



**HAL**  
open science

# Intériorités/Sensations/Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering

Jérémy Damian

► **To cite this version:**

Jérémy Damian. Intériorités/Sensations/Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering. Sociologie. Université de Grenoble, 2014. Français. NNT : 2014GRENH039 . tel-01330749

**HAL Id: tel-01330749**

**<https://theses.hal.science/tel-01330749v1>**

Submitted on 13 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

## THÈSE

Pour obtenir le grade de

### DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Sociologie**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Jérémy DAMIAN**

Thèse dirigée par **Florent GAUDEZ**  
et co-encadrée par **Vinciane DESPRET**

préparée au sein du **Laboratoire EMC2-LSG**  
dans l'**École Doctorale Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire**

## Intériorités / Sensations / Consciences

### Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering

Thèse soutenue publiquement le **8 avril 2014**, devant le jury composé de :

**Mme Vinciane DESPRET**

Chef de travaux, Université de Liège, METHEOR (Co-encadrante)

**M. Florent GAUDEZ**

Professeur, Université de Grenoble, EMC2-LSG (Directeur)

**Mme Isabelle GINOT**

Professeure, Université Paris 8, Analyse des Discours et des Pratiques en Danse  
(Discutante)

**M. Antoine HENNION**

Directeur de recherche, École Nationale Supérieure des Mines de Paris, CSI  
(rapporteur)

**M. Michael HOUSEMAN**

Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études, CEMAF (rapporteur)

**Mme Isabelle STENGERS**

Professeure, Université Libre de Bruxelles, PHI (Présidente du jury)



# RÉSUMÉ

## *Intériorités / Sensations / Consciences*

### **Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering**

Je considère deux pratiques « somatiques » nées dans le même contexte culturel des années 70 aux États-Unis, l'une héritière de la *postmodern dance* — le Contact Improvisation —, l'autre s'inscrivant dans le champ émergent de l'Éducation Somatique — le Body-Mind Centering. Je m'intéresse à elles en tant qu'elles expérimentent des discours, des pratiques et des savoirs sur les rapports entre le corps et l'esprit, ou encore la « conscience corporelle ».

À la croisée de l'anthropologie somatique et de la sociologie des sciences, l'enquête porte sur des expériences qui questionnent l'évidence de notre conception « moderne » de l'« intériorité », réduite à sa part mentale, et qui contestent le partage selon lequel tout ce qui se manifeste « à la surface » du corps est une affaire *publique* tandis que tout ce qui s'y passe « en profondeur » est une affaire *privée*. Elle suit des praticiens qui font de leur « intériorité » un lieu de pratique et d'apprentissage, presque un lieu d'intervention publique, en construisant des *sensations* à la fois *intérieures* et *publiques*. Ces pratiques instaurent la possibilité de se rendre sensible à des « entités intérieures » (*internal material*) qui comptent comme autant de ressources pour danser, improviser, composer et, plus largement, sentir, se relier et connaître. Cette recherche documente ce travail de « mise en culture des sens intérieurs » (Luhmann) par lequel d'autres « versions » (Despret) de l'« intériorité », de la « sensation » et de la « conscience » se mettent à exister, à compter et à guider ceux qui apprennent à les cultiver.

Au final, cette thèse ne fait rien de plus que de poser la question « qui danse ? », en s'obligeant toutefois à donner suffisamment d'épaisseur spéculative à cette interrogation pour que l'enquête puisse témoigner du nombre et de la variété de ceux que la réponse requiert et engage.

*Mots-clés : anthropologie, Body-Mind Centering, conscience, Contact Improvisation, danse, éducation somatique, esprit, expérience, pratique, sensation, sociologie*

# SUMMARY

## *Interiorities / Sensations / Awareness's*

### **Sociology of the somatic experimentations in Contact Improvisation and Body-Mind Centering**

This inquiry considers two different somatic practices coming from the same cultural context: 70's in United States. One emerged within *Postmodern dance* experimentations — Contact Improvisation —, the other belongs to the “somatics” field (Hanna) — Body-Mind Centering.

Both practices experiment discourses, knowledge and experiences on the binding of body and mind. The inquiry aims to document the ways practitioners, thanks to their inner sensations and specific training of their attention, allow their “interiority” to transform into a place for practicing and learning, or even into a public space.

I intend to describe these practises as practices enhancing an « inner sense cultivation » (Luhmann) revealing the opportunity for what we normally call « interiority », « sensation » or « body consciousness » to exist in other « versions » (Despret).

Somehow, it just points out a recurrent question: “who does the dancing?”. And it brings another one: How could we force ourselves to detail our answers so that these new ‘versions’ might start to vividly enter the dance?

*Keywords: anthropology, Body-Mind Centering, consciousness, Contact Improvisation, dance, somatics, mind, experiment, experience, practice, sensation, sociology*



*À Tessa,*



# REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont, en premier lieu, à Florent Gaudez pour avoir accepté de diriger cette thèse et su trouver la juste distance pour me permettre de m'y épanouir sans (trop) m'y perdre.

J'aimerais aussi chaleureusement remercier Vinciane Despret, auprès de qui j'ai appris à raconter des histoires exigeantes et dont les suggestions ont rendu, en de multiples endroits, ce travail meilleur.

Je remercie également Isabelle Ginot, Antoine Hennion, Michael Houseman et Isabelle Stengers d'avoir accepté que je soumette mes travaux à leur appréciation.

Parmi tous ceux qui ont contribué à rendre respirables et stimulantes pour la pensée ces années de recherche, je remercie vivement Stephan Galetic, Thierry Drumm, Julien Piéron et Rémi Clot-Goudart pour le « back-up » philosophique ; Anne-Sophie Haeringer, Rémi Éliçabe, Chloé Mondémé, Aurélia Léon, François Jousserandot, Flora Bajard, Pierre Grosdemouge, Cécile Léonardi, Fanny Fournié, Alice Godefroy, Arnaud Halloy, Fleur Courtois-L'Heureux, Benedikte Zitouni et Caroline Boilet pour les discussions, suggestions, relectures et réconforts sociologiques, anthropologiques et amicaux. Merci aussi à Franck Waille pour m'avoir communiqué de la documentation précieuse sur François Delsarte, et aux fidèles « attachés » de la salle Saint-Jacques du CSI...

J'aimerais adresser à Antoine Doré un remerciement spécial pour son suivi et, n'ayant d'abord pas cru à mes histoires d'« intériorité », pour m'avoir obligé à affûter ma détermination à les rendre opérantes !

J'aurais à cœur, même si eux ne me connaissent pas, de remercier ceux qui contribuent à la vitalité spéculative du Groupe d'Études Constructivistes (GEC) à qui cette thèse doit beaucoup.

Mes remerciements à Bernard Andrieu, Spyros Frangiadakis et Fabienne Martin-Juchat pour avoir manifesté un intérêt pour ce travail et l'avoir, à leur manière, encouragé.

Un immense merci à tous ceux qui, en prenant part à ces recherches en leur qualité de danseurs, d'improvisateurs, de contacteurs, de praticiens somatiques, ont contribué et ont accompagné le glissement par lequel je me suis retrouvé à devenir danseur en même temps que chercheur : Isabelle Üski, Fanny Tanous, Anne Garrigues, Émilie Borgo, Pascale Gilles, Jeanne Vallauri, Barbara Ziegler. Avec une reconnaissance particulière pour Lisa Nelson, Mark Tompkins, Sten Rudstrom, Frédéric Gies et Isabelle Üski, pour m'avoir fait sentir et expérimenter ce qu'improviser signifie et à quel point cela engage.

Je remercie les membres des collectifs des « Zélées » et des « Subtisseurs », pour les expériences partagées, leur disponibilité, leur enthousiasme et curiosité à l'égard de ma thèse.

Il m'a également été précieux d'être accueilli à divers moments de l'écriture de cette thèse par Jonathan Phillippe et Mawena Carteret à Bruxelles, Claire Nanty et Pierre-Nicolas Bourcier à Liège, Gaën Plancher à Genève, Emmanuelle Latour à Die et Aimé et Jacqueline Favre dans leur chaleureux chalet de la Féclaz.

Un sincère remerciement à Martine Jacquemet, Catherine Üski et Jacques Damian pour s'être prêtés au jeu, laborieux, d'une relecture attentive et efficace !

J'embrasse mes parents, Jacques et Bernadette Damian, pour m'avoir à ce point soutenu pendant toutes ces années. Et j'envoie un message à celles et ceux, sœurs et ami.e.s, qui avaient hâte que cette thèse se termine pour que l'on retrouve un rythme de rencontre un peu plus soutenu : *beware, I'm back!*

Enfin, Je suis fier de pouvoir compter sur les présences au quotidien d'Isabelle et de Tessa, ce sont elles qui me donnent le sens le plus précieux de ce que « improviser » veut dire. Une part du mérite de ce travail leur revient pour l'avoir supporté et, souvent, porté à bout de bras. Un immense merci pour ça ! (de la « gratitude », presque...)

Ps : Je dois au *Sgt Pepper* de m'avoir, *in extremis*, redonné le goût de la confection, de la fantaisie et de l'exigence.





# SOMMAIRE

<i>Résumé</i>	2
<i>Summary</i>	3
<i>Remerciements</i>	7
<i>Sommaire</i>	9
<b>INTRODUCTION</b>	<b>11</b>
<b>Première partie / INTÉRIORITÉS</b>	<b>57</b>
Chapitre 1. La conscience (corporelle) dans tous ses états (expérimentaux)	59
Chapitre 2. De l'autre côté du miroir	95
Chapitre 3. "I hope you feel the same way too" Body-Mind Centering : savoirs, expériences, transmission	121
<i>Bilan intermédiaire</i>	189
<b>Deuxième partie // SENSATIONS</b>	<b>199</b>
<i>Introduction</i>	203
Chapitre 1. La sensation est politique	215
Chapitre 2. Transmettre l'esprit du Contact Improvisation	263
Chapitre 3. Le dispositif du Contact Improvisation et les réquisits de l'expérience	315
Chapitre 4. Une sensation plurielle	357
Chapitre 5. L'allusif et le continu — Logique de l'improvisation	391
<i>Conclusion. La vie sous expérimentation — Quand la danse engage...</i>	431
<b>Troisième partie /// CONSCIENCES</b>	<b>441</b>
Chapitre.1 Des corps subtils et mutants	443
<i>"Pause" : Tuning senses, les "accordages" de Lisa Nelson</i>	481
Chapitre 2. Fabuler les corps et les esprits	499
<b>CONCLUSION De fictions en concepts...et retour ! (avant que le dehors ne reprenne ses droits)</b>	<b>523</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>533</b>
<i>Table des figures</i>	569
<i>Table des matières</i>	571



# INTRODUCTION



« Est-ce que j'ai vraiment besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible ? »

Michel Foucault<sup>1</sup>

## Ouverture

Entrez dans un studio de danse, un stage de Steve Paxton, mettons. Allongez-vous au sol, prenez conscience de votre respiration, détendez-vous et préparez-vous à vous mettre en mouvement. Vous vous attendez à de la *danse Contact Improvisation*. Au lieu de quoi, vous vous retrouvez à l'écouter parler, un peu trop longuement même à votre goût. Un moment d'absence, vous pensez à autre chose... puis vous raccrochez votre attention à ce qu'il est en train de dire. Vous entendez quelque chose comme ça :

« What does it mean to be a student?  
And particularly to be a student of dance? A student of the body, and not just the physiology, not just the anatomy, not just of the chemistry, the neurology, but the dance of the body ?  
First we may think, the student seems to dance only from the external body.  
I see your dance; I see the outside of you.  
You see my dance, you see the outside of me.  
As one of the dancers, I know this is not the outside of me who is dancing;  
it's a lot of internal material that does the dancing.  
So I assume the same for you all.  
Some kinds of alchemy that you make happen within yourself to dance.  
*However*, the space between this external body and the internal material is ignorance.  
Ignorance ! Not a bad thing... not a bad thing; the ignorance is structural.  
[...]  
Let me just point out that one of the strongest senses is vision: our brain is influenced by the focusing mechanism of our eyes.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT M., 2009 (1966), *Le Corps utopique / Les hétérotopies*, Lignes, Paris, p.14

The brain has no choice except, maybe, hearing.

But even hearing, it's really important: "where is the source of the sound ?" you may ask. With this three-dimensional sampling device, you are trying to find the source. You want to know where the sound is. Of course, this is not the only thing the eyes do, or the ears do. But it's a primary thing.

And the primary thing the brain does is to concentrate. So, one idea at the time seems to be foremost in the brain. You are not thinking about flamingo now. At least, I make this assumption. We talk about dance; we talk about outer/inner rooted position of dance. We are talking about the ways we can gather; clues about ourselves and each others as dancers, from the external and what we assume about the internal.

So this is the assumption I made about the internal: that the brain tends to focus.

And if the brain is tending to focus, then it wants to focus on the body. It's going to cause the body to become more restricted. This would be the technical-approach of dance. This would be a simplified approach because the brain requires the ability to construct the formula through which it would then trained the body. And that becomes the dance as we see it.

But the possibilities are enormous, are endless, for us to move<sup>2</sup> »

---

<sup>2</sup> PAXTON Steve, 2011, retranscription d'une de ses interventions lors d'un stage donné au Portugal en juin 2011 et disponible en ligne : <http://vimeo.com/30845522>: [Pour la suite de la thèse, et parce que les mots sont importants, j'ai fait le choix de faire figurer les citations dans leur langue d'origine dans le corps du texte et de proposer une traduction en français en note de bas de page] :

« Qu'est-ce que cela signifie d'être étudiant ? Et particulièrement, d'être un étudiant en danse ? Un étudiant du corps et pas seulement de sa physiologie, de son anatomie, de sa chimie, de sa neurologie, mais de la danse du corps ?

D'abord, on pourrait penser que l'étudiant ne danse qu'à partir de l'extérieur de son corps. Je vois ta danse, je vois l'extérieur de toi. Tu vois ma danse, tu vois mon extérieur. Mais en tant que danseur, je sais que ce n'est pas l'extérieur qui chez moi danse, que ce sont de multiples phénomènes intérieurs qui font la danse et qui font que je danse. Donc je suppose qu'il en va de-même pour vous tous. Comme une sorte d'alchimie que vous faites advenir à l'intérieur de vous-même pour danser. *Cependant*, l'espace entre l'extérieur du corps et ses phénomènes intérieurs est ignorance. Ignorance ! Et ce n'est pas une mauvaise chose... pas une mauvais chose. L'ignorance est structurelle. [...]

Laissez-moi juste pointer le fait que l'un de nos sens les plus puissants est la vue : notre cerveau est influencé par le mécanisme focal de nos yeux. Et le cerveau n'a pas d'autre choix, à part, peut-être, d'écouter. Mais même écouter, et c'est important : « Où se trouve la source du son ? » vous vous demandez. Équipés que nous sommes de ce dispositif tri-dimensionnel d'écoute, vous essayez de trouver la source. Vous voulez savoir où se situe le son. Bien sûr, ce n'est pas la seule chose que les yeux ou les oreilles font. Mais c'est une de leurs tâches premières.

Et la première chose que le cerveau fait, c'est de se concentrer. Une idée à la fois semble être la base du fonctionnement de notre cerveau. Vous n'êtes pas en train de penser à un flamant rose, là tout de suite. En tout cas, c'est l'hypothèse que je fais. Nous parlons de danse, nous parlons des caractères extérieurs et intérieurs de la danse. Nous parlons des moyens par lesquels nous pouvons nous rassembler, des indices pour chacun d'entre nous, en tant que danseurs, à propos de cet extérieur et de ce que l'on suppose être intérieur.

Voilà donc la supposition que je fais à propos de notre intérieur : le cerveau a tendance à se concentrer sur une chose. Et si le cerveau a cette tendance, il va vouloir se concentrer sur le corps. Et cela va restreindre le corps, il va devenir plus étroit. Ça, se serait une approche technique de la danse. Une approche simplifiée du simple fait que le cerveau a besoin de pouvoir construire une formule, des repères, à partir desquels il va pouvoir entraîner le corps. Et ça donne la danse telle que nous la voyons. Mais, en fait, les possibilités de se mettre en mouvement sont énormes et sans fin.

À première vue, vous voilà en terre étrangère. Au lieu de danser, vous assistez à une leçon relative au problème métaphysique des relations entre le corps et l'esprit. Terre étrangère ? Non, pas tout-à-fait. Steve Paxton décrit deux univers aisément reconnaissables et, *a priori*, fidèles à ce que le philosophe Gilbert Ryle a décrit comme étant notre « doctrine officielle<sup>3</sup> ». Cette doctrine distribue tout deux fois dans deux mondes différents : les esprits et les corps. Le corps est une affaire *publique* dont les manifestations sont susceptibles d'être observées ou perçues par une personne extérieure ; L'esprit est une affaire *privée* dont les opérations ne peuvent faire l'objet d'observations extérieures. De quoi découle le fait que les objets matériels sont situés dans un champ commun — l'« espace » — tandis que les faits mentaux prennent place dans un lieu isolé — l'« esprit »<sup>4</sup>. Au monde physique la *physicalité* et les *surfaces* ; au monde mental de l'esprit, l'*intérieurité* et les *profondeurs*.

Ce partage forme le socle du « Mind/Body problem<sup>5</sup> » tel qu'il a traversé l'histoire de la philosophie occidentale moderne. « Problème » il y a, puisque l'on postule que le corps et l'esprit sont ontologiquement différents mais qu'ils interagissent pourtant l'un avec l'autre. De ce problème, la philosophie, mais aussi la psychologie et l'anthropologie, ont tiré un vaste programme de recherche dont l'ambition revient à comprendre la relation existant entre les *propriétés physiques* et les *propriétés mentales* : comment est-ce qu'un phénomène « mental » peut-il être la cause d'un phénomène de nature physique ? Ce problème est connu sous le nom de « *causalité mentale* ».

Pourtant, le développement de Steve Paxton n'est pas sans étrangeté. Vous ne reconnaissez pas complètement la partition connue de la « doctrine officielle » en ce que le type de partage qu'il semble opérer ne se fait pas de corps à esprit mais de corps à corps : extériorité et intérieurité, « external body » and « internal material ». De plus, s'il accepte l'énigme de leur distance et de leur communication, ce n'est, semble-t-il, pas pour la résoudre : entre les deux, l'« ignorance est structurelle ».

*Et ceci n'est pas une mauvaise chose !*

Où êtes-vous ?

Vous êtes en terres somatiques...

---

<sup>3</sup> RYLE G., 2009 (1949), *The concept of mind*, Routledge, London & New York

<sup>4</sup> « A person therefore lives through two collateral histories, one consisting of what happens in and to his body, the other consisting of what happens in and to his body. The first is public, the second private. The events in the first history are events in the physical world, those in the second are events in the mental world », RYLE G., 2009, p.2

<sup>5</sup> Que Bruno Latour suggère de nommer ainsi, en anglais, entre guillemets, pour « bien marquer, dit-il, qu'il ne s'agit pas là d'une évidence naturelle mais d'une production anthropologique locale et historiquement située qu'il n'y a aucune nécessité de prendre pour argent comptant », LATOUR B., 2012, « Désincarcérer les corps ? », conférence prononcée à la Journée de l'Association Française de Psychiatrie, le 18 nov. 2011, disponible en ligne : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/125-PSYCHIATRIE.pdf>, p.2





La danse a été le point de départ de cette thèse. Et il est un problème commun à la danse, aux sciences humaines et sociales, à la philosophie : l'intériorité. Le premier théoricien de la danse moderne, John Martin, avait d'ailleurs inventé un terme pour rendre compte de ce qui s'est joué d'essentiel dans l'avènement de la *moderne dance* : la *metakinêsis*. Par ce terme, il désignait les mouvements intérieurs qui échappent nécessairement à la vue en ceci qu'ils sont le reflet de quelque chose d'invisible : l'âme ou l'esprit du danseur, quelque chose *d'intérieur*. La *modern dance* se distinguait par les rapports qu'elle cultivait entre les mouvements du corps — ses capacités expressives (*kinêsis*) — et les mouvements intérieurs (*metakinêsis*).

