.

C'est pourquoi nous pouvons pousser plus loin les conséquences de l'éveil d'une conscience corporelle : la pratique de la danse est orientée vers un pouvoir de dire « je ». Le « je », c'est ce corps par lequel, avec lequel le sujet sent et se sent sentir. La sensibilité est une dimension inamovible, irréductible de lui-même. Même si la faculté de dire « je », c'est-à-dire de se poser comme un sujet parlant, pensant, peut l'être par réduction ou mise entre parenthèses de toute dimension corporelle comme le fait Descartes, l'idée qu'apporte la danse est que ce pouvoir de dire « je » procède du corps. Comment démontrer cette idée ? La conscience corporelle acquise par la pratique de la danse, et plus encore pourrions-nous ajouter du yoga, peut-elle donner de nouvelles clés de lecture des textes philosophiques dans lesquels le sujet se définit par sa seule pensée et son seul esprit ?

10
Laban théorise cette opposition entre « pensée motrice » et « pensée en mots » dans son ultime ouvrage, Rudolf Laban, 1950, *Mastery of Movement on the Stage*, Londres, Macdonald & Evans Ltd ; *La Maîtrise du mouvement*, 1994, trad. fr. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, p. 42.

11

Les citations sont extraites des *Méditations métaphysiques touchant la première philosophie dans laquelle l'existence de Dieu et la distinction réelle entre l'âme et le corps de l'homme sont démontrées*, traduction du Duc de Luynes, revue par Descartes pour l'édition de 1647 (consultable en ligne sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30328477x>) et Descartes, 1964 [1641, Paris, M. Soly], *Méditationes de Prima Philosophia*, Charles Adam, Paul Tannery (dir.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

Tout d'abord, quand bien même le langage, le pouvoir de se poser comme sujet parlant et pensant, ne se confondent pas avec le corps, ce qui se formule sur son plan dépend du corps. Autrement dit, la connaissance que le sujet prend de lui-même ne peut évacuer le corps comme ce qu'il ne serait pas. La danse procure cette expérience par laquelle la conscience éveillée du corps, qui devient celle du sujet comme corps, ramène ce qui ne semble pas en rapport avec le corps, à lui. Grâce à l'exercice de la danse, les pouvoirs du sujet, comme celui de dire « je », de penser, de parler, sont compris dans une continuité avec le corps. Le sujet découvre que tout exercice de la pensée s'effectue dans sa continuité, dans un lien irréductible de l'esprit au corps sensible.

Ainsi nous en venons à l'idée que danser dispose à mieux penser. Penser s'exerce dans la continuité du corps. Même dans son moment le plus radicalement spirituel, la philosophie ne peut se passer de lui. Lorsque Descartes découvre dans la formulation du *cogito* le premier fondement indubitable de sa philosophie, la méditation a exclu les sens et le corps de son projet épistémologique sous prétexte de leur aspect douteux. Cependant, il est remarquable que les méditations se déroulent dans une atmosphère qui dépend d'un *état de corps* : en ce sens, il est bien présent, jusque dans son absence la plus totale, lorsque le sujet découvre dans l'acte de l'esprit la première certitude, la proposition vraie qui lui impose de se connaître comme chose qui pense. « De sorte qu'après y avoir bien pensé et avoir soigneusement examiné toutes choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce ou que je la conçois en mon esprit¹¹. »

Contrairement à ce que dit le texte, atteindre cette certitude dépend du corps,

et le *cogito* ne parviendrait pas à se formuler sans lui, quand bien même il le repousse hors de la substance qu'il découvre par lui. Tout d'abord, Descartes pense en un âge mûr, il le précise au début de la méditation première. Or la maturité engage le corps, elle témoigne d'une pensée suffisamment aguerrie, rassasiée d'expériences, avertie du fait qu'il est temps de se mettre à la tâche qui l'attend. Certes, il s'agit du pouvoir de l'esprit ici, qui est parvenu à une formation suffisante pour se heurter à sa tâche. Mais dire qu'il est temps de se mettre à ce travail, n'est-ce pas précisément tenir compte d'une finitude dont le sentiment dépend du corps ?

S'il convient encore de parler d'*état de corps* dans cette méditation, c'est dans la mesure où la pensée ne s'exerce que dans un corps assagi : il dispose, là encore, à entendre le sujet dire « je ». Cette entente n'engage pas une action du corps, la pensée en ce sens s'exerce sans lui, mais elle n'en dépend pas moins dans sa capacité à se référer à elle-même. Il faut que le corps soit paisible pour que la pensée s'entende elle-même ; elle reste donc solidaire d'un corps qui consent à ce que le sujet s'entende comme sujet de discours et de pensée. Le silence du corps devient le décor de toute pensée.

En effet, le corps de Descartes, au moment des *Méditations*, peut se concentrer : il est en sûreté, en Hollande, il n'est plus agité de toutes sortes de passions. Or la concentration exige la détente du corps : il n'est pas possible de se concentrer sous la menace, ni dans la tourmente d'une passion qui envahit l'esprit. Le corps paisible se prête au penser, mais l'exercice de la pensée procède d'une méditation qui par définition suppose une ascèse du corps, une discipline mentale *et* physique. Chez Descartes, le corps qui ne se sent plus, tandis que seule la pensée s'éprouve, est le premier signe de sa présence/absence, qui

ne l'élimine cependant pas de la réflexion. Nier le corps pour affirmer le pouvoir de la pensée seule continue de dépendre du premier.

La danse joue donc un rôle sur le plan intellectuel : elle fournit des clés de lecture pour relire de grands textes à la lumière de la conscience qu'elle-même a fait prendre du corps. Ce non-dualisme, elle le pose en amenant le sujet à prendre conscience de lui-même comme corps, ou plus exactement comme corps et esprit indissolublement liés. Le mouvement exerce le sentir, comme il en résulte. Cette réflexivité du sentir dans la danse apprend à se sentir « corps », sans exclusion de cette nouvelle conscience l'« esprit », ce qui ne ferait qu'inverser le problème.

Il est clair qu'une question se soulève alors : pourquoi la conscience de l'incarnation s'avère-t-elle un si dur apprentissage ? Pourquoi ce qui semble le plus évident, à savoir que tout homme a un corps, s'avère-t-il si difficile à vivre, dès lors que la conscience de son corps amène le sujet à poser qu'il *est* corps ?

Nous n'avons pas de réponse à cette question, si ce n'est le témoignage de la difficulté à l'acquérir et de la concentration que ce travail exige. Comme le fait là encore remarquer la danse, tandis que la concentration est plutôt rattachée à un état cérébral faisant abstraction du reste, désignant un esprit empli de l'objet auquel il s'attache, il faut modifier l'appréhension commune de cette notion. Se concentrer signifie être attentif à son corps, rassembler ses énergies. La danseuse Hanya Holm, venue de l'expressionnisme allemand, mais en développant une nouvelle forme aux États-Unis¹², insiste ainsi sur le fait que l'inspiration provient de la concentration, laquelle consiste en la conscience de son corps. Être concentré implique de savoir ce que le sujet fait avec sa tête, ce que font les bras, le tronc et le dos.