Cette manière d'appréhender le corps comme moyen d'expression d'une « intériorité » se retrouve chez les grandes figures de la danse moderne. Pour Isadora Duncan, « le corps devient transparent et n'est que le truchement de l'âme et de l'esprit<sup>6</sup> ». Chez le théoricien du mouvement Rudolf Laban « la volonté ou la décision de bouger jaillit de la profondeur de notre être<sup>7</sup> ». Enfin François Delsarte, ce précurseur méconnu, prétend mettre au point une « science des signes et des mouvements qui affectent le corps sous l'action de l'Âme<sup>8</sup> ». La *modern dance* fait du corps le moyen d'expression d'une intériorité. Dire cela, est-ce similaire à ce que propose Steve Paxton ?

L'intériorité n'est pas le seul problème commun, la « conscience » en est un autre. Le 20 juin 2011, Steve Paxton est invité à Lisbonne pour donner une conférence retraçant son parcours de danseur. Ce parcours commence par la narration d'une expérience (*experiment*) remontant à son enfance, proposée par une de ses institutrices un jour de beau temps printanier. L'expérience repose sur un dispositif simple : trois bassines, la première pleine d'eau froide, la dernière pleine d'eau chaude et celle du milieu pleine d'eau tiède. Les uns après les autres, chaque enfant est invité à tremper simultanément ses deux mains dans les deux bassines opposées, de les y laisser tremper un instant, puis de simultanément les plonger dans la bassine du milieu. Résultat ? La main d'abord plongée dans l'eau chaude éprouve une sensation de froid, tandis que celle d'abord plongée dans l'eau froide éprouve une sensation de chaud. Voici le commentaire que lui inspire cette *experiment* :

« Both my hands were telling two different stories at once !

I could feel my mind sort of sampling one hand and its reality and then changing the mental allegiance to the other hand and feeling its reality.

---

<sup>6</sup> DUNCAN I., *Ma vie*. Paris, Folio, 1999, p. 209

<sup>7</sup> Cité in WAILLE F., 2009, *Corps, arts et spiritualité chez François DELSARTE (1811-1871), Des interactions dynamiques*, Thèse Doctorat, Histoire, Université Jean Moulin, Lyon, p. 462

<sup>8</sup> Cité in *ibid.*, p. 461

I realized from this experience that *the mind can travel inside the body* and this is the basis for quite a lot of activity around the world. This is one of the great meditation exercises. Maybe something we don't do enough of when we are just people in sane bodies; we somehow don't bother to really feel inside unless the inside *calls for our attention*<sup>9</sup> »

Sous quelles conditions cet « intérieur » sollicite-t-il notre attention, en-dehors de ses domaines, lieux et moments d'interventions privilégiés (douleurs, maladie, dysfonctionnement...) ? D'où le fait-il ?

Steve Paxton dresse un contraste entre ce que nous voyons de la danse, sa forme extérieure, et ce qui la produit, « *internal material* ». Notons déjà que la difficulté que nous pouvons éprouver à traduire cette simple expression est symptomatique du problème qui va nous occuper tout au long de cette thèse. Si ce sont effectivement ces éléments (?), entités (?), phénomènes (?), lieux (?) internes qui nous font danser, il revient au danseur de se demander qui sont ces petits danseurs intérieurs ? Où sont-ils ? Que (me) font-ils ? Ou peut-être, et surtout : comment les rencontrer ?

Il ne va pas de soi que danser c'est avant tout être *mis en mouvement de l'intérieur*. Sauf à se limiter à une compréhension étroite et légère d'une telle proposition : ce sont nos muscles, nos os, nos cartilages qui nous mettent en mouvement. Dans la bouche de Steve Paxton, « *internal material* » désigne *plus* que cela. Un plus grand nombre d'entités et de moins évidentes. C'est pourquoi j'ai placé au frontispice de cette introduction la citation suivante de Michel Foucault :

« Est-ce que j'ai vraiment besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible ? »

La conférence radiophonique dont est extraite cette citation date de 1966, Foucault commence par y décrire le corps comme une « topie impitoyable », le lieu sans recours auquel nous serions condamnés et rêve d'un « corps *sans corps* » : une « utopie faite pour effacer les corps<sup>10</sup> ». Mais très vite, il renverse la perspective en faisant appel au corps du danseur, en sa compagnie il envisage le corps comme un espace, tout compte fait, habitable, en lui-même et à lui-même utopique. Un corps « dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois<sup>11</sup> ». Comme si les danseurs, peut-être plus exemplairement que d'autres, étaient à même de nous

---

<sup>9</sup> « Mes deux mains se sont mises à me raconter deux histoires différentes en même temps. Je pouvais sentir mon esprit opérer une sorte d'échantillonnage sur une main et se tourner vers l'autre main. Cette expérience m'a permis de réaliser que mon esprit peut voyager à l'intérieur de mon corps et que c'est même la base d'un bon nombre d'activités tout autour du monde. C'est un des grands exercices méditatifs. Peut-être est-ce quelque chose que nous ne faisons pas assez lorsque nous sommes des normaux et que nous avons un corps sain. Nous ne nous soucions pas de sentir vraiment à l'intérieur à moins que cet intérieur sollicite notre attention »

<sup>10</sup> FOUCAULT M., 2009, p.10

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.17

révéler le fait que le corps possède aussi « ses ressources propres de fantastiques<sup>12</sup> », des lieux profonds et méconnus, ses *ailleurs*.

En inscrivant cette mystérieuse citation, je me mets à la recherche du sens qu'elle est en train de prendre dès lors qu'on la branche sur, ou avec, celle de Steve Paxton : « *it's a lot of internal material that does the dancing* ». Qui danse ? Parlons-nous de génies et de fées ? Nullement. Qu'il y ait un peu de magie — ou non —, de mystère ou d'enchantement chez ces petits danseurs du dedans, c'est ce dont il me faudra rendre compte. La phrase de Foucault suggère qu'il resterait tout un continent inexploré, un bestiaire inconnu, une flore à herboriser. Autant d'éléments intérieurs (*internal material*) qui participent, sinon « causent » les danses dont je m'apprête à rendre compte. Je dis « danse » mais il faudrait entendre le terme dans un sens très large comme le fait, ici, Steve Paxton :

« I think that one of the reasons I got involved in dance is to finish my movement development. [...] Most of people who study dance aren't ambitious to be dancers, in fact. Or aren't serious about that ambition. I think they're trying to complete physicality that gets messed up by sitting twelve years in school, or longer. I think it provides a service to keep the search alive in a culture, which has engineered an environment, which requires physical and sensorial suppression to exist. It is appalling how we disuse the body. Dance remind us about that. Dance explores some of the physical possibilities. Dance refocuses our focusing mind on very basic existence, and time, space, gravity, open up to creativity<sup>13</sup> »

Ceux qui auront à évaluer cette thèse, ceux qui la liront, moi-même qui l'ai écrite, avons un sérieux handicap à remonter, semblerait-il ; j'espère nous trouver en suffisamment bonne forme physique pour arriver au bout de notre tâche...

J'aimerais que nous résistions au fait de juger « conservatrice » ou « réactionnaire », une telle assertion (il m'importe que l'on soit dans des dispositions favorables à l'égard de Steve Paxton pour ce qui va suivre), bien qu'elle me semble essentiellement incorrecte. Notre époque la plus contemporaine, et peut-être même de manière encore plus évidente qu'auparavant, a su mettre à contribution nos sens par le biais des nouvelles technologies, promotrices d'une sensorialité immersive d'un genre nouveau, et faire de nos sens des vecteurs d'engagement et d'accès à certaines

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>13</sup> PAXTON S., 2009, « About reasons to be a mover », [vidéo en ligne : <http://vimeo.com/48276698>]: « Je pense qu'une des raisons pour lesquelles je me suis retrouvé impliqué dans la danse est de finir le développement de mon mouvement. [...] La plupart des personnes qui étudient la danse n'ont aucune ambition de devenir danseurs, à vrai dire. Ou ne sont pas sérieux à propos de cette ambition. Je pense qu'ils essaient de rendre service en maintenant une certaine recherche vivante dans une culture qui a généré un environnement qui exige des suppressions physiques et sensorielles pour exister. C'est effrayant à quel point nous mésusons le corps. La danse nous le rappelle. La danse explore certaines possibilités physiques. La danse reconcentre notre esprit-concentrant sur l'existence la plus simple, et sur le temps, l'espace, la gravité et l'ouvre à la créativité »

expériences ou savoirs<sup>14</sup>. Ce qui de l’assertion de Steve Paxton, pour l’heure, doit retenir notre attention est cette manière de présenter l’« étude de la danse » comme un détournement en vue d’un apprentissage d’une autre forme de savoirs. Des savoirs d’un genre tel qu’ils nous permettraient d’en savoir un peu plus sur nos manières de bouger, sentir, se relier, connaître; des savoirs qui « complèteraient » une formation physique inachevée ou empêchée, et maintiendraient vivant un champ de recherche et d’expérimentation.

À vrai dire, cette manière de positionner d’abord, et avant tout, dans le champ du savoir, de l’étude, de l’expérimentation, ce qu’on aurait pu plutôt classer dans celui des plaisirs, de l’esthétique, ressemble à un autre positionnement, celui d’Henri Michaux dans les premières lignes de son ouvrage majeur, *Connaissance par les gouffres*, qui auraient tout aussi bien eu leur place en exergue de cette introduction :

« Les drogues nous ennuient avec leur paradis. Qu’elles nous donnent plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis<sup>15</sup> »

Entre 1956 et 1966, pas moins de cinq ouvrages relatent les expériences qu’Henri Michaux entreprend avec les drogues. Plutôt que de se livrer à des descriptions romantiques ou hédonistes d’un amateur d’évasions spirituelles, il y décrit sèchement ses prises de mescaline comme autant d’agressions par le dedans, de provocation à l’égard de sa propre santé mentale. Ce qui l’intéresse, ce ne sont pas les paradis que ces drogues promettent mais les savoirs auxquels elles peuvent donner accès. Il y a là un enjeu de connaissance, quasi épistémologique, qui concerne avant tout les fonctionnements de l’esprit humain :

« Espionner le chanvre. Avec le chanvre, espionner l’esprit. Avec le chanvre s’espionner soi-même<sup>16</sup> »

Ses usages répétés des drogues, variés dans leurs formes, leurs protocoles, leurs dosages, l’ont amené à une certitude : pour en avoir été « la proie et l’observateur », il existe « un fonctionnement mental autre, toute différent de l’habituel<sup>17</sup> ». *Connaissance par les gouffres* se distingue des trois premiers ouvrages parus sur les drogues en ceci que, pour la première fois, Michaux n’y glisse aucune image ou dessin. Raymond Bellour, en charge de l’appareil critique de son œuvre dans la Pléiade, note que le dispositif de ce texte est tout entier resserré autour de « la capacité

---

<sup>14</sup> Voir, par exemple, PATERSON M., 2007, *The senses of touch — Haptics, affects and technologies*, Berg, Oxford/New York, pp.127-147 ; PUIG DE LA BELLACASA M., 2009. « Touching technologies, touching visions — The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking », in *Subjectivity*, n°28, pp.297-315

<sup>15</sup> MICHAUX H., 1961, *Connaissance par les gouffres*, NRF, Paris, p.9

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.178

à témoigner de la réalité de la pensée<sup>18</sup> ». Il faut s'entendre ici sur ce qu'il convient d'entendre par témoigner : Michaux ne témoigne pas simplement de ses expériences hallucinogènes au sens où il les traduirait en mot, les coucherait sur un papier, comme la trace aussi juste que possible, bien que forcément infidèle, de quelque chose qui ne se laisse par essence pas capturer par le langage. L'opération de traduction qui est en jeu dépasse cette première manière de la comprendre. Elle passe par un renversement dans la référence à *ce* qui témoigne et *de quoi* : ce n'est pas Michaux qui témoigne mais son écriture qui, par ses emportements, ses soubresauts, ses ratés, ses écarts, enregistre des témoignages d'existence d'une « conscience seconde<sup>19</sup> ». Michaux cherche les bonnes situations *expérimentales* pour se mettre à disposition des activités de cette dernière, il la traque sans relâche.

Cette capacité à témoigner, de faire de lui-même d'abord, de son corps et de son âme, puis de son écriture, les chambres d'échos d'une activité intérieure méconnue, inscrivent sa démarche dans un horizon, sinon expérimentale, du moins analytique : *une expérimentation somatique*. Michaux y est à la fois expérimentateur et sujet d'expérience. Il documente en même temps sa propre transformation et la possibilité de connaissance qu'elle offre à qui sait s'y abandonner. À mesure qu'il devient de plus en plus compétent dans la gestion et l'exploration de ses « trips », qu'il affine ses capacités d'enregistrement, d'analyse et de restitution, son objet de recherche se précise et, à vrai dire, se transforme : d'un « désordre immaîtrisable de consciences floues et fragmentaires », il débouche sur tout à la fois l'évidence et la puissance de « consciences autres »<sup>20</sup>!

Fin de la parenthèse Michaux et commentaire. Le problème, à commencer de la sorte, est le sensationnalisme qu'une telle référence convoque, même si elle véhicule quelque chose des expériences qui vont nous occuper ci-après : des danseurs qui se disent « shootés au contact », qui cherchent dans leurs danses « des états de corps et des états de conscience modifiés », des états de « transe ». Soit le caractère « vital », « jouissif » et, à vrai dire « addictif » que ces expériences produisent chez certaines personnes. Mais, outre ce sensationnalisme, l'expérience de Michaux communique avec celle de Steve Paxton sur ce point que résume le premier d'une formule : « mettant de la conscience où l'on n'en avait aucune<sup>21</sup> ».

Problème d'une intériorité à l'intérieure de laquelle se promène une conscience ; d'une intériorité que de petites entités, matières, matériels, mettent en mouvement. Et problème des sensations ou des « sentirs » qui en permettent l'exploration.

*Intériorités, sensations, consciences.*

---

<sup>18</sup> BELLOUR R., 2011, *Lire Michaux*, TEL Gallimard, Paris, p.451

<sup>19</sup> MICHAUX H., 1961, P.277

<sup>20</sup> BELLOUR R., 2011, p.469

<sup>21</sup> MICHAUX H., 1966, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Gallimard, Paris, p.12



Mais avant de réellement nous lancer vers ces explorations, je commence volontairement par raconter quelque chose de très intime, en faisant l'hypothèse que cela n'a rien à voir avec une expérience privée, qui n'appartiendrait qu'à moi, mais qu'elle est une expérience qui « nous » met en relation. Par ce « nous », j'entends la communauté de ceux qui se savent engagés par le type d'expériences que je m'apprête à décrire. J'ai envie ou besoin de raconter cet épisode, d'*en faire toute une histoire*. Pas comme un caprice, ou un modèle, mais comme un commencement ; pour moi, comme une *initiation*.

Ça se passe dans un atelier d'Isabelle Üski, qui enseigne le Contact Improvisation à Grenoble. Au sol, en guise d'échauffement, elle commence par nous demander de prendre conscience de notre respiration, puis de nous concentrer sur nos organes en venant poser nos mains sur le bas du ventre, de « sentir leur chaleur », de « sentir leurs volumes », « leurs masses ». En déplaçant nos mains plus haut sur le torse, elle nous propose de porter la même attention à nos poumons, au « volume de la cage thoracique » et de « sentir tout cet espace à l'intérieur ». Quelques minutes plus tard, elle nous demande de nous relever, de nous tenir debout face à un mur le long duquel est installé un miroir recouvert d'un épais tissu. Pour la première fois et pour la seule fois en quatre années de pratique, Isabelle tire le tissu et nous confronte au miroir. Que voyez-vous ? nous demande-t-elle. Dans mon propre face-à-face, l'ascendant est à l'adversaire : cette image qui me regarde. Dans la première entrée de mon « Journal de danse », datée du 22 octobre 2008, j'écris :

Non seulement je n'ai rien ressenti, ni volume, ni intérieur, mais encore, j'ai eu la sensation d'avoir en face de moi une énigme. Mon image a été plus forte que moi et elle m'a imprimé les sensations de ce qu'elle était : quelque chose de plat, de tellement plat que je n'avais plus qu'une face, sans profondeur(s), sans relief aucun, comme un fil... Ca m'a oppressé.

Nous devions rester immobiles, face à notre image, pleins des sensations « internes » que l'exploration devait nous avoir offert. Avant tout le monde, je me suis allongé, le dos pétri de tensions. Mon image a gagné. Elle a été plus forte que moi. Et mon problème est que je n'ai rien vu !

Cette « mauvaise expérience » m'a pourtant permis de sentir que, outre le jeu, la dépense physique, le plaisir kinesthésique et de multiples autres choses, danser n'était pas qu'un simple divertissement. J'ai senti qu'on ne dansait pas que pour se satisfaire de s'être fait du bien (ce à quoi on réduit ce genre de pratiques, en général) mais qu'on en attendait d'*être transformé*. Que danser était une manière de venir aux nouvelles de soi comme aux nouvelles des autres. Que l'on ne dansait pas sans y engager « les enjeux de son existence », pour reprendre une formule de Jeanne Favret-

Saada. L'enquête dont je rends compte ici a véritablement commencé avec l'expérience finalement très ordinaire d'une objection. La danse s'est mise à importer au moment même où elle s'est refusée à se plier à ce pour quoi elle paraissait destinée : me faire du bien. En objectant de la sorte, elle m'a conféré le pouvoir de danser, d'enquêter et de penser, en me laissant entrevoir le fait que mon « incapacité » première pourrait, moyennant quelques efforts et de l'entraînement, être surmontée<sup>22</sup>. Que « sentir son espace intérieur » était une aptitude à cultiver et que cette culture était l'un des enjeux principal de la pratique. Pas le seul. Mais, désormais, celui de la thèse à venir.

Je suis devenu danseur au même rythme que j'en suis devenu, comme beaucoup, un chercheur.

---

<sup>22</sup> Sur cette manière de faire de l'objectivité une technique d'écriture qui rend à ceux qu'elle étudie, humains comme non-humains, leur capacité d'objecter, cf LATOUR B., 2006, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Paris, p.181-187

## 1. Contact Improvisation, Body-Mind Centering et « somatics »

### 1.1 Des liens à construire

Steve Paxton crée le *Contact Improvisation* en 1972, il est une des deux figures centrales de cette thèse. La seconde étant Bonnie Bainbridge Cohen qui, en 1978, nomme *Body-Mind Centering* la pratique qui l'occupe depuis quelques années. Une troisième interviendra dans le courant de la troisième partie : Lisa Nelson et son *Tuning score*.

Il y a plusieurs manières de penser le lien entre ces trois pratiques. Le lien le plus évident est sans doute celui qui unit ces trois personnes, qui se connaissent, se sont côtoyées, influencées, ont échangé, se sont en partie inspirées les unes les autres et ont travaillé ensemble. Steve Paxton et Lisa Nelson sont des partenaires de longues dates, d'abord par le biais de l'aventure du Contact Improvisation, à laquelle cependant Lisa Nelson est restée relativement extérieure, puis surtout par le biais d'une longue collaboration qui a donné lieu à plusieurs pièces dont *PA RT*, créée en 1978 et jouée sur plus de vingt années et *NightStand*, en 2004. Bonnie Bainbridge Cohen a invité Lisa Nelson à filmer ses séances de travail et de recherche sur les schèmes de développement des nourrissons. Il est plus difficile d'établir une relation directe entre Steve Paxton et Bonnie Bainbridge Cohen mais il n'est pas rare que, dans leurs travaux respectifs, ils fassent référence à ceux de l'autre. Dans les trois cas, les pratiques entretiennent un lien explicite avec la danse et une certaine culture chorégraphique héritée de la *postmodern dance* américaine.