Dès lors, l'enjeu philosophique de la réflexion se précise. Dans un corps éveillé, conscient de lui-même, c'est-à-dire de sa propre présence à la pensée, le rapport entre réflexion et sensibilité peut se travailler, se rechercher, faire, lui aussi, l'objet d'une pensée consciente. Penser se fait avec le corps : dès lors, une plus riche expérience du corps, comme, au moment d'écrire, sa plus grande maîtrise, permettent d'inaugurer de nouveaux chemins philosophiques. Ce qui permet d'avancer vers les autres notions annoncées, celles d'intensité et de langage.

Intensité

N'entendons-nous pas souvent dire que l'intensité d'une expérience repose dans la poussée d'adrénaline ? N'y a-t-il pas là une définition appauvrie de ce que pourrait être l'intensité d'une expérience corporelle ? Tandis que divers sports portent à associer l'intensité à ce qui est fort, pousse les sensations à l'extrême, la danse au contraire renouvelle la définition de la notion. Si l'intensité n'est pas la « sensation forte », qu'est-elle alors ?

Le corps conscient du danseur s'ouvre à une nouvelle forme d'intelligence. Le corps se sent sentir, goûte au plaisir d'exister par un sentir attentif à lui-même, mais qui l'ouvre aussi sur l'extériorité. La sensation de la vie qui l'entoure, de la présence des autres, même lointaine, son attention à entendre les murmures, à sentir l'air qui passe et l'effleure, toutes ces sensations, des plus fortes aux plus ténues, la danse les lui ouvre. Le propos ne consiste pas à dire que les non-danseurs ne sont pas capables de perceptions attentives. Mais c'est dans la qualité de perception, de sensation, d'écoute, dans leur raffinement sensible, que la danse fait aller plus loin que le commun. Comment la danse fait-elle grandir sa relation à l'extériorité ?

12

Walter Sorell, 1969, *Hanya Holm, Biography of an Artist*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Comment ouvre-t-elle une expérience autre, plus profonde, plus aboutie, de sa propre existence ?

En nous plaçant cette fois-ci du côté américain de cette naissance moderne de la danse, la figure de la danseuse Ruth Saint Denis, autre pionnière de la *modern dance* américaine, permet d'aller plus loin dans l'idée que la danse conduit à une expérience intense de l'existence. Dans un extrait d'un article publié dans le *Denishawn Magazine* de 1924-1925, Ruth Saint Denis parle de la danse comme d'une célébration. Unissant le danseur à la terre et au ciel, la danse réunit les mortels aux divins, les hommes aux autres vivants, les réinsérant dans l'espace fondamental auquel ils appartiennent.

Prolongeant cette idée d'une célébration de la vie par la réinscription du corps dans l'espace de son existence, la danse fait accéder à une qualité d'existence hors du commun. Ruth Saint Denis s'exprime en ces termes : « Danser, c'est vivre la vie dans ses vibrations les plus fines et les plus hautes, vivre la vie harmonisée, purifiée, contrôlée ». Vivre la vie dans ses vibrations les plus fines se réfère à l'acuité des sensations à laquelle parvient la danse. Cet art permet de sentir des mouvements infimes en soi, des impressions ténues, comme si le corps devenait visible de l'intérieur, comme si la danse permettait d'ouvrir ce grand fonctionnement subtil du corps, qui passe, la plupart du temps, tout à fait inaperçu. L'intensité ne saurait se confondre avec la montée d'adrénaline, mais désigne au contraire la subtilité de perception à laquelle parvient le corps danseur.

Or, les vibrations les plus fines sont aussi les plus hautes. À l'écoute de ce qui ne s'entend pas d'ordinaire dans le corps, c'est une exigence de vie, une élévation, qui se découvre et s'exprime dans la danse. C'est pourquoi le corps du danseur ne peut plus se limiter au corps physique : il n'est pas un

corps seulement soumis à la gravitation. Au contraire, vivre son corps et pousser cette épreuve de la vie par la danse implique de découvrir une autre loi : tout en prenant appui sur le sol et en acceptant son poids, le corps s'éprend des airs. Tout en descendant, il aspire à s'élever.

Les danses du sol rejoignent par une autre voie ce besoin paradoxal que le corps a de se déprendre de sa propre matérialité : en allant au bout de l'énergie, en vidant le corps de ses forces, le danseur découvre autrement la légèreté ; on retrouve donc l'idée que tout en commençant par prendre conscience des effets de la gravité sur son corps, le danseur ravit son propre poids aux effets des lois physiques. Et plus loin encore, que vivre intensément son corps, c'est découvrir en soi ce besoin de ravissement.

La danse ouvre donc une nouvelle conscience de soi et une autre connaissance de soi, c'est-à-dire découvre de nouveaux besoins de l'existence, fait droit à nos aspirations paradoxales. Nous sommes corps et vivons de nous en défaire ; mais, contrairement à certaines pratiques mystiques, ce n'est pas en niant la matérialité du corps que nous vivons ces aspirations. La vie du corps est le lieu même de l'expression de cette aspiration à la légèreté et à l'évidement.

La danse développe aussi la perception du silence, de l'espace vide. Sans développer ces derniers points, je me concentre plutôt sur la notion de langage, en proposant des questions et des perspectives.

Langage

Nous partons pour cela du travail de la chorégraphe allemande Pina Bausch, née en 1940 à Solingen (et décédée brutalement en 2009), petite ville de la Ruhr, c'est à dire de l'Allemagne industrielle,

très fortement touchée par le chômage aujourd'hui. Elle grandit dans cette ville où ses parents tiennent une auberge qui fait aussi café. Pendant que son père était malade, elle raconte¹³ comment elle a appris des hommes en les observant derrière le comptoir. Servir dans un café de l'Allemagne profonde est à coup sûr édifiant en termes de connaissance anthropologique. Les cœurs brisés, les solitaires qui ont besoin de parler, les habitués, les buveurs à tout moment de la journée, autant de manières de découvrir l'humanité d'une façon tout autre que la philosophie mais qui peut, autant qu'elle, prétendre à une forme de connaissance.

De son propre aveu, cette expérience est marquante pour Pina Bausch, et dès cette époque, nous pouvons considérer qu'elle forge l'idée centrale de son travail de chorégraphe : s'intéresser aux personnes qu'elle a en face d'elle, puis atteindre le danseur dans ce qu'il a de plus singulier, c'est-à-dire souvent de blessé, afin de faire ressortir de lui ses forces et la richesse de ses réponses à la vie.

Le travail pour lequel elle est mondialement connue aujourd'hui, à savoir celui de saynètes au cours desquelles les danseurs sont aussi acteurs, usant de la parole, succède en réalité à une première longue période de chorégraphies répondant à la forme du ballet. La seconde période de Pina Bausch marque un tournant. À partir de la pièce 1980, *Ein Stück von Pina Bausch*, Pina Bausch met au point une autre méthode de création. Elle pose des questions par séries, et les danseurs y répondent par leurs mouvements et inventions. Voici quelques exemples, tirés des notes de Raimund Hoghe¹⁴ :

Attitude d'humilité / Qui sait bien faire le poirier ? / Raconter une histoire à l'aide de bruits / Photos pour l'éternité / Quand on pleure /

Vierge planante / Pouvez-vous former des couples ? / Album de poésie / Construire des pyramides¹⁵

Je les ai prises dans le désordre, pour montrer la prolixité et la diversité du matériau brut de la création avec la chorégraphe. En même temps, des thèmes reviennent : la violence des animaux, et la violence envers les animaux :

Lorsque les kangourous sont en danger, ils se retiennent avec les pattes-avant à un autre animal et lui ouvrent le ventre avec les pattes-arrière / Quand un animal veut mordre / Quand un animal en tue un autre

puis sur le mal fait aux animaux :

La façon dont on tue un animal / La façon dont on empaillie les animaux / À votre avis, que dit un animal quand il tombe dans un piège ? La façon dont un animal tombe dans le piège

puis elle questionne le mal, radicalement, nous allons y revenir :

Pourquoi se donne-t-on tant de mal ? / Endurcir / Désespoir / Mauvaise conscience

Elle questionne enfin les souvenirs d'enfance, le mal que l'on se fait à soi, les privations et les interdits. L'idée est donc bien d'aller interroger ce qui est mutilé en chacun des danseurs ; la différence entre ce travail et ce que le théâtre d'action ou diverses formes de théâtre contemporain poursuivent, tient à la vertu du mouvement. En effet, questionner, c'est aller chercher ce qui, chez un danseur, est un point brisé, par où le mouvement ne circule plus. De la part de la chorégraphe, c'est rendre vie à ce qui s'est tu, faire revenir le mouvement là où il ne jaillit plus, en assumant que le mouvement est salvateur.

13

Ce témoignage se trouve sur le site de la fondation Pina Bausch, « What moves me », où est reproduit le discours prononcé par la chorégraphe lors de la remise du prix de Kyoto. www.pinabausch.org

14

Raimund Hoghe, 1986, *Pina Bausch. Tanzbeatergeschichten*, Francfort, Suhrkamp ; *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, 1987, trad. fr. Dominique Petit, Paris, L'Arche. Hoghe était alors dramaturge pour la compagnie.

15

Ibidem, pp. 84-86.

16

Ce dialogue a été entrepris dans le café « Le Mistral » situé à côté du Théâtre de la Ville de Paris ; avec toute mon amitié je remercie ici Fernando Suels pour ce moment et notre lien.

17

Raimund Hoghe, *op. cit.*, p. 136.

18

Cette affirmation de la chorégraphe pourrait être discutée à l'aune du solo de Jo Ann Endicott, dans *Walzer*, où elle met en scène les problèmes physiques et psychiques de la danseuse, liés à son corps et à sa boulimie.

Les questions que Pina Bausch pose sont adressées à la personne du danseur. Il n'est pas anonyme, il n'est pas l'interprète d'un rôle, il est lui-même. C'est donc à la personne qu'elle s'adresse, c'est-à-dire, dans sa bouche, à l'individu, les notions se recoupant pour désigner dans le fond le rapport à la singularité du danseur, à ses souvenirs, à sa formation souvent mutilante, à ses aspirations. Les danseurs s'interpellent par leur réel prénom sur scène, mais c'est aussi une réponse réelle, issue de leur vie, qu'ils donnent. Comment, en ce cas, la danse ne se replie-t-elle pas sur la vie privée ? Dans quelle mesure le langage est-il interrogé par ce type de travail ?

Soyons attentifs au fait que c'est d'abord le rapport du danseur à la danse, qui change. Fernando Suels Mendoza, danseur vénézuélien d'origine, est entré dans la compagnie en 1995 et y danse toujours. Nous avons entrepris ce dialogue en juillet dernier.

Au cours de danse, des collègues étaient tristes, certains ne venaient pas au cours. Mais mon professeur au Venezuela nous disait alors : les problèmes, on les laisse dehors, à la porte.

Avec le travail de Pina Bausch, ce sentiment a changé. Parce que quand tu as dansé, tu as vécu quelque chose. Tu vis un moment : dans ce moment, ce que Pina m'a permis de comprendre, c'est que les problèmes peuvent devenir matière de création. Toutes les choses qui pèsent, que l'on ressent peser à Wuppertal, on peut les prendre pour matière, danser à partir d'elles¹⁶.

Le premier professeur dont il parle a une conception assez conventionnelle de la danse, qui consiste à dire qu'on laisse les problèmes à la porte. Au contraire, parce que ce qui intéresse Pina Bausch est la personne, elle intègre à la danse ce qui

occupe la personne sans lui demander de s'en défaire. C'est même radicalement en partant de ses failles, poids, sentiments d'échec, que la danse trouve sa raison profonde ; il s'agit d'investir les souvenirs qui brisent et empêchent l'individu de s'épanouir, et d'établir la danse comme nouvelle dialectique s'impose dans le mouvement : la faiblesse devient la force, tant qu'elle se surmonte par la danse.

C'est pourquoi un jour de répétition particulièrement éprouvante, elle dit à Dominique Mercy qu'il ne doit pas se rendre malade. La réaction de malaise du danseur vient alors de la suite de questions suivantes : « Est-ce que faire ne signifie pas aussi : se faire mal ? » ; à cela Mercy avait répondu en secouant la cendre de sa cigarette dans le café et en la buvant. Puis elle avait enchaîné : « quelque chose de dangereux avec un objet gracieux ».

Devant la fragilité de la troupe, elle explique : « Ce qu'on cherche, c'est pour le détruire. Quand je demande une chose comme celle-là, ce que je cherche, c'est justement le contraire¹⁷. »

Seulement comment s'assurer que ce travail n'est pas une thérapie individuelle ? La force du travail de Pina Bausch tient à ce que les réponses physiques des danseurs à ses consignes sont identifiées par elle comme des termes universels ou susceptibles d'universalisation. Extraits de l'interview du 16 février 1990 :

Au début, il n'a certainement pas été facile pour les danseurs d'apprendre et de développer cette autre façon de travailler qui leur demande de se montrer véritablement.

C'est très complexe. Je ne leur demande jamais quelque chose de privé¹⁸, mais quelque chose de précis. Lorsqu'un danseur donne sa réponse, cela concerne

tout le monde. Cela se sent, ce n'est pas une question d'intellect.

Donc l'art n'est pas là pour exhiber la vie privée. Il dévoile, par des réponses singulières, des thèmes précis, dont, nous l'avons vu, la violence est l'un des principaux. L'articulation du singulier à l'universel tient à ce que la chorégraphe découvre des raisons à nos actions, comme elle le dit encore.

Il est très difficile de le formuler, ou de communiquer ce dont il s'agit par des actes, sans avoir recours à la parole. Il s'agit de choses qui se cachent derrière la réalité. Des choses absolument concrètes.

Le langage qui s'exprime ici, est précis. Nous essayons de saisir avec notre tête ce que nous avons déjà toujours compris avec précision. C'est le seul vrai langage.