Ce serait, d'ailleurs, le second lien : ces trois pratiques sont issues d'un même contexte culturel, artistique et politique, la fin des années soixante et les années soixante-dix aux États-Unis. « Moment » contrasté, de pleine ébullition, d'expérimentations à tous les étages (esthétiques, corporelles, politiques, chimiques...), d'ouverture des possibles ; et en même temps, moment où le pays est doublement en guerre, à l'extérieur avec la guerre du Vietnam, à l'intérieur avec les émeutes raciales et le « summer of love » californien (1967)<sup>23</sup>. Dans le petit monde de la danse et de la performance, alors naissante, ce moment participe à la radicalité des formes et des moyens mis en place pour réinterroger ce qui met en mouvement les

---

<sup>23</sup> Je reviendrai dans le début de la seconde partie sur ce « moment » lorsque je présenterai l'émergence du Contact Improvisation. Cette histoire culturelle a en partie été menée en concentrant son regard sur l'émergence du Judson Church Theater : BANES S., 1993, *Democracy's Body — Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham/London, 270 pages; C'est Greil Marcus qui présente l'Amérique d'alors comme doublement en guerre dans : MARCUS G., 2001, *La République invisible: Bob Dylan et l'Amérique clandestine*, Denoël, Paris, 336 pages



corps et, ce faisant, à rouvrir les questions « qu'est-ce que la danse ? », « qu'est-ce qui nous fait danser ? » et « pourquoi danse-t-on ? ». Et le fait d'une manière à inquiéter les réponses qui leur seraient toutes faites. L'esthétique avant-gardiste de la *postmodern dance* déroute par ses manières de subvertir le rapport de l'ordinaire du mouvement — de tout mouvement à commencer par la marche — à l'exceptionnalité du geste artistique et ses sous-entendus de virtuosité, de sublime. Comme une manière de passer en-dessous ou à côté des cadres attendus, de court-circuiter le partage entre le bel art et la vie ordinaire. Anna Halprin, une des pionnières de la *postmodern dance*, commence, dès les premières années des seventies, à élaborer tout un processus de travail qu'elle nommera *life/art process*<sup>24</sup>. Moment donc où la « danse » et la « vie » se confondent, subitement une vie vaut d'être vécue si elle est une vie dansée et tout autant comme une danse a de la valeur si elle s'inscrit dans un cadre de vie. Une formule empruntée à Jacques Rancière à propos de la tradition moderne du roman, pourrait caractériser ces années-là et l'esprit qui les accompagne :

« L'ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe<sup>25</sup> »

Les danseurs du Judson Church Theater, du Grand Union, les contacteurs, les premiers expérimentateurs du Body-Mind Centering, ne cherchent pas ailleurs que dans les gestes les plus simples la trace ou la sensation de quelque chose qui se donne pour vrai, *élémentaire* : la vie même et, partant, la danse. Rencontre déroutante entre le caractère relâché des choses les plus élémentaires et le formalisme extrême de certaines des pièces de l'époque<sup>26</sup>. Redonner à l'ordinaire le pouvoir de subvertir les injonctions, les sens imposés, redécouvrir sous cette couche accumulée les hiéroglyphes qui nous font vivre, vibrer ou, au contraire, qui nous polluent. Comme dans certains textes issus de la *Beat Generation*, ou plus particulièrement comme dans les romans de Jack Kerouac (*Sur la Route* de Jack Kerouac qui ouvre les années 60, *Visions de Cody* qui voit le jour l'année de naissance du Contact Improvisation, en 1972), on revendique et offre une égale dignité littéraire, chorégraphique, artistique ou politique à tous les instants qui se présentent dans le cours d'une vie.

Troisième lien possible, enfin, celui qui m'a au départ guidé : les danseurs, praticiens, amateurs qui circulent à travers ces trois pratiques. Cette thèse est issue d'un travail de

---

<sup>24</sup> HALPRIN A., 2009 (1995), *Mouvements de vie — 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Contredanse, Bruxelles, 341 pages

<sup>25</sup> RANCIÈRE J., 2000, *Le partage du sensible — Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, p.52

<sup>26</sup> Par exemple, la pièce d'Yvonne Rainer, *Trio A*, Cf. RAINER Y., DELARUELLE C., 2004, « Danse publique et communauté: Trio A et autres pièces ou films d'Yvonne Rainer », in *Rue Descartes*, vol.44, n°2, pp.80-93 ; voir aussi le « score » de la pièce de Steve Paxton, *Satisfyin' lovers*, reproduite en deuxième partie : « II.5 »

suivi ethnographique d'un groupe d'amateurs rassemblés dans les ateliers et stages de Contact Improvisation de l'association Chorescence, qui se trouve à Grenoble. Le Contact Improvisation a été ma porte d'entrée dans cette thèse, il en a été le « terrain » principal jusqu'à ce que le collectif de danseurs amateurs, dont je me suis mis à faire partie, m'emporte vers d'autres « aventures ». C'est par eux et par le biais des ateliers et des stages que nous prenions à Chorescence que j'ai entendu pour la première fois parler du Body-Mind Centering puis, plus tard, du Tuning Score. Il m'a fallu du temps pour comprendre que certains « contacteurs » nourrissent leurs danses en allant papillonner vers d'autres pratiques. De temps en temps, l'annonce d'un stage en Body-Mind Centering paraissait faire événement mais ne disait rien au néophyte que j'étais. Il m'a fallu également du temps pour saisir que certains des danseurs que je côtoyais se tournaient vers cette autre pratique dans une optique proche de la formation qu'évoquait plus tôt Steve Paxton. Outre le plaisir de danser, de se mettre en mouvement, de composer à plusieurs, ils cherchaient à nourrir leur « connaissance du corps en mouvement et en relation ». Le Tuning Score est entré en jeu plus tardivement lorsque Chorescence a invité Lisa Nelson à travailler avec notre collectif sur la reprise d'un de ses scores d'improvisation. Avant toute chose donc, ce sont les danseurs qui ont, pour moi, relié Contact Improvisation, Body-Mind Centering et Tuning Score.

Ces trois pratiques pourraient être encore rassemblées par un certain rapport à l'improvisation. Avec, à chaque fois, un accord sur le fait qu'« improviser, ça ne s'improvise pas ! ». Autrement dit, qu'improviser est une activité obligée par des manières de faire qui toutes ne se valent pas. Je me référerai aux acteurs avec lesquels j'ai réalisé cette thèse — danseurs, contacteurs, improvisateurs, éducateurs somatiques — en leur reconnaissant les qualités de ceux qu'Isabelle Stengers nomment « praticiens<sup>27</sup> », qui ne cessent de chercher les bonnes manières de s'adresser à des problèmes qui leur sont spécifiques à chacun, bien qu'ils communiquent entre eux, de les faire exister sur des scènes particulières qu'ils contribuent à définir et grâce auxquelles ils cherchent à expérimenter ce qui les met en mouvement *de l'intérieur*. Praticiens encore, au sens où l'on désignerait ceux qui s'adonnent aux « pratiques » telles que décrites par Foucault :

« Objets d'élaboration selon des procédés techniques, sur lesquels on réfléchit, qu'on modifie et perfectionne ; qu'on enseigne et qu'on transmet par des exemples ; qu'on met en œuvre tout au long de son existence, soit à certains moments privilégiés et choisis, soit de façon régulière et continue ; ces pratiques s'enracinent dans une attitude fondamentale qui est la préoccupation de

---

<sup>27</sup> Cette définition du « praticien » est empruntée à STENGERS I., 2006, *La vierge et le neutrino — Les scientifiques dans la tourmente*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, 282 pages

soi-même ; et elles ont pour fin de constituer un *êthos*, une manière d'être et de faire, une *manière de se conduire*<sup>28</sup> »

## 1.2. Le champ des pratiques somatiques

Finalement, s'il devait y avoir une catégorie qui les rassemble, se pourrait être ce champ que Thomas Hanna a baptisé, au début des années 80, « *somatics* » :

« Somatics is the field, which studies the *soma*: namely the body as perceived from within by first-person perception. When a human being is observed from the outside — i.e., from a third-person viewpoint — the phenomenon of a human *body* is perceived. But when this same human being is observed from the first-person viewpoint of his own proprioceptive senses, a categorically different phenomenon is perceived: the human *soma*<sup>29</sup> »

Ce champ rassemble un nombre impressionnant de pratiques en provenance d'époques différentes (deuxième moitié du 19<sup>e</sup>, les années 20-30, les années 60-70), de pays différents (principalement la côte est des Etats-Unis et l'Allemagne), parmi lesquelles la technique Alexander, la méthode Feldenkrais, l'Eutonie ou la gymnastique heuristique du docteur Erhenfried. Bref, des traditions culturelles différentes bien que toutes « euro-américaines » et toutes influencées par des pratiques extrême-orientales telles que certains arts martiaux ou le Yoga. Les « somatics » ne sont donc pas une pure invention des années soixante, comme on le croit trop souvent en les associant au « New Age ». C'est un champ qui déjà possède une histoire, ou plutôt des histoires encore fragmentées, encore largement orales, qui se transmettent de maîtres à disciples, entre praticiens, qui parfois se rencontrent, parfois résistent à se fondre les unes dans les autres, mais qui se sont toujours croisées, en partie chevauchées, et parfois voyagé ensemble d'un continent à un autre. Si les années soixante ont joué un rôle dans l'avènement des « somatics », c'est probablement au titre de « niche écologique » accueillante à l'égard de toutes formes d'explorations relatives aux états de consciences (plus ou moins) altérées.

Ces pratiques divergent d'ailleurs à plus d'un titre. En les collectant sous l'appellation « *somatics* », Hanna fait plus que leur donner un nom, il leur adresse une proposition ou plutôt ils les obligent à se penser sous le signe de ce qu'elles ont en commun. Une des préoccupations communes, une des ambitions presque, pourrait être de revisiter,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.309

<sup>29</sup> La citation date de 1986 et est tirée de la revue *Somatics* vol.5, n°4, citée in HANLON JOHNSON D., 1994, *Body, spirit and democracy*, North Atlantic Books, Berkeley, p.223 :

Les somatics forment un champ qui étudie le *soma* : le corps en tant qu'il est perçu en première personne. Lorsqu'une personne est observée de l'extérieur — c'est-à-dire, à partir d'un point de vue en troisième personne — on perçoit un *corps* humain. Mais lorsque la même personne observe en première personne ses sens proprioceptifs, c'est un phénomène très différent qui est devenu l'objet de la perception : le *soma* humain.

par l'expérience, les relations entre le corps et l'esprit. Et le faire au moyen d'un travail de « conscience corporelle » — qui prend en anglais diverses formulations, « body awareness », « body consciousness » et « sensory awareness » — en lien avec le corps mobilisé, « touché », en mouvement, et un travail sur les sensations. Ce que suggèrent, par exemple, les titres des ouvrages du Docteur Lilly Ehrenfried, fondatrice de la « Gymnastique holistique », et de Moshe Feldenkrais : *De l'éducation du corps à l'équilibre de l'esprit*<sup>30</sup> et *La conscience du corps*<sup>31</sup>. Ce que suggèrent encore les propos d'une praticienne Feldenkrais à propos de ce qui l'intéresse le plus dans sa pratique : « le système nerveux en tant qu'il est autant corps que esprit ». Ou ce que suggèrera aussi le nom même du « *Body-Mind Centering* ». En effet, ces pratiques partagent une attention portée aux sensations dans leur capacité à favoriser une forme d'observation intérieure. Des sensations en provenance des sens que nous ne sommes, *a priori*, pas les plus habitués à mobiliser consciemment : sens proprioceptif, kinesthésique, enteroceptif... Thomas Hanna a, ainsi, rassemblé sous le terme de « somatics » un ensemble de pratiques prenant le corps comme lieu, objet et moyen d'une exploration en vue d'une rééducation ou d'une extension de la conscience corporelle, et partageant une double visée : 1/ repenser et remettre en pratique (autrement) les rapports entre le corps et l'esprit, 2/ tenter une articulation nouvelle entre savoirs positifs et savoirs d'expériences<sup>32</sup>. Toutes ces pratiques, bien que différemment, se donnent pour objet l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace<sup>33</sup>. L'« International Somatic Movement Education and Therapy Education » donne à l'éducation somatique la visée suivante :

« The purpose [...] is to enhance human processes of *psychophysical awareness* and functioning through movement learning<sup>34</sup> »

C'est en tant que partageant ces problèmes et ces manières de faire que je rattache explicitement le Body-Mind Centering et le Contact Improvisation des « pratiques somatiques », indépendamment de ce qui les rattache institutionnellement à ce champ. Même si ni le Body-Mind Centering ni le Contact Improvisation ne font explicitement partie du champ des « somatics » au moment où Hanna le baptise<sup>35</sup>. La

<sup>30</sup> ERHENFRIED L., 1956, *De l'éducation du corps à l'équilibre de l'esprit*, Éditions Montaigne, Paris

<sup>31</sup> FELDENKRAIS M. 1989 (1967), *La conscience du corps*, Marabout, Paris. Titre d'ailleurs qui ne fait pas justice à l'original : *Awareness Through Movement*.

<sup>32</sup> HANNA Th., 1995, « What is Somatics? », in D.H. Johnson, *Bone, Breath & Gesture*, North Atlantic Books, Berkeley, 1995

<sup>33</sup> EDDY M., 2009, « A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance », in *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol.1, n°1, pp.5-27

<sup>34</sup> ISMETA, 2003, « Scope of practices », [www.ISMETA.org](http://www.ISMETA.org)

<sup>35</sup> L'introduction du Body-Mind Centering dans ce champ n'a pas été sans réticences de la part de certaines autres pratiques. Quant au Contact Improvisation, il n'en fait pas parti, ne s'en revendique pas vraiment, sans toutefois rejeter une certaine proximité. Le site de Chorescence y fait ainsi référence sur son site en ces termes : « La plupart des propositions de Contact Improvisation se situe dans une même

catégorie « somatics » que je mobilise est donc spécifique à cette thèse. Je m'autorise d'ailleurs à amender la définition pré-citée. Dire « le corps observé en première personne », comme le suggère Thomas Hanna, me semble problématique pour des raisons que la troisième partie devrait rendre éclairantes. Je préfère traduire par « corps entrepris du point de vue de l'intérieur », avec tout ce que ça peut encore avoir pour l'instant de mystérieux, de flou, voire pourquoi pas de suspect à nos yeux non encore exercés.

Je ne m'aventure pas plus avant dans cette histoire, qui reste à être écrite, ni dans la définition de ce qui la caractérise. Don Hanlon Johnson a été un des premiers à tenter de croiser le champ des pratiques somatiques avec celui de la recherche académique à la fin des années 70 et a activement participé à faire se rencontrer et dialoguer ces pratiques. M'intéresse le fait que lorsqu'il s'en fait l'historien, il associe l'histoire des « somatics » à celle d'une redécouverte des capacités « naturelles » du corps, comme Paxton précédemment :

« [These practices] encouraged individual expressiveness and a return to a more “natural” body<sup>36</sup> »

Plus loin, il écrit encore :

« Despite [...] the differences in method and style [...], we share a vision about the nature of reality, which has more in common with older multicultural ideas than with modernist European scientific notions. That vision has to do with the significance that we assign to the awareness of physical processes in the life of the human spirit<sup>37</sup> »

Ces pratiques se présentent, en effet, parfois comme une alternative, voire une « guérison (*healing*) de notre rupture corporelle avec la nature<sup>38</sup> ». Ce point, nous le discuterons plus tard. Pour l'instant je préfère ne pas trop m'attacher à cette idée de « guérison », de « nature » et plutôt porter mon attention sur le fait qu'en les opposant au « scientisme moderne européen » Hanlon Johnson « folklorise » les pratiques somatiques. Pas en un sens péjoratif, plutôt dans le sens qui s'entendait dans l'expression « *folk music* » avant que l'on y ait recours pour désigner n'importe quel chanteur gratouillant une guitare acoustique. La « folk music » américaine désignait une musique populaire souvent transmise oralement et sans auteurs. Ses musiciens étaient les gardiens d'une tradition musicale, poétique, historique et sociale. À la fin

---

logique d'expérimentation [que les pratiques somatiques] sollicitant l'ensemble de la personne, mettant l'accent sur le sensoriel, invitant une 'conscience du corps en mouvement dans l'espace' tout en mettant un accent particulièrement fort sur la relation à l'environnement, à l'autre et sur la créativité qui en découle ».

<sup>36</sup> HANLON JOHNSON D., 1994, p.16 : [Ces pratiques] encouragent une expressivité individuelle et un retour à un corps plus “naturel”

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.18-19 : « Malgré [...] les différences de méthode et de style, nous partageons une vision de la nature de notre réalité qui a plus en commun avec de vieilles idées en provenance d'une multiplicité de cultures qu'avec des notions scientistes de l'Europe moderniste »

<sup>38</sup> FRALEIGH S., « Consciousness matters », in *Dance Research Journal*, vol.32, n°1, pp.54-62

des années 60 la « folk music » ressurgit (*folk revival*) et accompagne le mouvement pour les droits civiques et acquiert un visage contestataire (*protest song*). Il me semblerait intéressant d'investiguer sur les « somatics » en se demandant à quel point, sous ces deux aspects — populaire et contestataire — ces pratiques pourraient être considérées comme des « folk practices » qui auraient hérité, entre autres choses, des méthodes de guérison traditionnelle (*traditional healing*) ? Ce qui suit traite en partie de cela mais sans opposer les pratiques somatiques à la culture scientifique moderne. On a l'habitude de présenter les sciences modernes comme un des moteurs principaux du processus de « désenchantement du monde ». Hanlon Johnson refuse de faire des « somatics » les héritières d'une telle histoire. Isabelle Stengers et Bruno Latour en ont, toutefois, proposé une autre à propos des sciences modernes, surtout dans leur versant expérimental, en les présentant au contraire comme génératrices de pratiques qui n'ont cessé de compliquer notre rapport au monde et de le peupler d'entités étranges<sup>39</sup>. Cette autre histoire reste d'ailleurs extrêmement consciente des potentialités destructrices des sciences expérimentales dès lors qu'elles font un peu trop étroitement allégeance à la rationalité<sup>40</sup>. En me plaçant dans ce second sillon, j'aimerais tenter de faire se croiser le champ des « somatics » avec celui des sciences modernes expérimentales. Ce n'est donc pas la redécouverte d'une « naturalité » perdue de nos corps qui m'intéressera à travers l'étude du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering, c'est au contraire l'artificialité que ces pratiques produisent. Peut-être moins des « corps artificiels » que des « corps artificialisés par » des dispositifs spécifiques qui se déploient dans des laboratoires pour le mouvement. Le laboratoire du Contact Improvisation est un laboratoire de physicien, le monde qu'il met en scène est le monde de la physique newtonienne, à ceci près qu'il y cherche les moyens de multiplier ce qu'un tel monde peut avoir à offrir comme expériences (physiques, corporelles, relationnelles...). À ce titre, Steve Paxton accepterait certainement (s'il ne l'a pas fait lui-même) qu'on lui prête le titre de « physicien expérimental »<sup>41</sup>. Le laboratoire du Body-Mind Centering serait plutôt un laboratoire de biologiste.

Le terme-même de « laboratoire » convient-il seulement à ces pratiques ? C'est ce que je me demanderai tout particulièrement dans la première partie à propos du Body-

---

<sup>39</sup> LATOUR B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes - Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, Paris; STENGERS I., 1993, *L'invention des sciences modernes*, La découverte, Paris

<sup>40</sup> À cet égard, la philosophie des sciences d'Isabelle Stengers ne cesse de proposer des outils, ou des mises en aventures, pour rompre l'évidence qui fait coïncider, comme un idéal, rationalité et triomphe de l'expérimentation. Pour une étude stimulante des pouvoirs destructeurs de la démarche expérimentale dès lors qu'elle disqualifie l'expérience qu'elle met à l'épreuve plutôt que d'accepter d'être mise à l'aventure par elle : STENGERS I., 2002, *L'hypnose entre magie et science*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris

<sup>41</sup> « If you're dancing physics, you're dancing contact; if you're dancing chemistry, you're doing something else », avait-il l'habitude de répéter

Mind Centering. S'il devait convenir, j'aimerais que, dans la deuxième partie, nous trouvions les moyens d'aller nous promener dans ces « laboratoires » d'un genre particulier et de les décrire dans leurs singularités. Cette seconde partie cherchera, alors, à se placer au cœur même du « dispositif » que le « laboratoire » du Contact Improvisation propose et tentera d'entrevoir ce qu'un tel « dispositif » *fait exister* qui concerne les sensations et la conscience. La troisième partie, enfin, prendra la forme d'une « fabulation » reposant le « Mind/Body Problem » à la lumière de la pratique du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering, de ce que rendent possibles leurs laboratoires et les expériences qu'ils mettent en scène.

## 2. « Mind/Body problem »

### 2.1 D'un bon dualisme

Aborder le corps et l'esprit ne peut se faire sans que surgisse le problème de ce qui les relie. Sur ce terrain, du côté des sciences, l'heure serait aux perspectives nouvelles, de nouveaux champs de recherche, de nouvelles technologies de cartographie de l'activité cérébrale entendent transformer la nature du « Mind/Body problem » : d'un problème « métaphysique », on serait en passe d'en faire un problème simplement « physique ». Cette posture matérialiste n'est pas neuve ! La Mettrie déjà cherchait à matérialiser jusqu'à nos facultés les plus spirituelles pour asseoir son rejet d'une âme distincte du corps<sup>42</sup>. Seulement, les neuroscientifiques d'aujourd'hui cherchent eux une « relation de causalité réciproque entre l'organisation neuronale et l'activité qui s'y développe et se manifeste par l'actualisation d'un comportement<sup>43</sup> » par laquelle confondre l'activité de l'esprit sur celle du cerveau, et l'y réduire. Ce n'est donc pas, dans les deux cas, le même matérialisme qui est en jeu : ils cherchent dans le cerveau ce que le premier cherchait naguère dans le corps<sup>44</sup>.

Cette thèse propose un autre matérialisme, celui de « praticiens », danseurs, improvisateurs, contacteurs, tuners, amateurs de BMC : *internal materialism*, pourrait-on dire en nous appuyant sur le « *internal material* » de Steve Paxton. Des matérialismes, pour être plus juste, renvoyant aux « matières » du corps avec lesquelles ils apprennent à entrer en contact. Des matières entrevues « de l'intérieur » et pratiquées de telle sorte qu'elles puissent devenir des ressources pour improviser et danser, et au-delà pour agir, communiquer, se relier et connaître. L'histoire que je raconte est guidée par certaines « réussites », par la mise en culture de *pratiques* qui ont permis d'approcher les rapports entre le corps et l'esprit. Et dans cette histoire, Steve Paxton et Bonnie Bainbridge Cohen incarnent deux figures potentielles de telles « réussites ».

Mais n'est-ce pas étrange de demander à ces praticiens d'intervenir dans ces débats relatifs au « Mind/Body problem » déjà peuplés d'experts en tout genre : neurologues, psychologues, philosophes, juristes, médecins, cognitivistes, etc. ? Je n'ai d'autre choix que de le faire, car c'est au prix de cette étrangeté que nous pourrions nous faire

---

<sup>42</sup> LA METTRIE, 1999 (1747), *L'homme machine*, Folio, Paris

<sup>43</sup> QUEVAL I., 2008, *Le corps aujourd'hui*, Folio, Paris, p.276

<sup>44</sup> Et paradoxalement, l'essor considérable et l'attractivité des neurosciences et du vaste continent « cognitiviste » a en large partie reconduit la « doctrine officielle ». Si cartésianisme (spiritualisme) et cognitivisme (matérialisme) s'opposent sur la question de l'esprit, ils s'accordent sur un point essentiel : l'idée d'un esprit à la fois intérieur et privé (mentalisme). Sur ce point, je renvoie à DESCOMBES V., 1995, *La denrée mentale*, Éditions de Minuit, Paris



une entrée dans un problème au formatage académique et passablement surchargé. Il nous faudra bien commencé par plonger — brièvement et, sans doute, trop superficiellement — dans le problème tel qu’il a été posé en philosophie et en psychologie pour nous donner de quoi en ressortir. Le lecteur commence peut-être à sentir que ces praticiens sont eux aussi « experts » du « Mind/Body problem », qu’ils ne cessent pas d’expérimenter à son propos, d’en faire le cœur de leurs pratiques. Mais ce sont des praticiens *danseurs* ou « *somaticiens* », ce ne sont pas des scientifiques. Ils ne prétendent pas — ou rarement — produire des faits incontestables sur ce qui rapporte le corps et l’esprit l’un à l’autre. Leur recherche porte ailleurs et, au risque de me répéter, sur le fait de trouver de bonnes manières de le *pratiquer* : c’est en tant que praticiens du « *Mind/Body problem* » que je les convoque dans le débat, et c’est pour tenter de qualifier leur recherche que j’entreprends cette thèse. Même si le désir d’établir une connaissance stable sur ce qui relie l’esprit et le corps n’est toutefois pas absente de certaines de ces pratiques<sup>45</sup>, elles sont le plus souvent guidées par le seul souci concret de mieux danser, de mieux bouger, et dans un sens très large de mieux *être*. Les mises en pratiques des rapports entre l’esprit et le corps mettent au jour un fait d’expérience capital : les *profondeurs* ne sont pas le seul apanage de l’esprit, ni les *surfaces* celles du corps. Et je tiens à pouvoir dire cela sans qu’on le tienne pour une expression de mon propre romantisme mystique ou de celui des danseurs. J’enquête, pour reprendre ses termes ou cette attitude à William James, à la manière d’un empiriste radical :

« Pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l’expérience, et n’en exclure aucun élément dont on fait directement l’expérience<sup>46</sup> »

D’où l’interrogation qui me guide : dans quelle(s) mesure(s) la sociologie et l’anthropologie sont-elles capables de se laisser affecter et, peut-être, d’être mise en chantier par des expériences en apparence plutôt banales ?

Parmi les nombreuses remises en cause de notre « doctrine officielle », celle de Gilbert Ryle a porté sur les problèmes logiques qu’elle posait et qui la rendaient impossible. À un autre niveau, nous documenterons le fait, qu’elle est également *en pratique* non respectée : les esprits et les corps se comportent tout autrement que ce à quoi la philosophie idéaliste et notre *soi-disant* « naturalisme moderne<sup>47</sup> » les assignent.

Ma position a besoin elle-même d’éclaircissement. Autant le confesser tout de suite, je serai tout au long de cette thèse *dualiste*, transgressant en ceci un des premiers

---

<sup>45</sup> Pas plus dans les pratiques corporelles qu’ailleurs on ne se débarrasse pas si facilement d’une « volonté de faire science ».

<sup>46</sup> JAMES W., 2007 (1912), *Essais d’empirisme radical*, Flammarion, Paris, p.58

<sup>47</sup> DESCOLA P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris ; Cf. supra « III.1 »

principes de la sociologie pragmatiste consistant à ne pas imposer aux acteurs mes propres catégories ou schèmes explicatifs quant à *leurs* actions et aux sens qu'ils leur donnent. Il est incontestable que certains praticiens rejettent la séparation du corps et de l'esprit et valorisent le Contact Improvisation ou le Body-Mind Centering pour l'expérience de l'unité qu'ils leur procurent. Certains s'engagent même dans ces pratiques par revanche comme pour donner au « corps » le droit de ne plus être sous l'emprise de l'« esprit » et s'inspirent d'autres traditions, extrême-orientales le plus souvent. En assumant mon dualisme, je risque de me voir reprocher l'ethnocentrisme de mon partage comme on a reproché à Descola l'ethnocentrisme de sa critique de l'ethnocentrisme<sup>48</sup>. C'est un risque que j'accepte et que je crois pouvoir justifier.

D'une part, je ne postule pas le dualisme du corps et de l'esprit, je me sers de lui<sup>49</sup>. D'autre part, le rapport entre un dualisme occidental et un monisme extrême-oriental me semble problématique ou, plus justement, caricatural. D'une certaine manière on pourrait même renverser la proposition en partant de la manière dont le christianisme (pour « notre tradition ») et le bouddhisme (pour les traditions extrême-orientales) ont incarné les deux postures, dualiste et moniste, au travers les deux figures du Christ et de Bouddha. Dans la tradition chrétienne, le Christ est un être bizarrement surnaturel, indissociablement humain et divin, il est aussi indissociablement corps et esprit. Il arrive au monde en tant qu'idéal de chair spirituellement unifiée et éveillée. À l'inverse, Bouddha n'est pas de nature divine, il doit son éveil à son propre apprentissage. Ce n'est que progressivement que l'unification de son corps et de son esprit prend forme<sup>50</sup>. Qui est alors le plus dualiste des deux ?

Poser méthodologiquement la séparation du corps et de l'esprit devrait, en fait, m'aider à retrouver l'exigence pragmatiste par laquelle je souhaite être au plus près des expériences que j'étudie. D'une part Steve Paxton et Bonnie Bainbridge Cohen ne cessent de parler distinctement du corps et de l'esprit, de l'intérieur et de l'extérieur. Et d'autre part, je pense que les pratiques des danseurs avec lesquels j'ai cheminé témoignent du fait que, pour eux non plus, le problème n'est pas réglé une fois pour toute, et que eux aussi ne cessent à ce propos d'enquêter. Plutôt que de choisir entre dualisme ou monisme, il me faudra documenter comment les praticiens passent de l'un à l'autre sous l'effet (ou l'efficace) des dispositifs que leur proposent le Body-Mind Centering, le Contact Improvisation ou même le Tuning Score.

---

<sup>48</sup> Les catégories à partir desquelles il cherchait à rendre compte positivement des autres manières de « schématiser l'expérience » n'étant autres que celles du naturalisme moderne : « intériorité » et « physicalité »

<sup>49</sup> « Arriver à la formule que nous cherchons tous : PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le meuble que nous ne cessons de déplacer », DELEUZE G., GUATTARI F., 1980, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, p.31

<sup>50</sup> Voir, sur cette inversion de perspective DEPRAZ N., 2002, « Entre christianisme et bouddhisme — Pour une phénoménologie du corps-esprit », in *Diogène*, vol.200, n°4, pp.25-37

## 2.2 De différents esprits

En septembre 2011 se tenait à l'Université de Stanford un colloque intitulé « Toward an anthropological theory of Mind » dont le but était de discuter des conséquences éventuelles et possibles dérivant des mises en évidence ethnographiques de variations culturelles de la notion d'esprit. Le colloque a fait l'objet d'une publication de synthèse dans le *Journal of the Finnish Anthropological Society* présentant à la fois une vue d'ensemble des débats, une note d'intention commune et les travaux des participants du colloque. Dans son texte introducteur, l'anthropologue Tanya Luhmann énonce la proposition qui semble avoir réuni ces participants :

« We believed that there are differences in the models of mind which people in different cultural settings were encouraged to infer, and we believed that there might be significant consequences which followed from these differences<sup>51</sup> »

Il faut peut-être se remettre en mémoire que l'expression « theory of mind » (abrégée en « ToM ») est introduite en 1978 par D. Premack et G. Woodruff pour rendre compte de notre compétence à imputer des états mentaux à autrui<sup>52</sup>. En pratique, nous mobiliserions une théorie de l'esprit à chaque fois que l'on serait engagé dans une « compréhension des états intérieurs d'autrui », à chaque fois que nous « infèrerions » d'un comportement ses états psychologiques<sup>53</sup>. L'inférence serait le mécanisme par lequel nous établirions une liaison entre des états « intérieurs » et leurs expressions selon un rapport d'effet manifeste à une cause latente. Les psychologues et anthropologues cognitivistes désignent par « coordination mentale » ou « *meetings of the mind*<sup>54</sup> » cette forme d'intersubjectivité qui rend possible un type d'opération — « mindreading », une lecture-de-l'esprit, — et s'opère sans accès direct mais par un type de connexion — l'« inférence ».

Les psychologues cognitivistes considèrent, en outre, que la « ToM » s'acquiert à la petite enfance. Les enfants construisent graduellement un ensemble de compétences

---

<sup>51</sup> « Nous pensons qu'il y a des différences dans les modèles de l'esprit que des personnes, issues de différents contextes culturels, sont encouragées à employer, et nous pensons que des conséquences significatives découlent de ces différences », LUHRMANN T., 2011, « Toward an anthropological theory of mind », in *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol.36, n°4, p.5; Le document d'une soixantaine de pages constitue un guide précieux pour celui ou celle qui cherche à se frayer un chemin dans la jungle des études qui prennent les théories de l'esprit comme objet.

<sup>52</sup> PREMACK D., WOODRUFF G., 1978, « Does the chimpanzee have a theory of mind ? » in *Behavioral and Brain Sciences*, vol.1, pp.515-526 : pour une synthèse efficace : LILLARD A., 1998, « Ethnopsychologies: cultural variations in theories of mind », in *Psychological Bulletin*, vol.123, n°1, pp.3-32

<sup>53</sup> LUHRMANN T., 2011, p.4 : « a comprehensive understanding of other's inner state »

<sup>54</sup> Abrégé « MoM », cf LEVINSON S., 2006, « On the Human Interaction Engine », in Enfield N., Levinson S. (Eds.), *Roots of human sociality — Culture, cognition and interaction*, Berg, New York, pp.39-69 ; ENFIELD N., LEVINSON, S., 2006, « Human sociality as a new interdisciplinary field », in *Op. Cit.*, p.3

psychologiques et sociales qui leur permettent de modéliser et de raisonner sur les états intérieurs de ceux avec lesquels ils interagissent. Ils apprennent, en outre, petit à petit, à composer avec le fait que ces états intérieurs peuvent être différents des leurs. Une expérimentation célèbre met en scène un enfant, sa mère et un expérimentateur<sup>55</sup>. Ce dernier cache un jouet au vu et au su des deux autres. La mère quitte la pièce, l'expérimentateur cache le jouet dans un nouvel endroit. Lorsque la mère revient, l'expérimentateur demande à l'enfant de désigner l'endroit où sa mère pense que se trouve le jouet. À partir d'un certain âge, les enfants comprennent que la mère ne peut pas savoir qu'il a été changé de place et désignent la seconde cachette, tandis que les plus jeunes désignent la première. Pour les psychologues du développement, les plus vieux ont développé une « théorie de l'esprit ».

On comprend que la « ToM » ait intéressé ceux qui cherchent à comprendre comment plusieurs individus parviennent à partager des cours d'action en ayant confiance dans le fait qu'ils se comprennent et sont d'accord sur ce qu'ils sont en train de partager, à commencer par les anthropologues. De notre capacité à correctement identifier et interpréter les croyances, les désirs, les intentions des autres, dépendrait notre capacité même à entrer en relation avec eux. L'intérêt, pour les chercheurs, est de parvenir à décrire ces manières sophistiquées qui rendent possible et évident que des personnes se « rencontrent », se « comprennent » et « partagent » des expériences, par le fait d'avoir appris à « lire leur esprit ».

Par rapport à cela, les positions des chercheurs du colloque de Stanford rompent avec l'idée d'une théorie de l'esprit unique. Sans remettre en question le fait que les humains apprennent à inférer des intentions et en déduire des connaissances quant aux comportements d'autres humains, de nombreuses enquêtes ethnographiques tendent à observer que ces inférences ne sont pas le seul fait de capacités cognitives innées mais qu'elles varient en fonction des spécificités culturelles. Ces positions rejouent, sur ce terrain, l'éternelle tension anthropologique entre universalisme et différentialisme, en tenant à affirmer deux choses contradictoires : mobiliser une théorie de l'esprit est une condition universellement partagée pour construire des relations significatives avec les autres, toutefois cette théorie de l'esprit est susceptible, dans ses formes et conséquences, d'être culturellement particulière. Elles cherchent, en somme, à enrichir le problème *philosophique* du « Mind/Body » — en fait, jusqu'alors subordonné à une *psychologie* qui présuppose une théorie du fonctionnement universel de l'esprit — d'une autre perspective, *anthropologique*. On sait à quel point l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss avait déjà en ligne de mire l'esprit humain. Mais s'il se demandait « comment ramener les différentes formes de l'esprit

---

<sup>55</sup> Expérimentation faisant partie de cet ensemble que l'on désigne sous le nom de « False belief tasks »

à un modèle unique du fonctionnement mental ?<sup>56</sup> », les nouvelles perspectives anthropologiques issues de ce colloque paraissent formuler le problème dans l'autre sens : comment le modèle unique du fonctionnement mental peut-il être multiplié dans les différentes formes que l'esprit prend aux quatre coins du globe ?

Les participants du colloque ont ainsi proposé d'identifier (provisoirement) six théories de l'esprit, réparties dans des ères culturelles ou des époques différentes. Sans toutes les détailler, je me contenterai d'en faire ressortir quelques aspects susceptibles de nous intéresser lorsque nous nous engagerons dans les expériences somatiques du Body-Mind Centering et du Contact Improvisation. La première remarque que suppose la mise en évidence de ces six théories de l'esprit est que la « ToM » dont parlaient psychologues, philosophes et anthropologues, ne serait en fait que *notre* théorie de l'esprit, un exotisme régional circonscrit dans le temps et dans l'espace<sup>57</sup>. La seconde, que le colloque ne l'envisage pas, est qu'il n'est pas évident que *notre* théorie de l'esprit soit effectivement *nôtre*. Que nos manières de « comprendre les états intérieurs d'autrui » soient fidèles à ce que suppose la « doctrine officielle ». Si tel est le cas, nous devrions pouvoir repérer parmi *nous* une diversité de pratiques, de théories, de l'esprit.

Pour se familiariser avec cette hypothèse, il est plus facile de commencer par se dépayser un peu, de lui donner de l'épaisseur dans un contexte plus « exotique ». À cet égard, l'exemple des Urapmin, qu'a étudié Joel Robbins<sup>58</sup> est intéressant, parce qu'il suggère, en effet, quelque chose de plus qu'une variation inter-culturelle des théories de l'esprit : une mise en variation *intra*-culturelle.

Les Urapmin forment une communauté d'environ quatre cent membres vivant à l'Ouest de la province Sepik de Papouasie Nouvelle-Guinée. Leur originalité se signale par leur usage de la parole et du langage. Traditionnellement, ni l'un ni l'autre ne sont d'aucun secours pour rendre présents aux autres ce qui occupe l'esprit d'une personne. Ceci pour une double raison : d'une part, parce que ce n'est pas l'esprit mais le cœur qui est le siège de toutes les pensées, émotions et sentiments, et d'autre part, parce qu'il est impossible de connaître ce qui anime le cœur d'un autre. Les Urapmin ne prétendent donc jamais connaître quelque chose de quelqu'un d'autre sur la base de ce qu'il aurait pu dire : « trop de choses peuvent se passer entre le cœur et la bouche pour que la parole puisse être digne de confiance », répètent-ils. Plus encore, le sens de ce qui est dit n'est pas l'expression des intentions de la personne qui

---

<sup>56</sup> KECK F., 2004, « Une ethnographie de l'esprit est-elle possible ? », in *Critique* n°680-681, p.91. Sur ce point, on se reportera à la fin de LÉVI-STRAUSS C., 1964, *Le cru et le cuit, Mythologiques \**, Plon, Paris, et plus particulièrement la page 346

<sup>57</sup> Sur ce point, DESCOLA P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, en a fait l'imparable démonstration.