Qu'est-ce qui relève du langage dans la danse ? Selon la chorégraphe, il s'agit de déceler des intentions cachées dans nos attitudes, autrement dit d'amener à l'expression et à la visibilité ce qui ne se sent que comme un langage potentiel tant que le danseur ne produit pas son geste. La danse apporterait ainsi une définition originale du langage dans laquelle le geste du corps n'est pas un signe au sens traditionnel du terme (par exemple le geste de taper du poing qui signifie la colère), mais plutôt le signe du pouvoir de signifier du corps. Avec la pratique ou le spectacle de la danse, l'homme se découvre créateur de langages ; il est un être qui ne cesse de communiquer, d'une façon qu'il maîtrise, mais aussi d'une façon qui lui échappe. En devinant ces langages cachés, ces intentions retenues, la chorégraphe allemande pousse le corps dans son pouvoir de créer des signes : dans le fond, c'est le corps qu'elle révèle au principe de tout pouvoir de signifier. Les pouvoirs créateurs de langages s'enracinent

dans le corps. Nous parlons depuis notre corps, et l'être même du langage se dit de multiples manières.

Pour conclure ce propos, je dirais que la danse constitue l'une des rares expériences où le corps peut devenir la source de nouvelles compréhensions de lui-même. Car il est tout de même très étonnant que la philosophie ait défini le corps sans interroger ceux qui le travaillent le plus, le connaissent donc aussi le plus. Partir de la danse revient à chercher à interroger le corps dans ce qu'il peut, en se fondant sur ce qu'il peut.

La limite pour le moment de ce travail philosophique tient au fait qu'il se formule dans les cadres de la métaphysique occidentale, c'est-à-dire en usant des concepts d'âme et de corps là où la danse, le yoga, exigeraient de ne plus parler que d'un seul être, une qualité d'existence, qui englobe les notions d'esprit et de corps. Mais nous héritons de cette histoire des concepts de l'Occident et de ses refus aussi, de son puritanisme, de sa difficulté à être à travers son refus du corps.

Pour avancer, les danseurs ont un savoir à partager. Leur expérience, dite, écoutée, offre un témoignage sur ce qu'est le corps, sur *ce qu'est* l'être corps et esprit.

C'est encore une conscience que les danseurs peuvent prendre d'eux-mêmes, à savoir que leur art donne à penser ce qu'est le corps. Écrire, parler, sont autant de pistes ouvertes, de mots donnés pour que la réflexion sur le corps prenne sa place et toute son ampleur. L'horizon philosophique devient celui de proposer une notion *élargie* du corps, emportant avec elle d'autres concepts, puis de dépasser cette notion de corps pour repenser l'être, corps et esprit.

L'enjeu de ma recherche est en effet de donner à penser autrement le concept

d'âme. Les propos des danseurs évoquant leur besoin de se vider, s'accordant sur leur besoin d'élévation et de légèreté, pourraient faire penser que cette aspiration du corps a longtemps été méconnue. Ainsi, lorsque l'âme a été désignée comme une substance immatérielle, par opposition à la matérialité et à la lourdeur du corps, son concept n'a-t-il pas servi à nommer une aspiration du corps à se défaire, paradoxalement, de sa matérialité ? Telle est la perspective proposée au tournant du livre, qui propose de comprendre l'âme, non pas comme une réalité immatérielle distincte du corps, mais comme le nom posé sur une aspiration du corps à la légèreté et à l'élévation. Le livre espère ouvrir des voies riches de conséquences, pour la philosophie et pour notre tenue dans l'existence en général.

Elsa Ballanfat : ancienne élève de l'École normale supérieure (Ulm), agrégée de philosophie, c'est d'abord pour compléter sa formation de danseuse contemporaine, nourrir et répondre aux questions soulevées par sa pratique artistique, qu'Elsa Ballanfat entreprend ses études. Initiée à la danse par la pratique du *bharata natyam*, elle entre à treize ans au Conservatoire à rayonnement régional de Paris en danse contemporaine et y poursuit ses études jusqu'au prix. Après avoir dansé le répertoire de Dominique Bagouet en particulier (*So Schnell* au Théâtre de la Ville de Paris, 2007), puis rencontré Francis Viet venu de chez Pina Bausch, elle fonde sa compagnie en 2010, suite à l'obtention du premier prix du concours chorégraphique Rosalia Chladek en 2009. L'expérience chorégraphique fait naître une attention particulière à la question de l'espace et du vide, dont l'étude est poursuivie, après un master dirigé par Jean-Luc Marion, en doctorat à Paris 4-Sorbonne, sous la direction de Claude Romano. Elsa Ballanfat enseigne également la philosophie à l'université Paris 4 où elle propose un cours d'introduction aux dimensions philosophiques de la danse. Elle se consacre désormais à son travail philosophique et à développer une pensée dont le logos soit celui des expériences qui l'ont fait naître. Elle est auteur de *La Traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann, 2015.

La danse et ses mots : les mots de la danse ; réflexion et dialogue entre la pensée et les écritures du corps, pour dire la création chorégraphique

Aude Naef, dite Alba Lucera, doctorante invitée

Introduction – Conceptualiser et dire la danse au long de la thèse

Sur la base d'une expérience pratique de la danse, en parallèle à une formation littéraire et philologique, je propose à travers cette recherche une réflexion comprise comme exercice de la pensée en mouvement. Nous partirons de la question du regard poétique, au sens littéraire du terme, en dialogue avec la pratique de la danse, pour dire la création chorégraphique. Le trajet d'aller-retour de la pratique à la réflexion, de la danse à l'écriture, ainsi que le développement d'une pensée conceptuelle en lien avec l'exercice physique de la création chorégraphique et littéraire, apparaît au cœur de notre démarche.

D'autre part, la réflexion sur la notion d'écriture en danse permet de faire dialoguer l'étape de la composition et de l'analyse. La composition et son analyse apparaissent ainsi de façon synchronique, l'analyse n'étant pas postérieure à une œuvre achevée, mais au service de son processus de création.

La thèse intitulée « Frontières et zones de contact entre les écritures

poétiques et chorégraphiques », dont je présente ici les éléments de recherche, tend à l'élaboration d'une pensée fondée sur l'analyse de la création poétique (écriture verbale), en dialogue avec une réflexion sur la danse, constituée sur la base d'écrits et de témoignages de chorégraphes, de chercheurs en danse, de philosophes, ainsi que de monographies de danseurs, et d'une expérience chorégraphique et créative comprise depuis la pratique.