<sup>58</sup> ROBBINS J., 2004, *Becoming sinners — Christianity and moral torment in a Papua New Guinea society*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 383 pages

parle, il est à déterminer par ceux qui l'écoutent et reçoivent ses paroles. Les Urapmin ne spéculent pas sur les pensées ou les émotions des autres, parce qu'ils savent qu'une telle entreprise serait vouée à l'échec, et plus encore parce qu'elle s'apparenterait à une violation morale de la privauté psychique de chaque personne.

Du moins, tout cela était vrai jusque dans le courant des années 70, période à laquelle tous les adultes Urapmin ont été convertis au Christianisme charismatique et se sont mis à se considérer comme une communauté chrétienne. Le problème est que le type de religiosité qu'ils ont désormais élu porte en lui des conceptions de l'esprit et du langage qui diffèrent en tous points de leurs conceptions traditionnelles. Eux qui plaçaient la parole et les intentions de la personne dans un rapport d'opacité, comment en bon Chrétiens, parviennent-ils à s'obliger à une parole sincère, à une honnêteté sans faille, dans la confession de leurs pêchés à Dieu ? Dans cette conversion religieuse, s'en est jouée une autre, psychologique et sociale, relative aux usages de la parole et aux pratiques du cœur et de l'esprit<sup>59</sup> !

À son retour aux Etats-Unis, lorsque Joel Robbins s'est heurté à la circonspection de ses collègues — de ceux qui ne connaissaient pas la région, précise-t-il. Ces derniers ont considéré que ce que prétendaient les Urapmin à propos de l'impossibilité de connaître ce qui anime les autres, leur capacité d'interprétation de ce qui est dit indépendamment des intentions de celui qui parle, ne pouvait relever que d'une illusion. Les Urapmin n'auraient qu'une mauvaise représentation (*misrepresent*) de leur pratique effective de la relation à l'autre, il ne se peut pas qu'ils ne lisent pas d'une manière ou d'une autre les intentions des autres<sup>60</sup>. L'objet de l'enquête ethnographique pourrait à la rigueur porter sur les raisons qui les poussent soit à *croire* naïvement qu'ils agissent ainsi, soit à le revendiquer, mais elle ne peut leur faire crédit de la réalité de leur expérience mentale et sociale. Autrement dit, une petite communauté d'anthropologues s'était mise à contester la « *version* » de l'esprit des Urapmin au motif qu'elle ne rentrait pas dans la « *vision* » académique qui était la leur<sup>61</sup>. En revanche, d'autres terrains ethnographiques en provenance du Sud Pacifique, et de la Mélanésie plus particulièrement, confirmaient le fait qu'en d'autres endroits, d'autres cultures paraissaient vivre une vie sociale élaborée sans mobiliser la « ToM » identifiée par les psychologues cognitivistes. Ensemble, ils tombaient d'accord pour défendre le fait que, chacun sur leur terrain respectif, ils avaient rencontré une autre « théorie de l'esprit » baptisée : « théorie de l'opacité de l'esprit ».

---

<sup>59</sup> Robbins note que c'est justement grâce à ces conflits que les problèmes locaux relatifs à l'esprit et au langage chez les Urapmin lui sont apparus si clairement et si prépondérant.

<sup>60</sup> ROBBINS J., 2008, « On not knowing other minds : confession, intention and linguistic exchange in a Papua New Guinea community », in *Anthropological Quarterly*, vol.81, n°2, pp.421-429

<sup>61</sup> J'emprunte ce contraste, que je commenterai dans la section suivante, entre « *vision* » et « *version* » à DESPRET V., 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent*, Les empêcheurs de Penser en Rond, Paris, et que je commente dans la section suivante, pp.37-50

Plutôt que de le soupçonner, le cas des Urapmin m'intéresse car il prolonge et élargi l'hypothèse d'une *variation interculturelle des théories de l'esprit* par une deuxième hypothèse concernant de possibles *variations intra-culturelles*. Non seulement une théorie de l'esprit peut succéder à une autre au sein d'une même culture, mais plus encore, plusieurs peuvent (plus ou moins facilement) cohabiter !

### 2.3 De multiples versions

Supposons, ne serait-ce qu'au titre d'expérience de pensée, que nous acceptions de considérer que ce que Luhrmann identifie sous l'appellation de « *théorie de l'esprit séculaire moderne euro-américaine* » est bien *nôtre*, et que nous en acceptions les conséquences dans nos manières d'approcher, rencontrer, lire, les esprits que l'on rencontre ordinairement. Si nous acceptions cela, cela impliquerait que nous nous rapportions aux événements intérieurs de l'esprit comme s'ils étaient séparés par une frontière nette de tous les événements extérieurs, ceux qui arrivent dans le monde. Quelqu'un qui refuse ce partage est identifié, dans la plupart des cas, comme étant victime d'un dysfonctionnement, d'une « *pathologie mentale* »<sup>62</sup>. En fait, il existe toute une littérature sur des cas, des pratiques ou des moments qui témoignent, au sein de notre culture « euro-américaine », pour une autre théorie de l'esprit que Luhrmann a baptisé : la « *théorie surnaturaliste et moderne de l'esprit* ». Elle concerne tous ceux qui agissent de telles sortes que, par moments, le monde de l'esprit devient perméable à certaines entités telles qu'un Dieu<sup>63</sup>, des invisibles, des personnes mortes<sup>64</sup>. Ou encore, ceux qui convoquent dans leur pratique des énergies ayant leur propre

---

<sup>62</sup> Dans la plupart des cas, mais heureusement pas dans tous ! Le Front de Libération des Autistes a fait imprimer des T-shirts sur lesquels il était écrit « Ceci n'est pas une maladie, c'est un mode d'existence ! », ou d'autres autistes qui, cette fois, rejetant le stigmate du nom, demande qu'on les considère comme des « *entendeurs de voix* », dont la problématique de vie n'est plus d'être soigné mais d'apprendre à vivre avec ces voix : MANNING E., MASSUMI B., 2013, « *Vivre dans un monde de texture — Reconnaître la neurodiversité* », in *Chimères*, n°78, pp.101-112 ; ou voir aussi à quel point il a pu paraître naturel, en tout cas stimulant et prometteur, dans la seconde moitié du vingtième siècle, dans l'Europe entière et aux Etats-Unis, d'entrer en correspondance avec des esprits : CUCHET G., 2012, *Les voix d'outre-tombe — Tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle*, Seuil, Paris, 457 pages

<sup>63</sup> Les recherches de Luhrmann portent précisément sur les relations intimes et quotidiennes qu'entretiennent les Pentecôtistes américains avec Dieu : LUHRMANN T., 2004, « *Metakinesis: How God becomes intimate in contemporary U.S. Christianity* », in *American Anthropologist*, vol.106, n°3, pp.518-528

<sup>64</sup> DESPRET V., 2012, « *Penser par les effets — des morts équivoques. L'esprit du temps* », in *Études sur la mort*, vol.142, n°2, pp.31-49 ; je renvoie aussi vers sa conférence donnée à l'École des Recherches Graphiques (ERG) de Bruxelles, le 14 mars 2013 : « *Spéculer (avec) les yeux fermés* », <http://vimeo.com/66730120>

capacité à agir (agency), comme les praticiens de la médecine chinoise que Sonya Pritzker a étudié dans le contexte nord-américain<sup>65</sup>.

En fait d'une théorie de l'esprit, notre esprit serait susceptible d'en recevoir de multiples. Peut-être faudrait-il le rendre capable de ce que repèrent et décrivent les ethnographes à propos des autres théories de l'esprit ? Pour se faire une idée de ce que cela pourrait impliquer, outre la « théorie de l'opacité de l'esprit » décrite par Robbins, celles que repère Luhrmann — la « théorie de la transparence du langage », « la théorie du contrôle de l'esprit » et « le perspectivisme » — pourraient constituer des points de comparaison ou de contrastes intéressants pour mettre au jour ce que nous faisons déjà mais qui n'est pas compris dans notre « doctrine officielle ». Je laisse le soin au lecteur curieux de se reporter au texte pour les spécificités de chacune de ces théories. Je me contente de relever qu'elles ont en commun de varier le long de critères tels que 1/ *le degré de porosité ou d'étanchéité de l'esprit* : est-ce que d'autres esprits, Dieux, invisibles, morts, sont perçus comme étant capables d'être présent ou de visiter l'intérieur d'un esprit ? Ou plus prosaïquement les pensées sont-elles capables de voyager d'un esprit à un autre<sup>66</sup> ? 2/ *la capacité à attribuer une efficacité aux phénomènes de l'esprit* : les émotions et les pensées sont-elles perçues comme des « causes » puissantes de nos comportements ? Sont-elles les sources à partir desquelles expliquer nos comportements ou auxquelles les « inférences » remontent dans la compréhension des motivations d'autrui ? D'autres cultures débordent ce cadre psychologique en leur confiant la possibilité de modifier des états du monde. « Nous »-mêmes pourrions avoir de bonnes raisons de nous demander si nous sommes aussi restreints dans le rapport que l'on entretient avec elles ! Que l'on songe à des exemples en apparence triviaux, comme la « pensée positive » ou chaque fois que, plus ou moins rituellement, nous cherchons à « conjurer le sort ». En général, on n'escompte pas seulement que nos pensées nous fassent voir le monde autrement, on attend bien de lui qu'il se transforme réellement, ne serait-ce qu'un peu. 3/ *la hiérarchie des sens* que l'on se donne pour percevoir et rendre intelligible le monde : avec notamment cette question central « quels sens privilégions-nous dans nos accès aux autres esprits<sup>67</sup> ?

<sup>65</sup> PRITZKER, S., 2007, « Thinking hearts, feeling brains : metaphor, culture and the Self in Chinese narratives of depression », in *Metaphor and symbol*, vol.22, n°3, pp.251-274

<sup>66</sup> Les nuits et les rêves s'avérant, en général, assez propices à d'étranges voyages. Voir les développements de Maurice Leenhardt sur « la promenade du moi » dans LEENHARDT M., 1947, *DO KAMO, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard "tel", Paris, p.153; ou encore ASTUTI R., BLOCH M., 2013, « Are ancestors dead ? », in Boody J. & Lambek M., *A companion to the anthropology of religion*, Wiley-Blackwell, London, pp.103-117

<sup>67</sup> On trouvera des exemples étonnants et radicaux de mise en variation de l'échelle des sens dans : GEURTZ K., 2003, *Culture and the Senses, Bodily Ways of Knowing in an African Community*, University of California Press, Los Angeles, DESPRET V., STRIVAY L., 2010, « Corps et âme. Passionnément », in *SociologieS*, (en ligne) juin 2010, p.7 [URL : <http://sociologies.revues.org/3163>], HOWES D., 2010, « L'esprit multisensoriel, ou la modulation de la perception », in *Communications*,



Les exemples que je prendrai tout au long de cette thèse n'ont pas l'exotisme de celui de Robbins, ce qui ne les rend d'ailleurs pas plus facilement accessibles ou acceptables ! Ils ouvrent ce que j'appellerai un « exotisme subtil »<sup>68</sup>. L'ethnographie nous a depuis longtemps rapporté que l'étrangeté ne se situait pas que dans les lointains, sans toujours, d'ailleurs, avoir su ménager les bonnes manières pour rendre compte de ces exotismes qui nous environnent, ceux que nous faisons vivre, ceux qui nous côtoient en silence. Sans avoir besoin de supposer un tel bouleversement que celui qui caractérise les Urapmin, je me demanderai dans quelle mesure les pratiques du Body-Mind Centering et du Contact Improvisation favorisent une mise en variation intra-culturelle de notre (nos) théorie(s) de l'esprit ? Sous quelles conditions ce jeu de variation devient-il effectif ? Et qu'engage-t-il pour ceux qui le vivent ?

C'est ici que prend sens le détour *a priori* saugrenu qui consistera à en passer par des praticiens somatiques et que prend sens leur prise de participation active à un débat qui jusque-là s'était déroulé sans eux. Les expériences ('*experiment*' et '*experience*') qu'ils font importer pourraient être susceptibles de participer à la « recomposition » du problème des relations entre le corps et l'esprit dans notre « naturalisme moderne », pas tellement, d'ailleurs, à la manière d'une grande « recomposition » comme celle dont fait l'hypothèse Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*, à propos de notre « naturalisme moderne ». Ils participent plutôt à recomposer l'image que nous avons de nos pratiques relatives à ce qui rapporte l'un à l'autre l'esprit et le corps, comme on recompose un puzzle, c'est-à-dire aussi une énigme.

Dans cette thèse, j'essaierai de *documenter* ces expériences (*experiment*) telles qu'elles sont vécues localement, et de *spéculer* à partir des expériences (*experience*) qu'elles font exister. Plus justement encore qu'une mise en variation, je parlerai par la suite, et en suivant sur ce point Vinciane Despret, d'une mise en *versions*<sup>69</sup>. Elle oppose, en effet, la notion de *version* à celle de *vision*. Là où une *vision* d'un phénomène, close sur elle-même, demande l'exclusivité du bon savoir et ne tolère aucun voisinage, plusieurs *versions* de ce phénomène peuvent cohabiter dans un même monde. La vision s'oblige à penser que certaines conceptions sont plus

---

vol.86, n°1, pp.37-46 ; ou encore, de manière moins exotique, et témoignant de l'évolution de cette hiérarchie dans nos sociétés : SIMMEL G., 1981 (1912), « Essai sur la sociologie des sens », in *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris, pp.223-238

<sup>68</sup> J'emprunte l'adjectif à BOUCHY A., 2009, « Des expériences "autres" du monde — Appréhender le vécu des oracles dans la société japonaise », *Archives des Sciences Sociales des Religions*, n°145, pp.51-72 : « J'appellerai expérience subtile ou autre toute activité d'un ou plusieurs sens à l'origine de perceptions et de cognition, généralement non partagées par l'entourage, pouvant être accompagnée d'une modification partielle ou totale du comportement, de discours, d'actes légitimés par ce même entourage qui reconnaît ces perceptions et ce vécu comme réels ». Et « exotisme », parce qu'il constitue bien une aberration (au sens optique du terme), c'est-à-dire un écart à la norme supposée. Une petite monstruosité, en somme.

<sup>69</sup> DESPRET V., 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent — Ethnopsychologie des émotions*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris

authentiques que d'autres, qu'elles décalquent le réel en même temps qu'elles l'incarnent. La version ne se définit pas sur le registre de la vérité ou du mensonge, de la croyance ou de la représentation, elle modifie le mode par lequel on évalue ou *qualifie* les différentes conceptions en présence. En substituant à l'autorité légiférant de la *vision* le pouvoir pluraliste des *versions*, Vinciane Despret fait le pari que cette substitution lui permettra de couper court à l'attitude consistant à folkloriser, soupçonner, voire carrément dissoudre, les expériences à propos desquelles « nous » « saurions » qu'elles ne sont que « croyances », « représentations » ou « illusions ». La politique des versions autorise à considérer plusieurs versions d'un même phénomène sans devoir s'obliger à en disqualifier aucun. Cette substitution lui permet, en outre, de ne pas abandonner aux mêmes le seul pouvoir de définition et de caractérisation de ces expériences. Plutôt que de trancher avec autorité sur ce qui est vrai ou faux, les versions documentent des « propositions plus ou moins articulées », qui donnent leur chance à plus ou moins de phénomènes, qui augmentent ou diminuent la gamme d'actants impliqués, élargissent ou rétrécissent la chaîne de médiateurs :

« La version ne dévoile pas le monde pas plus qu'elle ne le voile, elle le fait exister sur un mode possible »<sup>70</sup>.

Ceci permet encore de préciser un peu plus mon *attitude* : je serai guidé par l'exigence de documenter les *versions* de l'intériorité, de la conscience et des sensations qui articulent les *expériences* des praticiens du Body-Mind Centering et du Contact Improvisation.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.44

### 3. Fragments méthodologiques

Plutôt que d'exposer de manière unitaire et cohérente ma méthodologie, j'aimerais me contenter de faire suivre quelques remarques, quelques fragments qui illustrent ce qui m'a guidé dans ce travail. Car d'unité, il me faut le reconnaître, il n'y a point ; quant à la cohérence, je ne la vois qu'éparpillée dans différentes manières de faire, ajustée aux situations, aux expériences, aux déplacements, voire transformations, qu'elles ont opéré sur cette enquête. Ces quelques remarques, que je fais succéder en six points, sont ma manière d'assumer le « montage » de ma propre pratique d'enquêteur sans chercher à ordonner, réassembler ou donner l'illusion d'une cohérence formelle irréprochable.

#### 3.1 Instauration des êtres fragiles

Premièrement, ce que je viens de nommer « attitude de recherche » doit être clarifié. Car agir à la manière d'un empiriste radical est au fond une question d'*attitude*. Si l'empirisme radical est une « pensée des puissances<sup>71</sup> », c'est-à-dire qui s'ouvre à tous les êtres, forces, choses ou parties d'expériences qui ont la capacité de produire un changement dans un autre, il est également une pratique qui s'engage *pour* des existences fragiles, pauvres en secours, voire indéfendables contre des esprits trop étroitement rationalistes. « Puissances » et « fragilités », dans les deux cas il s'agit pour le chercheur d'accepter que des phénomènes, des entités, des expériences, le forcent à penser. Une telle attitude, outre les puissances qu'elle révèle, les existences fragiles qu'elle contribue à instaurer, possède une vertu libératrice puisqu'elle refuse de délimiter de manière étroite et définitive le champ de ce qui est observable. Pour un ethnographe, une telle attitude vaut leçon ou programme ! Ce qui est à observer (et observable), ainsi que les manières que l'on se donne pour le faire, font aussi, et avant tout, partie de l'enquête, et engagent la responsabilité du chercheur. Plus encore, cela peut le mener à réaliser, puis à souhaiter, que l'enquête ne se réduise pas à un projet de connaissance, une querelle savante, mais qu'elle accepte de participer à un problème d'existence. Ne plus se contenter d'être engagé par un seul rapport de connaissance aux choses mais contribuer, d'une manière incertaine et indéterminée, au monde dans lequel elles se déploient. En somme, faire persévérer l'expérience dans son être.

---

<sup>71</sup> DEBAISE D., 2005, « Un pragmatisme des puissances », in *Multitudes*, n°3, p.107

Cette attitude se traduira par deux axes de travail : documenter des expériences et proposer des mots, des expressions, des concepts qui nous permettraient d'aller à leur rencontre.

### 3.2 Indéfinir l'expérience

Cette attitude de recherche se traduit encore par un rapport particulier aux termes parfois techniques, à certains concepts, que nous serons amenés à rencontrer. Je ne prendrai qu'un exemple, celui d'« expérience » qui est sans doute le terme que j'utiliserai le plus dans ce qui suit. Nous l'avons déjà rencontré sous au moins deux sens différents : « *experiment* » et « *experience* ». Le premier se rapporte à des expériences telles que celles que mettent au point les laboratoires expérimentaux de la science. Le second est plus flou, j'indiquerais seulement que je m'inspire, pour l'approcher, de la philosophie pragmatiste de William James qui, à travers un concept étrange, celui d'« expérience pure », a tenté de réfléchir en ne se donnant qu'un seul et unique type de « matériau » : « Il n'existe pas de matériau de pensée qui diffère du matériau de chose », écrit-il dans ses *Essais d'empirisme radical*<sup>72</sup>. On croise aussi sous sa plume, la même affirmation mais formulée autrement : toutes nos expériences sont faites de la même « étoffe » (*stuff*). Le mot « étoffe » est un joli mot, il connote des motifs, des textures, une fabrication, une légèreté, une souplesse, etc. Que l'on me permette un petit jeu : quel terme James aurait-il choisi s'il avait eu à traduire « étoffe » du français vers l'anglais ? Renversons le dictionnaire : plusieurs choix se seraient offerts à lui : « material », « fabric »... Mais il a choisi « stuff ». Il faudrait pouvoir faire honneur à ce choix, certainement conscient de sa polysémie et, surtout, de son imprécision : à la fois « chose », « truc », « fracas ». Que dire donc de l'expérience, sinon qu'elle est tout cela, et qu'elle n'a de sens qu'à se laisser remplir par tout *ce qui va arriver* dans cette thèse.