Tout d'abord, pourquoi ce lien possible entre l'écriture poétique, verbale, et chorégraphique ? Dans la démarche du poète, le regard singulier porté sur le réel ouvre accès à une écriture visuelle préalable à l'élaboration du texte poétique ; en ce sens, l'écriture poétique se situe en-deçà du poème, depuis le stade de la vision ou perception d'une image extra-quotidienne, et de façon indépendante à son inscription dans le texte poétique. La démarche de l'écriture poétique implique donc tout d'abord la présence d'un plan visuel, de même que la danse peut être comprise comme écriture se déployant dans l'espace et le temps avec une place fondamentale attribuée à l'image. Toutefois, le niveau

visuel de la danse va au-delà du visible, au-delà de ce qui se déploie sous les yeux du spectateur : la danse prolonge les gestes, les inscrivant sur le plan de l'imaginaire, et entre en résonance avec l'univers symbolique du spectateur, avec sa propre lecture et interprétation polysémique, au-delà du narratif. En ce sens, le lien avec le texte poétique est significatif : le poème est également une démarche qui prend en compte le réel, et propose une possible traduction de ses éléments, perçus depuis un regard singulier, tout en incluant la réception du lecteur et ses multiples possibles déchiffrages. Le regard poétique met le focus sur un périmètre du réel pour parvenir à un niveau visuel, soit à travers l'introduction de métaphores, soit par le prolongement de l'objet réel dans le symbole qui le double, ou encore dans l'écriture d'images que chaque lecteur va pouvoir interpréter et créer selon sa propre grille de lecture. La danse, de façon apparentée, se dessine sur un espace de signifiés, depuis la part abstraite d'une expression soutenue par le concret de la matière physique du corps. En effet, la danse, lorsqu'elle ne cherche pas à raconter quelque chose par des gestes de façon mimétique, invite le spectateur à une lecture plurielle, à entrer dans une polysémie de sens. La poésie et la danse présentent par conséquent une possible zone de contact à travers leur inscription sur un plan visuel qui dépasse l'aspect physiologique de la vision oculaire et investit les zones de déchiffrage dans la strate de l'imaginaire, à travers la lecture de symboles, métaphores, et tout type de gestes traversé par une polysémie de sens.

La mise en dialogue des écritures poétiques et chorégraphiques, permet de questionner les fondements de la création artistique, par le biais d'une mise à distance de la relation quotidienne à soi et au monde. Le rapprochement entre la parole écrite et l'acte de danse nous mène à observer les interactions entre le sujet et

le monde qui l'entoure. Le regard poétique délimite un périmètre du paysage, à travers un focus aussi bien spatial que conceptuel, et conduit à une pluralité de lectures. Dans la danse, la transformation de la sensation ordinaire du mouvement en un geste chargé d'intention permet de transmettre un signifié et d'ouvrir une voie interprétative plurielle, sans le besoin d'intégrer pour autant une forme narrative.

L'écriture poétique, faisant passer les objets du réel à un plan d'images porteuses de sens et de symboles, rejoint la danse qui, de façon apparentée, part d'un niveau matériel pour parvenir à une écriture visuelle constituée d'espace et de temps. Dire la danse par les mots est ainsi une façon de nous approcher de la compréhension de l'écriture poétique, dans le sens littéraire du terme, de même que penser la parole poétique nous permet de saisir les procédés de l'acte chorégraphique.

Du *je* au *nous* comme posture de création, émerge un lien manifeste avec la démarche poétique de l'écrivain-poète Andrés Neuman, dont un corpus de textes et poèmes est à la base de notre recherche. Le regard pluriel entre l'ici et l'ailleurs est au cœur de la thématique de l'écriture de Neuman, compris depuis le motif des migrations que l'écrivain explore dans un dialogue entre les rives, aussi bien depuis la perspective des déplacements géographiques, culturels, et spatiaux, qu'à un niveau générique. Les frontières entre les genres littéraires et les zones limitrophes incarnent, chez cet auteur, diverses façons de questionner l'espace et le temps, ouvrant la question des genres et des répertoires.

En ce sens, Andrés Neuman recourt à la présence d'une pluralité de voix dans son écriture qui dépasse les frontières entre les genres et s'inscrit sur le mode de l'hybride.

Les influences plurielles surgissent d'un espace de contact entre les genres, tel que l'on peut l'observer dans son œuvre, de même que le domaine pluridisciplinaire instaure une poétique des espaces transitoires, à travers le motif du mouvement.

Le motif de la frontière se dessine à l'issue d'un mouvement de contiguïté entre les espaces aussi bien géographiques que disciplinaires et génériques, ainsi qu'à travers le dialogue entre différentes temporalités. Le corps et la voix dans l'espace interrogent ainsi la question des frontières et des migrations.

Les pistes de réflexions proposées par l'équipe de *Pratiques de thèse en danse*¹ ouvrent la réflexion de cette journée d'étude autour de la question de la relation du danseur aux mots dans le contexte du travail chorégraphique, pistes qui sont à la base de l'élaboration de cet article.

*Fixer, encoder, est-ce traduire la danse ?
La question de passer par les mots*

La pratique versatile de la danse propose une mise en dialogue du mouvement et de ses codes par la parole. Il s'agit de fixer la danse par les mots, or, selon le type de parole, il est possible de traduire le caractère mobile de la danse par le verbe, en transmettant son caractère de constante transformation, toujours en partance même dans les pauses et les silences. Fixer ne veut toutefois pas dire figer. Par l'approche du texte poétique, nous tentons de fixer le mouvement par les mots, tout en transmettant le caractère d'un langage mobile, à l'image de la condition impermanente du vivant, du corps compris comme instrument de la danse. Il s'agit alors, dans la danse, de transmettre une écriture visuelle, inscrite sur le plan de l'image, tout en partant de la matière du réel et du corps.



© Eva Carina Jiménez (2013).

*L'analyse des processus d'écriture,
sous un regard philosophique*

La présente recherche inclut une analyse de ce qui constitue le texte poétique et l'acte chorégraphique compris comme tissu ; il s'agit de voir comment se tisse le langage, aussi bien le langage du mouvement que celui des mots, compris depuis la matière, afin de parvenir au texte devenu l'étoffe de ce qui est donné à voir et à lire.

Les notions telles que « écriture, tracé, tissu, étoffe » révèlent les zones de contact entre l'écriture verbale, poétique, et la matière chorégraphique issue du corps du danseur. Le tissu du texte, issu du tissage des mots, est constitué de fils, et nous met en lien avec le tissu des muscles, source d'action chorégraphique. Le filage des mots à la constitution du texte permet de parvenir à une écriture incarnée et visible. La métaphore du texte compris comme tissu remonte à l'Antiquité, et transmet

1
Les questions étaient les suivantes :
conceptualiser et dire la danse au long de la thèse ;
fixer, encoder, est-ce traduire la danse ?
la question de passer par les mots ;
la définition de l'acte de la danse implique une fixation et un encodage qui passe par les mots et délimite la pratique de la danse.

2

Laurence Louppe, 1998,
« Écriture littéraire, écriture
chorégraphique au xx^e siècle :
une double révolution »,
Littérature, n°112, pp. 92-93.

l'image du langage que l'on file jusqu'à parvenir à la toile, mettant en lien le niveau matériel – l'étoffe du texte et du corps – et le plan conceptuel issu du domaine visuel et spatial : le tissage des fils des mots et des gestes fait apparaître l'espace de la toile, là où l'œuvre émerge et est donnée à voir.