Il s'agit donc de ne surtout pas définir les termes pour les laisser, au contraire, se charger eux-mêmes à mesure des expériences et des épreuves traversées.

### 3.3 Surface d'accueil et espace critique

Comme tout sociologue, une partie du travail que j'ai réalisé a consisté à récolter des paroles, des témoignages, en interviewant les personnes sur, et avec, lesquelles j'enquêtai. En ce domaine, ma rencontre avec une chercheuse plus expérimentée que moi sur ces pratiques, ainsi que sur leurs enjeux, a été déterminante. Benedikte

---

<sup>72</sup> JAMES W., 2007 (1912), *Essais d'empirisme radical*, Flammarion, Paris, p.117

Zitouni m'a appris à me rendre sensible au fait que lorsque l'on interviewe des personnes, on les place potentiellement dans une position de fragilité. Dans mon cas, je leur demandais d'évoquer des expériences en général plaisantes (encore que...), mais dont la mise en mot constitue un des enjeux — un plaisir pour certains, une peine pour d'autres — de l'expérience. Apprendre à bien parler de ce qui nous passionne fait partie des activités de l'« amateur », au sens d'Antoine Hennion, celui qui sait se faire aimer les choses, qui apprend à en parler et qui compte sur elles pour parler avec d'autres. Il n'est donc pas vrai que l'ineffable soit une fatalité, seulement on ne parle pas de ces expériences à n'importe qui. Communiquer sur ces expériences est une activité différente selon qu'elle se déroule entre amateurs ou entre amateurs et « non-initiés ». La parole s'altère.

Les praticiens somatiques, les contacteurs, parlent abondamment de leur pratique, ils échangent beaucoup *entre eux* sur ce qu'ils vivent, ressentent, partagent leurs doutes aussi, leurs questions, leurs enthousiasmes. Les ateliers ménagent le plus souvent des temps explicitement consacrés à des retours d'expérience. Ce qu'ils partagent entre eux, dans ces moments-là, ils ne le partagent pas avec n'importe qui. J'imagine, et c'est une évidence, que deux physiciens spécialisés en physique quantique ne racontent pas les mêmes choses selon qu'ils discutent entre eux ou qu'ils ont à s'adresser à un auditoire néophyte. Cette différence repose-t-elle uniquement sur un souci pédagogique ou relève-t-elle de la peur qu'on puisse les croire fous ? Comme si le discours sur l'expérience était façonné par la personne à qui il était adressé : « Qu'est-elle capable d'entendre ? ». S'exposer à l'incompréhension et à l'incrédulité, c'est un peu ce que l'on va rencontrer dans cette thèse sur le Contact Improvisation et le Body-Mind Centering.

Tenir discours du point de vue de l'autre, tel semble donc être la règle d'énonciation pour relater ces expériences. Il peut être « risqué » de trop déployer la langue devant le premier venu. Comme chez Goffman, cela expose au risque de « perdre la face », d'aller trop loin par rapport à ce que l'autre est disposé à entendre et à accepter<sup>73</sup>.

Il peut être, étrangement, plus facile de parler « profondément » de ces expériences avec d'autres amateurs de la même pratique que l'on connaît pourtant à peine, qu'avec des non-initiés très proches. Il m'est arrivé, au cours de ces années, de partager des expériences, des sensations intimes et profondes avec des personnes que je venais de rencontrer dans la danse. Et j'ai noté qu'à chaque fois quelque chose, dans nos échanges, nous avait « autorisés » ou nous avait mis en confiance par rapport

---

<sup>73</sup> Elisabeth Claverie a bien montré comment le problème se posait pour les pèlerins de la Vierge, à leur retour, quand il fallait évoquer ce qui avait été vécu, « vu ». Dans son cas, ce qui est intéressant, c'est que, conscients de cette difficulté à venir, les pèlerins anticipent et se préparent à ce retour, à ce qu'ils pourront dire, pas dire, à ce qu'ils pourront montrer, etc. Soit les stratégies qu'ils mettent en place pour offrir un espace de description admissible pour autrui : CLAVERIE I, 2003, *Guerres de la vierge — Une anthropologie des apparitions*, Gallimard, Paris, 453 pages

au fait de nous autoriser à exprimer des choses risquant de nous faire perdre la face : provoquant rire, indifférence ou mépris. Certains mots, certaines manières de les dire déclenchent cette confiance. Dans le cas du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering, les termes techniques tels que « centre », « momentum », « toucher », « point de contact », « liquide céphalo-rachidien », mais encore des termes plus généraux qui leur sont associés, comme « énergie », « cellules », font office de véritables *embrayeurs* : celui qui les utilise expose l'autre à son degré d'hospitalité vis-à-vis des expériences dont ces termes témoignent. Lorsque deux personnes se reconnaissent la légitimité d'avoir recours à ces termes ou à des formulations telles que « j'ai senti dans mes cellules que... », « j'ai senti une vraie connexion avec ton centre... », « je sentais dans mes mains les aller-retour de ton liquide céphalo-rachidien », etc., alors elles peuvent avec confiance laisser aller leur parole là où elle a besoin d'aller.

Le pari consiste donc à pouvoir rendre l'étrangeté de certaines de ces expériences, leur « exotisme subtil », sans verser dans le romantisme voire, peut-être, une certaine forme d'ésotérisme. Satisfaire le danseur et le sociologue, le lecteur initié et le non-initié, le « physicien » et le « poète »<sup>74</sup>... À ce pari correspond l'ambition suivante : constituer cette thèse, avant tout, comme une surface d'accueil pour une variété d'expériences que certains jugeront peu plausibles ou alors insignifiantes, mais qui explorent diverses voies du problème fondamental qui articule et fait fonctionner — en général très bien, d'ailleurs — l'esprit et le corps, la pensée et les centres moteurs, etc. Une fois cette surface d'accueil assurée, leur offrir aussi un espace critique exigeant.

### 3.4 Honorer ses représentants

Or pour rendre cette étrangeté, je ne me suis finalement pas tellement appuyé sur les entretiens réalisés. Dans ce qui suit, ne subsiste qu'une infime partie du travail de collecte et de production de données. Je n'ai pas cherché à collecter le plus d'entretiens possibles pour faire entendre le plus de voix possibles. J'ai privilégié le fait de faire revenir, dans mon compte-rendu, les mêmes personnes afin que nous puissions, sinon les voir cheminer, du moins les entendre sur différents aspects de leur pratique. Ces personnes n'ont pas été choisies pour leur caractère *représentatif*. Elles n'incarnent pas un idéaltype de praticien — « l'amateur éclairé », « le débutant passionné », « l'obstiné besogneux », etc. C'est, au contraire, en faisant entendre la

---

<sup>74</sup> J'aimerais pouvoir hériter de cette exigence que se fixe Whitehead et qu'a rappelé Isabelle Stengers dans un livre qui a beaucoup compté pour les pages qui suivent : STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead — Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, 581 pages

singularité de leurs expériences, qu'elles constituent de bonnes *représentantes* des pratiques étudiées : des porte-paroles pertinents et compétents, intéressés et intéressants<sup>75</sup>. En tant que tels, ces porte-paroles obligent le sociologue ou l'anthropologue à ne pas s'imaginer être en train de mener une enquête à leur égard mais bien à trouver une manière de soutenir celles qu'ils sont déjà en train de mener. Anne-Marie Mol a proposé dans son étude sur l'ontologie dans les pratiques médicales<sup>76</sup> de considérer les malades avec lesquels elle travaillait comme s'ils étaient, à eux-mêmes, leurs propres ethnographes. Elle précise toutefois, non sans humour, que l'ethnographie ne saurait se limiter à une expertise généreusement partagée. Si certains acteurs peuvent être de très bons ethnographes, d'autres en revanche en sont de très mauvais<sup>77</sup> ! Cette attitude demande donc du *discernement*. Dans mon cas, elle demande, de surcroît, de faire confiance au fait que le témoignage d'une expérience singulière signale un type d'événement propre à la pratique dont elle est issue.

Le corollaire au fait de faire appel à des « représentants » consiste à rompre avec la règle de l'anonymat des personnes interviewées. Dans la mesure où l'étude ne porte plus à généraliser un savoir sur la base de la représentativité des sujets qu'elle convoque mais qu'elle favorise la valorisation de porte-paroles intéressés et compétents dans le fait de bien représenter les pratiques au sujet desquelles ils sont interrogés, l'anonymat ne se justifie plus. Les noms des personnes rencontrées, interviewées et citées sont donc donnés tels quels dans le corps du texte, à moins que cela ait fait l'objet d'une mention contraire de la part des intéressées.

Autre point, qui n'est pas sans rapport avec ce qui précède, tandis que j'étais en train d'écrire cette thèse, à l'hiver 2013, me retrouvant à me poser toutes sortes de questions relatives à son écriture, comme, par exemple, les bonnes manières d'insérer les citations des personnes interviewées dans le texte (les citer *verbatim* et *in extenso*, ou les citer au discours indirect libre ?) ou encore, comment remédier à la forme d'injustice qui consiste à reproduire, tel quel, le discours oral et spontané de ces dernières, avec leurs maladresses, parfois leurs imprécisions, leur syntaxe flottante<sup>78</sup>,

---

<sup>75</sup> Sur cette substitution d'une modalité de la représentativité par une modalité de la représentation, inspirée par la prise en compte des non-humains par les sociologues, cf. DESPRET V., 2010, « Le "vivre ensemble" des animaux et des hommes — La consistance de leurs liens », Communication Séminaire PACTE « Vivre ensemble. Questions de diplomatie », le 4 juin 2010 ; et plus généralement, LATOUR B., 1999, *Politiques de la nature — Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Paris, 383 pages. "Représentation", s'entend Presque au sens que lui confère l'expression "représentation politique".

<sup>76</sup> MOL A.M., 2002, *Body Multiple: ontology in medical practice*, Duke University Press, Durham & London, p.15

<sup>77</sup> Ibid., p.17

<sup>78</sup> Il suffit, ceci dit, d'avoir retranscrit un entretien pour s'apercevoir que la pensée orale est d'une sophistication très grande, parfois même plus grande que l'écrit. Pour cette thèse, j'ai eu affaire à des personnes passées maître dans l'art d'enchaîner les récits, d'imbriquer des niveaux de discours, des

etc, et de l'encadrer par un texte que j'allais, moi, pouvoir avoir le loisir d'écrire, de réécrire, de soumettre à relecture, de corriger, de reprendre, de valider, etc. Tandis, donc, que je me posais ces questions, j'ai entendu la romancière Marie Desplechin — invitée à la radio à venir présenter le livre *La classe*<sup>79</sup> qu'elle avait supervisé et dans lequel des collégiens se racontaient dans de courts textes — raconter l'anecdote suivante : elle envoie le manuscrit à son éditeur, ce dernier lui retourne en lui demandant de corriger le style oral que les collégiens ont, visiblement, tous privilégié, de rétablir tous les « ne » explétifs, ceux dont généralement on se passe à l'oral (« j'aime pas », « je pense pas »...). La première réaction de la romancière fut de contester le choix de son éditeur, avant de se laisser convaincre par lui, qui lui justifia sa demande comme suit : « Vous savez, quand on reproduit les propos de Nicolas Sarkozy on rétablit les « ne » explétifs, alors on ne voit pas pourquoi on ne ferait pas la même chose pour des collégiens de troisième ! ». Méditant sur cette dernière remarque, je me suis permis, par endroits, de reprendre ici une tournure de phrase, là quelques « tics » de langages désagréables à lire (les « euuhhh... » qui s'étirent à l'infini ; les « en fait » à répétitions, etc.), là encore quelques « ne...pas ». En essayant de ne pas policer les entretiens, de ne pas trahir les hésitations, les difficultés à dire, j'ai cherché à les rendre plus lisibles en leur donnant une forme qui ferait honneur à leur intelligence.

### 3.5 Documenter des dispositifs d'expérience

Le fait de m'être détourné des entretiens trouve sa justification dans un revirement de perspective profond. Plutôt que d'agencer une série d'expériences vécues, j'ai cherché à documenter l'émergence et la spécificité des dispositifs qui génèrent ces expériences. Avec comme première conséquence, et contrairement au principe que je pensais me fixer et que je souhaitais hériter de la sociologie pragmatiste, de finalement peu donner la parole aux danseurs amateurs avec lesquels et sur lesquels j'avais enquêté. Envisager ces pratiques en tant que dispositifs, c'est-à-dire du point de vue des propositions d'expérience qu'elles adressent à ceux qui s'y soumettent, des épreuves qu'elles leur font vivre, voilà, en quelque sorte, le genre de questions qui a accompagné ce changement de regard sur mon sujet.

Deuxième conséquence, plutôt que sur les entretiens, je me suis, *in fine*, beaucoup appuyé sur le « matériel pédagogique » de ceux qui transmettent ces pratiques, relevé

---

régimes de langages... Si l'on accepte l'imperfection de cette forme d'expression — toutes les parenthèses ne sont pas refermées, toutes les propositions ne débouchent pas, etc. — on ne peut être que fasciné par elle.

<sup>79</sup> DESPLECHIN M. (avec), 2013, *La Classe*, Odile Jacob, Paris, 212 pages. L'émission est celle de Laurent Goumarre, « Le rendez-vous », du 7 mars 2013.



soit en situation d'atelier, soit dans des textes qu'ils auraient écrits. Ce « matériel » est presque devenu la matière première de mon texte. Par matériel, il faut entendre des explorations, des exercices, donc des séries de consignes, de contraintes, qui ont, généralement, fait l'objet d'une élaboration soignée. Les explorations que proposent les enseignants, sont, dans la plupart des cas, porteuses d'une intention, d'une proposition d'expérience et, en tant que telles, sont en elles-mêmes parfois très éloquentes. Ce « matériel » est non seulement préparé (même s'il s'adapte aux situations de chaque cours, s'il s'improvise pour partie en fonction de la réaction des corps), il est aussi pensé en amont ou pour des situations de transmission : il est conceptualisé. Les intentions qui lui donnent sens sont clarifiées, souvent explicitement posées. Les mots qui le définissent sont pertinents et évocateurs, ils ont été choisis afin de rendre les corps disponibles à une expérience particulière ou de diriger l'attention sur tel ou tel phénomène. Le ton même par lequel il est proposé, la prosodie de la voix, comptent énormément. Tout y participe au « *design* » de l'expérience.

La situation est connue des sociologues : se voir répéter « il faudrait que vous fassiez l'expérience » ou, dans mon cas, des « enfin... tu sais bien. Tu vois ! » avec hochements de têtes entendus. De là, le « matériel pédagogique » m'est apparu comme pouvant devenir le lieu privilégié pour me (nous) mettre en position de rencontrer les « ethnothéories » que le Body-Mind Centering ou le Contact Improvisation font exister. C'est donc en tant que documents, matériels « stylisés », c'est-à-dire conçus pour « exister dans le monde » comme le dit joliment Benedikte Zitouni<sup>80</sup>, qu'ils apparaîtront ici. Matériels stylisés et « assumés », nous pouvons présumer que les auteurs (à la mesure de leur expérience d'enseignement, sans doute) ont une certaine confiance dans leur efficacité, dans leur capacité à susciter des expériences particulières qui répondent aux intentions qu'ils y ont placées.

### **3.6 Go (with a) native ! (Ceci n'est pas de l'observation participante)**

Enfin, il me faut passer un peu plus de temps sur mon rapport au « terrain », en partant du constat qu'une des questions qui a occupé la réflexion épistémologique des sciences humaines et sociales revient à s'interroger sur ceci : Dois-je, pour comprendre les expériences des autres, moi-même vivre ces expériences ? Est-ce que le fait de ne pas être en mesure de se mettre à la place de l'autre empêche de le comprendre ?

---

<sup>80</sup> Voir sa « lettre » dans le livre de DESPRET V., STENGERS I., 2011, *Les faiseuses d'histoires – Que font les femmes à la pensée ?*, Les Empêcheurs de Penser en Rond/ La Découverte, Paris, p.154

À ces questions, nous avons pris l'habitude de répéter en cœur : « Pas besoin d'être César pour comprendre César ! ». La formule est célèbre, elle est de Max Weber<sup>81</sup> et illustre en elle-même l'ambition épistémologique de la méthode compréhensive : produire de la connaissance sociologique sans avoir à en passer par un modèle empathique qui voudrait que seul les semblables se *comprennent*. Ce qui s'est traduit par une position de principe et de sagesse qui veut que « l'ethnographe ne perçoit pas et, dans une large mesure, ne peut pas percevoir ce que ses informateurs perçoivent<sup>82</sup> ». Ou, comme l'écrivait Max Weber contre l'intersubjectivité phénoménologique d'Husserl de l'*Einfühlung* (ressenti de l'intérieur, capacité de se mettre à la place de) :

« La capacité de reproduire soi-même une activité d'autrui analogue ne constitue pas comme telle une condition de la compréhensibilité. La possibilité de "revivre" entièrement est importante pour l'évidence propre à la compréhension, *mais elle n'est pas une condition absolue de l'interprétation significative*<sup>83</sup> ».

Ne pas faire partie du groupe que l'on étudie, ne pas avoir vécu l'expérience qui chez lui nous intéresse ne pose aucun problème de *principe* à la compréhension sociologique, seulement de nombreux problèmes *pratiques*. Ce que Weber conteste d'un côté à Husserl, il le reconduit pourtant de l'autre par la nature même de son projet sociologique : faire en sorte que la sociologie témoigne qu'en fait de *choses* sociales, on ne trouvera jamais autre chose que des *rappports intersubjectifs*. La tâche de la sociologie consiste, selon lui, à réduire l'apparence d'objectivité de ce qui constitue le social pour le décrire sous la forme d'opérations motivées que les hommes entretiennent réciproquement, un réseau d'interactions chargées de sens<sup>84</sup>. Le problème qui se pose est le suivant : jusqu'à quel point « je » peux me dire que j'ai compris l'autre. Quels sont mes *droits* en la matière ?

Cette interrogation prend une tournure encore plus problématique lorsqu'elle concerne des ethnographes qui se rendent sur des terrains « exotiques » pour y produire des connaissances à propos de populations dont ils ne partagent rien, mais vis-à-vis desquelles ils espèrent pouvoir accéder « au plus étranger des autrui comme à un autre nous<sup>85</sup> ».

---

<sup>81</sup> WEBER M., 1995, *Économie et société*, Plon, Paris, p.29

<sup>82</sup> GEERTZ C., 1986 (1983), « "Du point de vue de l'indigène" : sur la nature de la compréhension anthropologique », in *Savoir local, savoir global — Les lieux du savoir*, PUF, Paris, p.75

<sup>83</sup> WEBER M., 1995, p.29

<sup>84</sup> RICOEUR P., 1986, « Hegel et Husserl, sur l'intersubjectivité », in *Du texte à l'action — Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, p.330

<sup>85</sup> LÉVI-STRAUSS, C., 1950. "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", in Mauss M, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, p. XXXI

Dans un célèbre article intitulé « ‘*Du point de vue de l’indigène*’ : sur la nature de la compréhension anthropologique<sup>86</sup> », Clifford Geertz médite sur la célèbre formule de Malinowski qu’il reprend dans son titre, en posant à son tour la question du fondement de la connaissance du point de vue anthropologique en des termes très voisins de ceux du sociologue allemand. Il se sert du scandale qui a animé le monde de l’anthropologie à la publication — tardive, posthume — du *Journal d’un ethnographe* de Malinowski<sup>87</sup> dans lequel il consigne surtout ses migraines, ses insomnies, ses humeurs exécrables, relate passer plus de temps à lire Conrad et Dumas, penser à « Mère », se piquer à l’arsenic, exagérer les doses de quinine et de fer, qu’à véritablement rendre compte de l’envers de son laborieux engagement pour la connaissance anthropologique. Le *Journal* révèle un homme dépressif et souvent désespéré, agressif et méprisant à l’égard des indigènes. Le vocabulaire employé est « racial », ceux qu’il appelle les « sauvages » dans *Les Argonautes*, deviennent dans le journal des « nègres ». Sa lecture complique le rapport de la discipline aux vertus supposées de l’ « observation participante ». Défendue dans *Les Argonautes*, elle apparaît dans le *Journal* moins comme une éthique de recherche<sup>88</sup> que comme un calvaire. Il y est, s’y livre, mais contraint et forcé.

Au moment de la parution du *journal*, le mythe scientifique du chercheur de terrain, « miracle vivant d’empathie, de tact, de patience et de cosmopolitisme<sup>89</sup> » s’écroule. Or, Clifford Geertz se sert de ce scandale pour reposer le problème épistémologique de la discipline : qu’advient-il de la connaissance anthropologique, de la possibilité même d’une connaissance anthropologique, quand le mythe du chercheur miraculeusement empathique tombe ?

« Comment la connaissance anthropologique de la façon dont les indigènes pensent, sentent et perçoivent est-elle possible si ce n’est, comme on nous avait appris à le croire, par le biais de quelque sorte de sensibilité extraordinaire, une capacité surnaturelle de penser, de sentir et de percevoir comme un indigène<sup>90</sup> » ?

C’est là que Clifford Geertz dialogue et s’accorde avec Max Weber : « qu’arrive-t-il au *verstehen* (compréhension) quand l’*einfühlen* disparaît ?<sup>91</sup> ». Si Max Weber n’a pas besoin d’être Jules César, alors Clifford Geertz n’a pas besoin d’être un « native », un indigène : « dans le cas des « indigènes », vous n’avez pas besoin d’en être un pour en

---

<sup>86</sup> GEERTZ C., 1986, pp.71-90

<sup>87</sup> MALINOWSKI B., 1985 (1967). *Journal d’un ethnographe*, Seuil, Paris

<sup>88</sup> Même si elle s’inscrit dans un élan épistémologique initié en Grande-Bretagne par la rédaction des *Notes and queries in anthropology*, publié en 1874 par le Royal Institute of Anthropology. Le travail de terrain de Malinowski s’inscrit aussi dans la continuité des réflexions de Tylor. Cf. STOCKING Jr G.W., 2003, “La magie de l’ethnographe. L’invention du travail de terrain de Tylor à Malinowski” In Céfaï D., *L’enquête de terrain*, La Découverte / MAUSS, Paris, pp. 89-139

<sup>89</sup> GEERTZ C., 1986 (1983), p.71

<sup>90</sup> Ibid., p.72

<sup>91</sup> Ibid., p.72

connaître un<sup>92</sup> ». La production de connaissance ethnographique n'a pas, pour condition essentielle, une forme d' « intimité psychologique » avec les indigènes.

Pourtant, dans un autre de ses célèbres articles « Jeu d'enfer : notes sur le combat de coqs balinais »<sup>93</sup>, Geertz s'appuie précisément sur les conditions préalables qui ont rendu possible son activité d'ethnographe. Il y raconte sa laborieuse arrivée à Bali avec sa femme. Laborieuse puisque personne, dans le village, ne semble prêter attention à eux, comme s'ils étaient transparents, des « intrus professionnels ». Dix jours après leur arrivée se tient un combat de coqs auquel le couple décide d'assister. Et comme ces combats de coqs se tiennent dans l'illégalité, un camion rempli de policiers armés fait bientôt son apparition en trombe, dispersant une foule détalante « Forts du principe anthropologique : "À Rome, il faut faire comme les Romains", commente-t-il avec mordant, nous décidâmes, à peine moins instantanément que les autres, qu'il n'y a avait qu'une chose à faire: filer ». Nos deux badauds parviennent à échapper aux policiers lorsque, ne voyant d'autre issue que les champs de riz qui s'étendent à l'infini, ils décident de suivre un fuyard, lequel les mène après lui jusqu'à sa maison où l'attend sa femme. Visiblement coutumière du fait, elle a tôt fait de dresser la table dans la cour, de sortir trois chaises, trois tasses de thé. Avant qu'aucun échange n'ait véritablement le temps de s'installer, les époux Geertz se retrouvent attablés à boire le thé avec leurs prétendus hôtes. La police arrive. Évidemment, elle invective les deux anthropologues en premier chef. À leur grande surprise, leur hôte les défend avec ardeur, contestant à la police le droit de les interroger sur les raisons de leur présence dans cette cour-ci, à cette heure-ci, puisqu'après tout n'est-il pas évident qu'ils sont ses invités et qu'il est en train de leur offrir un thé ?

La nuit passe, et « le lendemain matin, le village est devenu un monde complètement différent pour nous ». Soudainement, en réagissant comme les villageois, en ne cherchant pas à transiger et à traiter avec la police, ils auraient très simplement pu expliquer qui ils étaient et ce qu'ils faisaient là, en s'étant mis à courir comme n'importe quel autre villageois, le village s'ouvre à eux, ils passent même la journée à répéter leurs mésaventures de la veille aux habitants du village hilares et qui ne manquent pas une occasion de se moquer d'eux, mimant la démarche de leur course de la veille.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.74. Voir également sa profession de foi wébérienne dans GEERTZ C., 2003 (1973), « La description dense — Vers une théorie interprétative de la culture » in Céfaï D., *L'enquête de terrain*, Paris, La découverte/MAUSS, p. 209-210 : « Croyant, comme Max Weber, que l'homme est un animal pris dans les réseaux de signification qu'il a lui-même tissés, je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée, et par suite son analyse comme relevant non d'une science expérimentale en quête de loi, mais d'une science interprétative en quête de sens ».

<sup>93</sup> GEERTZ C., 1973. "Deep play: Notes on the Balinese cockfight" in *The interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, p. 470.

L'hôte qui a défendu Geertz face aux policiers deviendra un de ses informateurs privilégiés. Sans cet incident, ils ne se seraient pas même rencontrés. Si Geertz prend le temps de détailler cette histoire en ouverture de son étude sur les combats de coqs balinais, et si à mon tour j'en fais largement mention ici, c'est qu'elle dépasse la simple anecdote. Il la commente dans un paragraphe étonnant :

« Getting caught, or almost caught, in a vice raid is perhaps *not a very generalizable recipe* for achieving that mysterious necessity for anthropological field work, rapport, but *for me it worked very well*. It led to a sudden and unusually complete acceptance into a society extremely difficult for outsiders to penetrate. *It gave me the kind of immediate inside view grasp* of an aspect of "peasant mentality" that anthropologists not fortunate enough to flew headlong with their subjects from armed authorities normally do not get<sup>94</sup> »

Autrement dit, il y a des circonstances qui aident, des chemins qui mènent, à la compréhension et ils croisent parfois ceux-là mêmes qu'empruntent les indigènes. Geertz fait dans le texte sur les combats de coqs ce qu'il ne fait pas dans « *From the native's point of view* », mettre en scène le processus par lequel il a été amené à se construire un accès aux phénomènes sociaux, culturels, qu'il voulait étudier ou d'ailleurs qui, du coup, se sont imposés à lui.

Si je résume les injonctions que reçoit un jeune ethnographe au moment de partir sur son terrain, ça donne : « *Pas besoin d'être César* », mais « *à Rome, fait comme les Romains* » !

S'il est, par principe, assuré qu'il n'est pas besoin d'être César pour comprendre César, reste à s'interroger sur ce que nous connaissons de lui si nous pouvons nous mettre à sa place. Non pas être lui — ni projection, ni imagination—, mais pouvoir observer *depuis* sa place : *à la lettre, from the Native's point of view*.

C'est la leçon que Jeanne Favret Saada a tirée de son enquête sur la sorcellerie dans le Bocage Normand. Paru en 1977, *Les mots, la mort, les sorts* est un ouvrage qui, à plus d'un titre, mérite qu'on dise de lui qu'il prend *à la lettre* le mot d'ordre de Malinowski :

"Si je prétends qu'il faut accepter de les [les places qu'occupent les indigènes] occuper plutôt que de s'imaginer y être, c'est pour la raison simple que ce qui s'y passe est littéralement inimaginable, en tout cas pour un ethnographe, habitué à travailler sur les représentations: quand on est dans une telle place, on est bombardé d'intensités spécifiques (appelons-les) des affects,

---

<sup>94</sup> « Se faire prendre dans une descente n'est peut-être *pas une recette très généralisable* pour accomplir cette mystérieuse nécessité du travail de terrain anthropologique, mais *pour moi cela a très bien fonctionné*. Cela m'a conduit à être soudainement accepté, et de manière inhabituellement totale, au sein d'une société très difficile à pénétrer pour des étrangers. *Cet incident m'a donné une sorte de saisie immédiate et intérieure* de certains aspects de la « mentalité paysanne » que des anthropologues n'ayant pas eu la chance d'échapper têtes baissées, en compagnie de leurs sujets, aux autorités armées, n'obtiennent pas normalement »

qui ne se signifient généralement pas. Cette place et les intensités qui lui sont attachées ont donc à être expérimentées : c'est la seule façon de les approcher<sup>95</sup>.

J'ai déjà, pour ma part, tenté de me *situer* dans les toutes premières pages de l'introduction, ceci pour rendre explicite le fait que je vais parler *de* l'expérience du Contact Improvisation en un double sens : non seulement parler « à son propos » (*about*) mais « à partir d'elle » (*from*). Me situer était aussi une manière de ne pas passer par-dessus le désir que l'« expérience du *prendre part*» a pu susciter chez moi, tant pour ses promesses d'« aventures existentielles qu'intellectuelles<sup>96</sup> ». Et ce désir m'a conduit vers un ensemble de questionnements qui n'auraient peut-être pas été les mêmes si je n'avais pas, par mon expérience, suivis les contacteurs dans les leurs. C'est-à-dire, si je n'avais pas moi-même pris la place de celui qui expérimente du dedans.

En disant cela, il me faut créer un contraste entre le fantasme de passer dans l'autre, dans le corps de l'autre, dans son expérience propre, et le fait de vivre une expérience selon une même perspective (en tout cas, selon une perspective « approchée »). De me tenir à distance du fantasme empathique sous les deux formes que repère Jeanne Favret-Saada : 1/ l'une visant à "expérimenter *par procuration* les sentiments, perceptions et pensées d'autrui", 2/ l'autre visant à former une sorte de communauté affective — la fameuse *empatía* — plus immédiate, et reposant *sur une fusion* avec l'autre. Dans un cas l'empathie suppose une distance plutôt qu'une absence de distance<sup>97</sup>, et dans l'autre elle prétend donner un accès aux affects d'autrui. Or, Jeanne Favret-Saada insiste systématiquement sur le fait qu'elle n'a jamais eu accès qu'à ses propres affects et que l'objet de son enquête ne porte pas tant, dès lors, sur ce qui est senti que sur ce qui *fait sentir*<sup>98</sup>.

Je me suis engagé dans cette enquête en ayant en tête une phrase de Donna Haraway tiré de son essai sur les savoirs situés : devenir capable « de s'associer avec un autre, pour voir *avec* lui sans prétendre être l'autre<sup>99</sup> ». Soit, ne pas chercher à rendre

---

<sup>95</sup> FAVRET-SAADA J., 2009, « Être affecté » in *Désorceler*, Éditions de l'Olivier, Paris, p.156; ou encore: « De tous les pièges qui menacent notre travail, écrit-elle, il en est deux dont nous avons appris à nous méfier comme de la peste : accepter de "participer" au discours indigène, succomber aux tentations de la subjectivation. Non seulement il m'a été impossible de les éviter, mais c'est par leur moyen que j'ai élaboré l'essentiel de mon ethnographie », FAVRET-SAADA J., 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, Paris, p.48

<sup>96</sup> David Berliner analyse le désir de participation des ethnographes à l'aune de l'aventure existentielle et intellectuelle que constitue le fait de pouvoir, temporairement, *se mettre dans la peau d'un autre*. BERLINER D., 2013, « Le désir de participation — ou comment jouer à être un autre », in *L'Homme*, n°206, pp.151-170

<sup>97</sup> Ce que dit Ricœur, à propos de l'intersubjectivité husserlienne : « m'imaginer être à votre place, c'est précisément ne pas y être », *Du texte à l'action*, p. 325

<sup>98</sup> DESPRET V., 1999, pp.255-267

<sup>99</sup> HARAWAY, D. 2007 (1988), « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences — Fictions — Féminismes*, Exils, Paris, pp.117-122

« analogue » mon expérience avec la sienne, ni de la comprendre « par empathie ». Non pas jouer à être un autre, comme le prétend David Berliner, mais jouer *avec* lui<sup>100</sup> : notre situation dans l'expérience — la perspective que nous avons sur elle ou elle sur nous — nous expose à ce qui, en elle, est capable de nous « accorder » (*tuning*) dans *ce qu'elle nous fait sentir* plus que de déterminer ce que *nous sentons* comme un même. Autrement dit, l'expérience a ses secrets et ses réussites dans ses manières de nous affecter<sup>101</sup>.

La situation paradigmatique d'une anthropologie du « faire sentir » est la situation où, pour utiliser l'expression de Malinowski, les « cœurs battent à l'unisson ». Au moment où, dans *Les Argonautes du Pacifique* Malinowski décrit la confection des canoës sur lesquels les indigènes traversent les mers pour aller commercer, il livre au lecteur une très suggestive description de l'expérience instable de navigation qu'offrent de telles embarcations :

« On éprouve une délicieuse sensation d'insécurité quand on prend place dans cette frêle carcasse qui fonce, flotteur levé, plate-forme fortement inclinée, sans cesse inondée par les lames qui embarquent ; ou, mieux encore, quand on se juche sur la plate-forme ou le flotteur et qu'on se sent transporté sur la mer comme dans une sorte de radeau suspendu, planant sur les flots d'une assez étrange et inquiétante façon. De temps à autre, une vague bondit par-dessus la plate-forme, et le canot — qui à première vue, ressemble à un radeau carré peu maniable — danse sur la houle avec grâce et souplesse, en proie au tangage et au roulis... ».

Sa description commence par un « on » très indéfini, comme si pour cette expérience de navigation, Malinowski avait choisi de mettre en scène une communauté d'expérience. L'erreur consisterait à croire que Malinowski n'est pas conscient de l'entorse qu'il fait subir à la rigueur de description ethnographique. Or, rien n'est ici gratuit ou innocent :

« La critique légitime que suscite cette description, est qu'elle reflète les impressions de l'ethnographe, non celles des aborigènes. [...] Mais si l'enquêteur, qui parle la langue des natifs et qui vit un certain temps parmi eux, essaie de comprendre et de partager leurs sentiments, il sera lui-même étonné de parvenir à un résultat satisfaisant. Bien vite, il apprendra à distinguer le moment où le cœur de l'indigène et *le sien battent à l'unisson*, de celui — qui arrive parfois — où ils se trouvent en désaccord<sup>102</sup> »

---

<sup>100</sup> Comme le propose plutôt DE MEYER T., 2013, « L'observation participante : le centre n'est pas le juste milieu », note de son blog : <http://joueravecdespierres.be/lobserva-tion-participante-le-centre-nest-pas-le-juste-milieu/>

<sup>101</sup> On trouvera chez Eduardo Viveiros de Castro une tentative stimulante pour traduire le « from » du « from the native's... » en en faisant non plus une propriété de l'esprit (représentation, imagination, projection, etc.) mais une véritable propriété du corps (« point de vue », situation, expérimentation), une manière de se placer en situation d'être affecté, VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris, p.39

<sup>102</sup> MALINOWSKI B., 1989 (1922), *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, TEL Gallimard, Paris, p.166

Ni gratuit, ni innocent, il s'agit d'un pari fait sur l'expérience et ses forces « propositionnelles ».

Ce qui suit ne relève pas de l'observation participante. Je n'ai pour ma part pas « fait de terrain », bien que je n'aie jamais cessé d'enquêter. L'enquête, telle que la comprend John Dewey, altère le rôle du sociologue ou de l'ethnographe. Elle ne le place plus sous les exigences d'une analyse critique ou d'un récit fidèle. Elle l'engage dans un « faire » qui pourrait potentialiser une puissance d'agir chez ceux à partir, avec qui et d'où il travaille :

« La théorie de la connaissance de Dewey ne consiste donc pas en une réflexion sur les méthodes à suivre afin que nos pouvoirs de connaître ou nos idées “correspondent” ou soient rendus “adéquats” à des réalités qui en seraient indépendantes, mais une réflexion sur la méthode qui permet d'élaborer des objets sous le contrôle de l'expérience<sup>103</sup> ».

Je n'ai aucune idée précise des formes que doit prendre ce « faire », je tente néanmoins l'aventure dans les pages qui suivent, particulièrement dans la troisième partie, en comptant sur ceux que ce « faire » concernera pour, à leur tour, réagir et relancer l'enquête.



Dernière chose, dans ce qui suit, je m'engage en faveur de ces pratiques. J'endosse un double habit : ethnographe et avocat. Il ne s'agit pas de défendre une cause mais de construire ce qui, en elle, serait susceptible de « nous » intéresser. En prenant aux sérieux les pratiques et les expériences du Contact Improvisation, je m'adresserai ainsi à ceux que ces dernières pourraient, au mieux laisser indifférents, au pire vivement agacer, en essayant de « proposer » d'éventuels passages par lesquels ils pourront se laisser surprendre par leur propre intérêt.

En retour, vis-à-vis des praticiens, il me faudra certainement faire des impasses sur certaines de leurs expériences, soit par méconnaissance ou incompetence, soit par stratégie, mais au terme de l'exposé j'aimerais que ces petites trahisons que l'on reconnaîtra comme autant de traductions, puissent aiguïser un peu leur curiosité, qu'elles les contraignent à penser ce qui, dans leur pratique, les fait courir, les met en mouvement. Cela sans qu'ils ne se sentent floués sur leurs propres expériences. Le critère, finalement, est pragmatique : les pratiques dont je rends compte, ainsi défendues et construites, sortiront-elles plus intéressantes ou moins intéressantes ? Rendent-elles le monde plus riche ou l'appauvrissent-elles ? Autant dire que je me

---

<sup>103</sup> ZASK J., 2004, « L'enquête sociale comme inter-objectivation », in B. Karsenti, L. Quéré (Eds.), *La croyance et l'enquête - aux sources du pragmatisme*, Editions de l'EHESS, Paris, p.145



fixe comme exigence de faire attention aux conséquences de mon propre compte-rendu, en prenant soin de surtout laisser le plus ouvert possible ce que ces conséquences pourront être<sup>104</sup>.

Je demande à des danseurs improvisateurs, des praticiens somatiques, de nous faire visiter ces paysages, de nous en donner un aperçu. Je propose que nous fassions l'effort de voir sous quelles conditions cette intériorité se met à exister et à compter pour eux, quel est l'effort ou plus justement la *pratique* qui la construit. Je suggère de faire de l'anthropologie une « promenade dans des mondes inconnus », tâchons de nous familiariser à leurs paysages.