D'autre part, le lien entre l'écriture des mots et du corps dans le champ chorégraphique implique la prise en compte de la danse sous forme de langage. J'insiste toutefois sur une nuance essentielle : nous ne prendrons pas en compte, dans notre recherche, l'analyse du langage comprise depuis le prisme de la communication – ce qui relèverait d'un autre champ – mais bien de l'écriture comme reflet d'un regard sur le réel. Nous y questionnons les limites et les zones de contact entre les écritures de la parole, du verbe, et du geste en danse, dans un trajet dialectique allant du mot à l'écriture poétique et du mouvement à la danse. Il s'agit, en effet, de prendre en compte les écritures poétiques et chorégraphiques comme un regard sur un état de choses, véhiculé par une écriture singulière, plutôt que de communiquer un message à travers un code établi. La part du récepteur reste cependant essentielle dans notre recherche également, de par l'importance de l'acte de réception de l'objet chorégraphique et poétique, de sa polysémie et de la pluralité des possibles lectures.

*Le lien entre la matière de l'écrit et la danse ;
cheminement de deux écritures apparentées*

Il existe de nombreux liens de parenté entre le vocabulaire chorégraphique et verbal, aussi bien dans le sens littéral que figuré. Nous citons en ce sens la phrase de Laurence Louppe qui ouvre le thème de cette journée d'étude :

[...] Les écritures chorégraphiques érigent le parti pris phrastique en constituant pivot de la signature chorégraphique².

Tel que le formule Laurence Louppe, situer l'écriture chorégraphique à la base d'un « parti pris phrastique » est significatif : la notion de parti pris implique une posture ; en effet, prendre parti est une façon de se positionner, depuis le choix d'une posture adoptée. Tant dans la danse qu'à travers les mots, il s'agit donc de prendre position depuis une intention claire, pour transmettre une écriture. Toutefois, la réception de cette posture investie dans l'acte d'écriture ne prétend pas être univoque : chaque spectateur-lecteur est susceptible de déchiffrer et de recevoir l'œuvre depuis la singularité de sa lecture.

La matière poétique et le corps du danseur, menant à l'élaboration d'une écriture visuelle, impliquent de prendre en compte la définition des concepts de signe, de langage, ainsi que la notion d'écriture, de texte et d'espace.

De la matière à l'abstraction, le symbole et la métaphore apparaissent comme composantes des langages poétiques et chorégraphiques. L'image poétique et les vocabulaires chorégraphiques deviennent les fondements d'une expérience sensible et intériorisée – perception, sensation, lecture du réel – et mènent à la transmission d'une possible lecture du réel.

Le langage chorégraphique, constitué de vocables visuels, implique la prise en compte du corps comme signe dans l'espace, perspective fondatrice de la relation entre les écritures du corps et de la parole. La transmission et la reformulation du réel, à travers le corps et les mots, mènent à une écriture de l'image comme réécriture du monde, vers l'élaboration d'une langue parallèle à une autre langue, tel que l'énonce Pina Bausch dans sa définition du *Tanztheater*.

Pionnière du *Tanztheater*, dont le principe consiste en « situer l'acte de

création chorégraphique dans le cirque des métaphores de la vie quotidienne³ », Pina Bausch considère de son côté qu'une œuvre devient une œuvre majeure si elle comprend en soi un système d'écriture et parvient à transcrire la totalité de l'univers à partir d'un regard singulier. La constitution d'un système autonome de réécriture du monde devient ainsi matière des recherches chorégraphiques et théâtrales de la chorégraphe, à la recherche d'une langue parallèle à une autre langue, et en chemin à une traduction d'un état du monde.

La valeur métaphorique de la danse, que nous pouvons observer à travers les intérêts chorégraphiques mentionnés, rend compte d'un lien de parenté entre le langage poétique et chorégraphique : dans le *Tanztheater* de Pina Bausch, nous assistons par exemple à une captation du réel à travers le corps : « le corps se fai[san]t surface d'impression et de production⁴ », alors que l'on peut observer un même phénomène dans le terrain de la poésie, si l'on remplace le terme « corps » par le terme « regard ». Dans les deux contextes, s'opère une transmission de la réalité à travers des ressources éloignées des principes du réalisme ou du naturalisme, s'introduisent des symboles et des images dans un système d'écriture basé sur un niveau métaphorique. En effet, la perspective de Pina Bausch avec son *Tanztheater* est essentiellement visuelle, comme l'écrit Brigitte Gauthier ; cependant,

“le fait de parler d'images souligne l'image isolée [et] privilégie l'arrêt sur mouvement au cœur même de la danse et de la théâtralisation d'un moment”, sur quoi ajoute Norbert Servos : “Le théâtre dansé de Pina Bausch est très proche de la poésie. Comme elle, il se raconte grâce à la force pure des métaphores”⁵.

La dimension visuelle, devenue matière du langage, s'alimente d'éléments

concrets extraits du monde réel – l'objet du regard – et permet de transcender le plan du réel, en sollicitant l'imagination du récepteur à travers une reconstruction mentale qui permet de révéler le sens pluriel de l'image.

La danse prise comme langage et la corporéité du texte poétique suggèrent que l'analyse, tant de l'écriture verbale que corporelle, passe forcément par un axe sémiotique. Si l'on reprend la définition de la sémiologie par Saussure, nous pouvons lire :

On peut [...] concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons **sémiologie** [...]. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. [...] La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la **sémiologie** seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains⁶.

Deux questions soulevées à l'occasion de cet atelier doctoral s'énoncent de la façon suivante : « Qu'en est-il donc de ces termes lorsque nous nous approchons du langage utilisé par les chorégraphes eux-mêmes en relation à leur travail ? Et comment cette notion d'écriture se déplit-elle dans le processus créatif ? »

La question de la terminologie utilisée par les chorégraphes soulevée par l'équipe de *Pratiques de thèse en danse* se verrait idéalement au service des techniques, et variable selon les différentes écoles et postures, à la façon de diverses traductions possibles par le biais du langage. Nous pouvons envisager différentes terminologies, selon qu'il s'agit par exemple d'un langage verbal au service

3
Brigitte Gauthier, 2009,
*Le langage chorégraphique de
Pina Bausch*, Paris, L'Arche.

4
Ibidem, p. 30.

5
Ibidem, pp. 42-43.

6
Ferdinand de Saussure, www.cnrtl.fr/definition/semiologie,
site consulté en janvier 2016.

7

Se référer à l'image disponible sur le lien suivant : <http://maj-couleur.hautetfort.com/media/02/00/1238770087.jpg>

d'une vision technique classique, d'un parti pris conceptuel, d'une recherche expérimentale, d'un travail sur l'anatomie en mouvement, ou selon toute autre démarche chorégraphique.

8

Se référer à l'image disponible sur le lien suivant : <https://acontratiempoflamenco.wordpress.com/2011/03/23/noubliez-pas-galvan-soler-fajardo-etc/galvan/>, Israel Galván dans *El Final de ese estado de cosas, redux*.

Dans la constitution du dispositif de l'écriture, conceptualiser présente toutefois le risque de partir dans un niveau théorique qui se suffirait à lui-même, d'où l'intérêt de mettre le dispositif d'écriture au service du travail chorégraphique et en dialogue avec ce qui a lieu aussi bien sur l'espace scénique que sur les territoires du corps.

La prise en compte de la notion de processus

De la vision d'une image à son écriture, la retransmission de la perception d'un objet par l'écrit, aussi bien dans les mots que dans le geste chorégraphique, implique la prise en compte de la notion de processus. Le processus est, en effet, au cœur de l'écriture, permettant de passer du fil à l'étoffe. Une des limites rencontrées serait la difficulté à passer du niveau d'une analyse conceptuelle au plan matériel de l'espace scénique et à la matière physique du corps, et vice versa. Afin de répondre à cette limite, nous proposons de concevoir un chemin de pensée incluant la notion de processus. Le processus permet d'explorer, sous forme d'étude aussi bien expérimentale que thématique, la matière qui permettra de faire émerger le pont entre l'idée et sa matérialisation dans l'écriture chorégraphique. Le processus nous ramène à l'image du filage de l'écriture, incluant le symbole – présent dans de nombreuses traditions – de l'araignée artisanne de l'écriture. L'écriture comprise comme toile, comme façon de suivre un fil jusqu'à tisser un espace de signes, crée du lien entre des directions plurielles, comme expression d'une polysémie de sens⁷.

Au regard de ces considérations, quelle serait donc la manière de dire par le

corps et de réaliser le processus menant à l'écriture chorégraphique ? Et quelle serait la manière de traduire en mots le tissage du texte qui investit l'espace ? Le recours à des terminologies lexicales passant par l'analyse du signe et du discours avec des outils empruntés à la sémiologie permet de prendre conscience de la façon dont s'élabore le langage, et d'observer le fonctionnement de l'objet du discours, au service de la création artistique.

La question de la réception de l'œuvre et le mouvement du regard : regards dialogués entre créateurs et spectateurs-lecteurs

Le réel d'où est puisée la matière de l'écriture et de la danse implique la considération du motif du double, issu de la posture et du regard pluriel du créateur, et également présent dans la question de la création de l'œuvre lorsqu'elle entre en interaction avec la sphère de son récepteur⁸.

Une mise en dialogue entre les sphères du créateur et du récepteur influence les modes de création, de même que le langage du chorégraphe et celui des chercheurs questionnent le terreau de la création ainsi que ses destinataires (danseurs, lecteurs de l'œuvre, chercheurs, chargés de transmission-enseignement), afin d'adapter le langage employé. La question de la réception de l'œuvre est ainsi au cœur du processus d'écriture, lorsque celui-ci prend en compte l'espace du spectateur-lecteur, actif par son regard en présence des acteurs (danseurs).

De façon manifeste, l'époque actuelle met en avant une simultanéité de langages, reflet de son caractère synchrone, et établit une relation entre la sphère du créateur et celle du récepteur-lecteur. La réflexion sur la notion d'écriture en danse fait en ce sens dialoguer l'étape de la composition et de sa réception. La composition et son inscription dans la sphère de sa

lecture apparaissent ainsi de façon synchrone, la lecture n'étant pas postérieure à une œuvre achevée, mais au service de son processus de création. D'autre part, le pluridisciplinaire, compris comme choix et posture artistique postmoderne, est le reflet de la réalité plurielle d'un monde globalisé et établi sur le mode de l'instantané, dont les possibilités d'entrer en communication resserrent les liens entre les différents territoires – aussi bien géographiques que culturels, artistiques et disciplinaires – et les temporalités.

La réflexion sur la relation entre création singulière et transmission vers un espace collectif, entre le créateur et le récepteur-lecteur de l'œuvre, est au cœur de notre recherche. Comme nous l'avons souligné, la poésie et la danse comme engagement vital puisent dans l'existence et le plan du réel la matière de leur écriture. Nous accédons en ce sens à une lecture spatiale du poème, en dialogue avec le processus de création. D'autre part, la prolongation et la perpétuation de l'acte de création se révèlent dans la réception de l'œuvre, par un mouvement de constant recyclage et rétro-alimentation artistique, compris depuis la vision postmoderne du spectateur-lecteur et comme élément constitutif de l'œuvre. L'unicité de l'œuvre inclut donc la diversité de ses composantes, partant de l'idée que la diversité dans l'unité constitue une des clés fondamentales de la démarche poétique contemporaine.

Une écriture de l'éphémère : du haïku à l'expression chorégraphique

Les écritures poétiques et chorégraphiques introduisent la question de l'éphémère de la danse et des mots, visible en particulier dans le genre poétique et la forme du haïku.

La dimension pédestre comme regard poétique, en lien avec la danse et

la poétique du haïku, mène à une contemplation sacrée du quotidien. Depuis cette perspective, le quotidien devient la scène ouverte à tous les miracles miniatures susceptibles de se produire, tel l'apparition d'une image particulière ou d'un instant poétique sur le point de se produire. Le haïku saisit et traduit l'instant furtif d'une image poétique qui fait irruption dans le réel ; il existe donc en ce sens un lien direct entre le niveau visuel de la dimension poétique et l'écriture chorégraphique indissociable au corps du danseur, lui-même en perpétuelle transformation et destiné à disparaître, de par sa condition humaine, de même que la danse qui s'inscrit en temps réel dans l'espace et le temps éphémère de son émission.

En relation directe avec le phénomène du haïku, le point de départ et d'arrivée de la création chorégraphique s'inscrit dans la matière physique du corps, et exprime sa condition éphémère. Il ne s'agit toutefois pas de considérer le niveau éphémère de l'expression des corps d'un point de vue funeste, mais bien de capter la sensation d'éternel issue d'un geste suspendu, dans le présent fragile et saisissant de son émission.

La totalité du haïku est l'image, qui est le pôle complémentaire de la sensation. [...] Le haïku, dans sa brièveté est entièrement image. Il est l'impacte d'un moment ressenti en profondeur. [...] Le haïku parvient ainsi à être le symbole d'une vision intuitive de la réalité⁹.

Il y a quelque chose d'incroyablement posthume dans les manifestations artistiques qui partent du corps [telles que la danse, la musique, le théâtre VS formes écrites, arts plastiques]. [...] La conscience de la finitude sans aucune promesse terrestre est ce qui permet d'honorer le corps avec d'autant plus d'émotion, parce que le corps est ce qui est destiné à s'en

9

« La totalidad del haiku es la imagen, que es el polo complementario de la sensación. [...] El haiku en su brevedad es enteramente imagen. Impacto de un momento sentido en profundidad. [...] El haiku llega a ser así símbolo de una visión intuitiva de la realidad ». Extrait tiré de : Fernando Rodríguez-Izquierdo, 2010, *El haiku japonés; Historia y traducción*, Madrid, Poesía Hiperión, pp. 22-28.

10
Extrait tiré de mon entretien
avec Andres Neuman,
fait à Madrid en 2012.

11
Se référer à l'image disponible
sur le lien suivant : [http://
hour.ca/2011/05/26/
flamenco-de-la-muerte/](http://hour.ca/2011/05/26/flamenco-de-la-muerte/),
Israel Galván, dans *El Final
de este estado de cosas, redux*.

12
Franck Martin, 1965, *Émile
Jaques-Dalcroze, l'homme,
le compositeur, le créateur
de la rythmique*, Neuchâtel,
La Baconnière, p. 135.

aller pour toujours. Si le corps avait une continuité, nous n'aurions pas besoin de le célébrer davantage¹⁰.

Tel que l'énonce Neuman dans la citation précédente, en lien avec la vision du haïku par Rodríguez-Izquierdo, la danse matérialise une poésie et une écriture de l'instant, se déployant sur un plan spatial et dans l'éphémère de son expression instantanée. L'instant furtif de l'image poétique apparaît donc comme façon de dérober des parcelles du réel et de les transmettre dans le corps du texte et du danseur¹¹.

L'éternel dans l'éphémère met en jeu la question du hasard, menant à considérer l'apparition de l'image poétique dans la dimension minime du détail. En ce sens, le haïku laisse entrevoir un lien avec l'improvisation chorégraphique, où ce qui est susceptible de se passer est pris en compte, depuis le niveau imprévisible de diverses dynamiques allant générer les directions des mouvements en devenir.

Le corps et sa célébration dans les manifestations artistiques, dont la matière est éphémère tant le corps physique du danseur que l'instant poétique dérobé au réel et voué à disparaître, articule une poésie de la finitude. La conscience de la finitude dans les manifestations artistiques à partir du corps, tel que l'énonce Neuman, permet par ailleurs de considérer ironiquement une mystique de la dimension terrestre. Le corps et sa célébration dans l'espace éphémère du geste permettent donc de percevoir la danse depuis une poésie de la finitude comprise comme point de départ vers le sublime, de même que le haïku puise sa matière poétique dans l'impermanence du monde.

En guise de conclusion - Rythme et temporalité : simultanément et éphémère dans la forme brève et dans la danse.

Tous les éléments rythmiques de la musique ont été primitivement empruntés aux rythmes du corps humain. Mais à travers les siècles, la musique en varia et multiplia les types et les combinaisons jusqu'à les entièrement spiritualiser et en oublier l'origine musculaire¹².

La relation entre matière musculaire et rythme est un élément essentiel, souligné de façon significative par le fondateur de la rythmique, Émile Jaques-Dalcroze, qui relève le lien direct entre le rythme et son inscription sur le plan corporel. Reprenant la question des battements de cœur comme première manifestation rythmique inhérente à l'homme et à la vie, la présence du rythme met en scène la part tangible d'une expression en lien direct avec la terre et la matière physique du corps. Le rythme, indissociable aussi bien de la danse que de la poésie, est le pont par excellence des écritures du corps et des mots, source de mouvement et d'expression, ainsi que de la lisibilité de la parole verbale et chorégraphique. La question du rythme présente donc la possibilité d'une future recherche constituée depuis la perspective des liens entre dynamiques percussives du corps et de la langue, source de mouvements et d'écriture, aussi bien dans le domaine poétique que chorégraphique.

Alba Aude Naef (dite Alba Lucera) est danseuse-chorégraphe de danse flamenco. Elle crée sa propre compagnie (Cía Alba Lucera) en 2009 à Séville en réalisant différentes productions chorégraphiques, dont la dernière est *Minotaura* (2015). Après une formation en musicologie à l'université de Genève et en Philologie hispanique entre les universités de Séville et La Sorbonne, elle s'inscrit en thèse en cotutelle à l'université Paris 4-Sorbonne et à l'université Pablo de Olavide (UPO, Séville), avec une recherche sur les frontières et les zones de contact entre les écritures poétiques et chorégraphiques. Parallèlement au complètement de sa thèse doctorale dont la soutenance est prévue pour l'automne 2016, sa recherche la conduit à la réalisation d'un essai sous forme d'autofiction, à paraître prochainement dans la collection « Créations au féminin » (Paris, L'Harmattan). Elle se produit et enseigne à Séville ainsi qu'à Genève et dans divers pays d'Europe et outre-Atlantique, aussi bien dans des formations flamencas traditionnelles, que dans des collaborations avec différents genres musicaux et artistiques (contemporain, jazz, cirque, classique). www.albalucera.com/fr/accueil/

L'équipe de l'Atelier des doctorants—*Pratiques de thèse en danse* qui a dirigé ce compte-rendu *La danse et ses mots* :

Beatrice Boldrin est docteure en philosophie. Elle a soutenu en 2014 sa thèse intitulée « La danse orientale entre stéréotypes et symboles : enjeux de féminités contemporaines » à l'université Paris 5, où elle a enseigné entre 2011 et 2014. Ses recherches portent sur la danse et le genre et passent aussi par la pratique de la danse orientale, contemporaine et du flamenco. Elle collabore avec la Biennale de Venise pour les secteurs danse, musique et théâtre. Elle est membre active de l'association des chercheurs en danse.

Camille Casale est doctorante contractuelle en études culturelles à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Danseuse et comédienne, ses années de pratique soulevèrent des questions théoriques qui ont motivé son travail de mémoire sur la constitution des habitudes en danse classique depuis le XVIII^e siècle. Toujours en lien avec la pratique, ses recherches portent sur l'enseignement de la danse classique en France, ainsi que sur les valeurs et représentations transmises par les professeurs, figure essentielle pour la transmission de cette discipline. Elle s'intéresse également aux problématiques de la santé en danse et à l'expertise du geste.

Bruno Ligore est doctorant en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis. Après le diplôme de premier niveau en danse contemporaine à l'Académie nationale de danse de Rome et des expériences différentes en tant que danseur (contemporain, renaissance, jazz), il obtient un master recherche en danse à l'université Paris 8. Il suit par ailleurs une formation en danse baroque. Il est membre de l'association AIRDanza et collabore avec la Société

Auguste Vestris. Ses recherches portent sur la construction de la corporéité entre le XVIII^e et le XIX^e siècle en rapport à l'archéologie, ainsi que sur la pantomime et sur Marie Taglioni.

Bianca Maurmayr est doctorante en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis, où elle a eu un contrat doctoral et un monitoring entre 2012 et 2015. Elle poursuit une recherche concernant les échanges culturels dans la danse théâtrale entre Venise et Paris au cours du XVII^e siècle. Elle a suivi un stage de formation auprès de la Fondazione Cini Onlus de Venise (2012) et du CND (2011). En 2010, elle a traduit les essais de Laurent Sebillotte et de Basile Doganis pour *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (Turin, UTET). Auteure de « Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII^e siècle, entre norme et invention », *Recherches en danse*, n° 3, 2015.

Alessandra Sini est chorégraphe, danseuse et enseignante ainsi que doctorante en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis, où elle est membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL). Diplômée de l'Académie nationale de danse de Rome, elle obtient sa maîtrise en Arts et Sciences du spectacle à l'université « La Sapienza » à Rome. Sa recherche porte sur les pratiques du corps et sur les transformations des corporéités dans la recherche chorégraphique italienne récente (1995/2010). Elle est membre des associations AIRDanza et des chercheurs en danse et s'occupe des activités pédagogiques et de spectacle de la compagnie Sistemi dinamici altamente instabili.