---

<sup>104</sup> J'essaie de faire mienne l'attitude pluraliste et pragmatiste que William James a offert à la philosophie : JAMES W., 2005, *La volonté de croire*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 319 pages, et JAMES W., 2007 (1907), *Le pragmatisme*, Champs Flammarion, Paris, 350 pages

# **PREMIÈRE PARTIE INTÉRIORITÉS**



# Chapitre 1. LA CONSCIENCE (CORPORELLE) DANS TOUS SES ÉTATS (EXPERIMENTAUX)

Les pratiques somatiques se présentent parfois comme des *philosophies* en mouvement et/ou comme des *laboratoires* de mouvement. Alors prenons au sérieux ces deux revendications et plaçons-les dans le sillage de la philosophie et dans celui des laboratoires expérimentaux des sciences modernes. Il ne s'agit pas encore de juger si ces deux ambitions sont justifiées ou non, il s'agit de se construire des « prises » pour pouvoir parler des pratiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering.

Ce premier chapitre propose, ainsi, d'articuler une archéologie de la conscience (corporelle ?) à une généalogie des pratiques d'éducation somatique au moyen d'une triple traversée : la première concerne les controverses philosophiques sur le « sens commun » aristotélicien (sentir que l'on sent), la seconde traite des controverses psychologiques sur l'introspection dans l'Allemagne de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la troisième propose une figure tutélaire possible aux pratiques somatiques, si elle ne devait pas être fondatrice : François Delsarte. À travers ce parcours, je tenterai de poser les problèmes qui nous occuperont tout au long de cette thèse.

## 1. « SENTIR QUE L'ON SENT » : philosophies de la conscience

Aussi, vais-je commencer en prenant le soin d'évoquer une controverse philosophique qui porte sur notre faculté de « sentir » et qui concerne plus précisément ce qui, d'Aristote à nos jours, a traversé l'histoire de la philosophie sous le nom de « sens commun ». Je pose cette controverse sans prétendre la régler, elle me sert plutôt à poser un paysage à l'intérieur duquel je propose de faire *intervenir* ces praticiens. Je les fais rentrer de plain-pied, et de plein droit, dans cette controverse, en faisant l'hypothèse qu'ils y participent à *leur manière*, et qu'ils prennent position dans ces débats. Et je ne dis pas que ces

praticiens sont philosophes. En revanche, ils partagent avec ces derniers un même lot de problèmes techniques qui, chacun dans leur domaine, chacun dans leur pratique, les engagent respectivement. Pour le dire vite, ces praticiens, comme la plupart des philosophes « occidentaux », interrogent le sens de soi, la sensation de soi et la sensation d'existence. Ils explorent ce que « sensation », « conscience », « corps » et « esprit » signifient. Je commencerai, donc, par repartir de cette controverse pour nous mettre sur la voie de ce que pourrait être une « conscience corporelle », dès lors qu'on l'entreprend du point de vue d'une « culture des sens intérieurs ».

### 1.1 À la recherche de la conscience perdue : Aristote et le « sens commun »

Mon cheminement dans cette controverse philosophique, je la dois à la lecture d'un livre passionnant de Daniel Heller-Roazen, *Une archéologie du toucher*<sup>105</sup>. Si archéologie il y a, c'est que l'auteur opère une véritable fouille conceptuelle pour retrouver les traces d'une époque (peut-être de plusieurs ?) où la « conscience » voisinait avec la « sensation » en désignant plus une « attention à soi » qu'un jugement ou qu'un processus strictement cognitif : *Aisthesis* et pas encore *Cogitatio*. Heller-Roazen entreprend une remontée de l'histoire de la philosophie occidentale pour examiner les différentes versions<sup>106</sup> successives, et contraires, qu'elle a produites.

Heller-Roazen commence par rappeler qu'il n'existait aucun mot unique dans la philosophie antique pour désigner le terme de « conscience », en particulier dans son sens moderne de faculté mentale. Pourtant, quelque chose pourrait s'apparenter à elle qui serait liée au sentir, à la sensation, et qu'il repère chez Aristote sous l'expression de « sens commun ». Le traité sur l'âme d'Aristote, *De anima*, consacre plus de onze chapitres à la sensation. Plus qu'un traité de l'âme, constate Heller-Roazen, le *De anima* serait avant tout un traité de la sensation. Aristote y développe sa théorie des cinq sens qui distingue des *organes sensoriels*, des *objets sentis* — qu'il nomme « sensibles » — et des *milieux* propres à chaque sens. Chaque sens opère dans un milieu qui lui est propre au moyen d'un « contact » avec un sensible. Mais Aristote est gêné par le dernier des cinq sens, le toucher, en ce qu'il résiste à cette théorie. La chair semble à la fois organe et milieu. Étant milieu, elle ne peut être organe ; étant organe, ne peut être milieu. Ce caractère d'exception est déjà sensible chez Aristote lorsqu'il accorde à tous les sens une

---

<sup>105</sup> HELLER-ROAZEN D., 2011, *Une archéologie du toucher*, Seuil, Paris, 416 pages, drôle de traduction d'ailleurs puisque le titre original proposait lui une « archéologie de la sensation » à travers l'exploration d'un « toucher intérieur » : *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*.

<sup>106</sup> Toujours au sens de DESPRET V., 1999

fonction sensorielle proche du « toucher » qui confère à ce dernier une place hiérarchiquement différente des autres sens. Si chaque organe sensoriel opère dans un milieu, donc au moyen d'un contact, chacun « perçoit aussi par le toucher<sup>107</sup> ». Pourtant, bien que le plus fondamental, le toucher reste aussi le plus mystérieux des sens. Heller-Roazen note qu'Aristote fait le choix de considérer que « la partie du corps chargée du toucher est forcément "intérieure"<sup>108</sup> », sans toutefois en dire plus.

À cette première difficulté s'y ajoute une autre : Aristote affirme qu'il ne peut y avoir plus de cinq sens, il reconnaît pourtant que les cinq sens ne suffisent pas à rendre compte de toute la gamme des expériences sensorielles, comme à chaque fois qu'un de nos sens perçoit un « sensible » autre que celui qu'on lui avait attribué. Par exemple, le sens de la vue appréhende des couleurs et des lumières, il n'est pas en lui-même apte à apprécier des distances, des formes, des grandeurs, qui sont plutôt des qualités du toucher. La vue permet de distinguer le blanc du noir, le goût le doux de l'amer, or écrit Aristote : « dès lors que nous discernons aussi le blanc et le doux et chacun des sensibles par rapport à chaque autre, c'est qu'un moyen quelconque nous permet encore de *sentir* cette différence<sup>109</sup> ». Et il ajoute que ce moyen est nécessairement un sens puisqu'il s'agit de différences sensibles<sup>110</sup>.

Si l'ouvrage de Heller-Roazen est passionnant, c'est parce qu'il met en scène les hésitations d'Aristote, il nous le montre face à ses difficultés, hésitant entre deux hypothèses. Ou bien, il ne faut compter que sur nos cinq sens, auquel cas chaque sens intervient deux fois, une fois en vertu de sa fonction spéciale et une fois en fonction d'une fonction commune, ou bien il existe une faculté unique, un « sens de tout », qui perçoit en combinant et comparant tout ce qui est appréhendé par les cinq sens : *le sens commun*. Mais alors, est-ce que chaque sens détient une partie de la charge d'assurer ce « sens commun » par lequel *on sent que l'on sent*, ou chaque sens assure une « fonction spéciale » et une « fonction commune ? « Capable de percevoir ce qui est en-dehors de lui, tout sens doit simultanément pouvoir sentir sa propre aptitude à le faire<sup>111</sup> ». Ou, est-ce qu'il existe, comme Aristote le concède dans les petites traités des *Parva naturalia*,

<sup>107</sup> ARISTOTE, *De Anima*, (III, 13, 435 a 18) , GF-Flammarion, Paris, p.255 (je cite cette édition)

<sup>108</sup> HELLER-ROAZEN, 2011, p. 27

<sup>109</sup> ARISTOTE, *De Anima*, (III, 2, 426 b 12-14), p.209

<sup>110</sup> Il est important d'insister sur ce point, c'est à l'action de sentir qu'Aristote lie ce discernement et non à une faculté de jugement ou de cognition. Car cette approche par les « sensibles communs » sera, plus tard, reprise par Berkeley pour sa théorie empiriste de la perception de l'espace. Puisque l'œil ne suffit pas à percevoir les distances, Berkeley fait intervenir l'esprit. La position « sensationnaliste » que Heller-Roazen défend à propos d'Aristote, est combattue par Berkeley au nom du principe selon lequel la perception serait relative à des opérations de l'esprit et non seulement des sens. Sur cette théorie, cf. BERLIOZ D. (dir.), 2003, *Berkeley, langage de la perception et art de voir*, PUF, paris

<sup>111</sup> HELLER-ROAZEN, 2011, p.36

une faculté unique, un « sens de tout » qui perçoit en combinant et comparant tout ce qui est appréhendé par les cinq sens ?

J'ai dit que Heller-Roazen se livrait à une archéologie de la conscience. Pour être exact, c'est l'histoire de ce concept de « sens commun » et de ses traductions successives qu'il traque à travers les âges, pour construire une manière d'en hériter aujourd'hui. L'histoire de la conscience qu'il propose est, en ceci, une histoire dérivée de celle du *sens commun*. Ou, si l'on veut, une contre-histoire de la conscience, pleine de rebondissements, qui aurait commencé par une hésitation, celle d'Aristote face à quelque chose qui résiste et qui concerne la nature de ce « sentir sentir » ou de cette « sensation de soi ». Vues d'aujourd'hui, plutôt qu'un échec théorique, ces hésitations nous disent quelque chose : le « sens commun » fournit à Aristote une forme de sensation qui requiert un principe de discernement qui ne serait pas jugement mais sensation, « la simple sensation, résume Heller-Roazen, que l'on sent quelque chose<sup>112</sup> ». L'hésitation porte sur le fait de se satisfaire d'une faculté de « perception de soi » plus modeste mais aussi plus énigmatique qu'une faculté de « connaissance de soi ». Loin, donc, de résoudre le problème, le retour à Aristote ne cesse au contraire de le compliquer, et sa célèbre formule, « connais-toi toi-même », a largement contribué à entretenir ce flou.

De longues épopées philologiques et herméneutiques se sont depuis succédées pour savoir si ce « sens commun » pouvait être tenu pour la « conscience » manquante à la théorie de la connaissance d'Aristote. C'est en tout cas l'hypothèse que défend Heller-Roazen en formulant deux questions :

« Et si les actes de conscience et de conscience de soi que nous attribuons à la faculté moderne ne relevaient pas de la cognition, mais plutôt, comme le soutenait Aristote, de la sensation ? »

« Et si la conscience était un type de tact et de contact au sens littéral du terme, un toucher intérieur par lequel nous nous percevions nous-mêmes ?<sup>113</sup> »

En faisant se voisiner « conscience » et « sensation », Aristote aurait construit une autre version de la « conscience ». Ce n'est pourtant pas celle-là qui s'est imposée à nos esprits.

## **1.2 L'avènement moderne de la « conscience » : Descartes, Locke, Malebranche et Leibniz**

L'événement principal de cette histoire, celui qui la fait bifurquer, Heller-Roazen l'attribue sans surprise à Descartes<sup>114</sup>. Ce dernier écrit que « toutes les opérations de la

---

<sup>112</sup> HELLER-ROAZEN D., 2011, p. 34

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.41 et 42

volonté, de l'entendement, de l'imagination et des sens sont des pensées<sup>115</sup> », ou encore que « l'âme pense toujours » et, en ceci, est toujours plus apte à connaître que le corps. Toute sensation est un acte de cogitation. Et la définition cartésienne de la cogitation transforme la nature de la sensation. Aristote faisait de la sensation le critère de distinction entre les végétaux et les êtres vivants. Descartes transforme, lui, une faculté sensorielle en une faculté cognitive, avec pour conséquence de faire différer, en nature et à jamais, la sensation humaine de la sensation animale. Sentir que l'on sent n'est plus le souci de Descartes, chez qui d'ailleurs, ainsi que le relève Etienne Balibar dans l'entrée « conscience » du dictionnaire des intraduisibles philosophiques, le terme même de « conscience » n'apparaît pas. Descartes ne peut se voir attribuer le statut d'inventeur de la conscience moderne, sa philosophie étant une philosophie non de la conscience mais de la certitude et de ses modalités<sup>116</sup>.

Balibar propose deux autres prétendants potentiels : John Locke et Malebranche. Le premier opère un rapprochement entre la conscience et un « sens interne » (*inner sense*), décrit, dans son *Essai sur l'entendement humain*, comme une mémoire interne vectrice d'une reconnaissance de soi : « La conscience est la perception de ce qui se passe pour un homme dans son propre esprit<sup>117</sup> ». Héritier, en ce sens, de Descartes, Locke distingue deux types de perception : d'une part, la perception non des objets externes du monde, avec lesquels nous ne sommes jamais en relation directe, mais des idées que ces objets simulent en moi<sup>118</sup> ; et d'autre part, la perception des mouvements de l'esprit, de certaines de ses actes ou idées. La « conscience » est chez Locke reconnaissance immédiate des opérations de l'esprit sur sa propre scène intérieure. Le terme apparaît bel et bien sous sa plume. Pourtant, le terme connaît pour les lecteurs francophones un dernier retard. Pierre Coste, le premier traducteur de l'*Essai sur l'entendement humain*, avait d'abord commencé par le traduire par « sentiment » ou « conviction », hésitant à détourner le terme de « conscience », désignant alors une faculté morale, avant de s'y résigner. Au même moment, Malebranche l'emploie, lui, sans hésiter dans sa *Recherche de la vérité*, mais dans une optique très anti-cartésienne, puisqu'elle lui permet de rendre compte de la

---

<sup>114</sup> Même s'il complique légèrement les choses, en faisant jouer un rôle particulier à Saint Augustin à qui il attribue la paternité d'un « sens intérieur » par lequel, pour durer, toute vie se perçoit, et qu'il oppose à une *scientia vitae*, une science ou connaissance de la vie orientée vers et par la Raison. Cf. *ibid.*, pp.143-154

<sup>115</sup> Cité in *Ibid.*, p.177

<sup>116</sup> Ce sont les premiers cartésiens, plus que Descartes lui-même, qui généraliseront l'usage du terme. Parmi lesquels : Louis de La Forge et son *Traité de l'esprit de l'homme*, de 1667 ; Arnauld, et son ouvrage, *Des vraies et des fausses idées*, de 1683, BALIBAR E., 2004, « Conscience » in B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, p.266

<sup>117</sup> LOCKE J., 2001 (1690) *Essai sur l'entendement humain – Livres I et II*, Vrin, Paris, p.180 (II.1, §19)

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.164 (II.1, §3)



connaissance très imparfaite que nous avons de l'âme<sup>119</sup>. Il eût été intéressant, pour nous, qu'il ait lié la conscience au « sentiment de ce qui se passe dans notre corps » s'il ne s'était pas servi de ce lien pour exposer la conscience à toutes sortes d'illusions.

L'un et l'autre offrent à la « conscience » une place sur la scène philosophique, Locke en installant l'idée d'une scène intérieure mais qu'il rend très proche d'une connaissance *de l'esprit*; Malebranche en la ramenant au corps mais en en faisant un principe d'appréhension confus<sup>120</sup>.

Aux deux prétendants que propose Balibar, Heller-Roazen en rajoute un troisième qui, pour nous, sera plus intéressant : Leibniz. Bien que s'inscrivant dans la lignée rationaliste inaugurée par Descartes, Leibniz en a été un supporter paradoxal. Il s'est ingénié à en renverser le modèle en partant de la démonstration de l'existence de ce qu'il nomme les « petites perceptions », ces impressions qui sont ou trop petites ou en trop grand nombre pour être consciemment perçues mais desquelles il tire qu'il existe d'autres formes de perceptions que celles dont on s'aperçoit :

« Je tiens même qu'il se passe quelque chose dans l'âme qui répond à la circulation du sang et à tous les mouvements internes des viscères, dont on ne s'aperçoit pourtant point, tout comme ceux qui habitent auprès d'un moulin à eau ne s'aperçoivent point du bruit qu'il fait<sup>121</sup> »

Leibniz invente un terme pour désigner ce moment où les petites perceptions gagnent en conscience, lorsqu'elles franchissent le seuil de la conscience, et se mettent à former une perception : *l'aperception*. L'aperception, c'est le moment où l'on se perçoit percevoir, où l'on sent que l'on sent. Retour à Aristote ? Il est important de souligner que, par rapport à Descartes qui fait de la perception un type de conscience, Leibniz renverse le problème en faisant de *la conscience un type de perception parmi d'autres*. Par le terme d'« aperception », c'est bien une forme de conscience que désigne Leibniz, que Heller-

---

<sup>119</sup> MALEBRANCHE, 1962 (1674), *De la recherche de la vérité*, Tome 1, Vrin, Paris, p.451. Balibar, lui, cite un autre passage : « J'ai dit en quelques endroits, et même je crois avoir suffisamment prouvé [...] que nous n'avons point d'idée claire de notre âme, mais seulement *conscience* ou sentiment intérieur ; qu'ainsi nous la connaissons beaucoup plus imparfaitement que nous ne faisons l'étendue. Cela me paraît si évident que je ne croyais pas qu'il fût nécessaire de le prouver plus au long. Mais l'autorité de M. Descartes, qui dit positivement [...] *que la nature de l'esprit est plus connue que celle de toute autre chose*, a tellement préoccupé quelques-uns de ses disciples, que ce que j'en ai écrit n'a servi qu'à me faire passer dans leur esprit pour une personne faible qui ne peut se prendre et se tenir ferme à des vérités abstraites » (MALEBRANCHE, XIe éclaircissement, *recherche de la vérité*, t.3, p.98, cité in BALIBAR E., 2004, p.268)

<sup>120</sup> La première entrée reconnue du terme dans un dictionnaire de langue française s'inspire du sens que lui donne Malebranche en la définissant comme suit : « le sentiment intérieur qu'on a d'une chose dont on ne peut former d'idée claire et distincte », relevée par Geneviève Rodis-Lewis dans son appareil critique de l'ouvrage de Malebranche cité dans la note précédente : n.382 p.530 FURETIÈRE A., 1970 (1701), *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français*. Tome 1, A-E, 2ème édition, Paris

<sup>121</sup> LEIBNIZ, 1990 (1690), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, GF-Flammarion, Paris, p.89 et 93, (II.1 §15 et §18)

Roazen rapproche du « sentir que l'on sent » aristotélicien. Entre ce qui est de l'ordre de la sensation et ce qui est de l'ordre de la conscience, il y a chez Leibniz une relation qui est de différence, de degré, et non plus d'opposition. La conscience, évoluant entre son absence et sa pleine présence, prend alors une nouvelle forme en se situant au sein d'un continuum unique de degrés. Or, à partir du moment où la conscience pénètre le champ de la philosophie, et de l'expérience, en tant que continuum qui s'étend de son absence à sa pleine présence, quelque chose d'une *pratique* visant à se déplacer le long de ce continuum — à en franchir les *seuils* et à en *élargir le spectre* — devient envisageable. Littéralement, une « culture des sens intérieurs<sup>122</sup> ».

La question qui compte, en ramenant au premier plan les hésitations d'Aristote dans une étude sur les sens intérieurs, revient à se demander si cette autre version de la conscience serait en mesure de jouer le rôle d'une hypothèse audacieuse aujourd'hui ? Et si oui, sous quelle forme se rencontrerait-elle ?

Plutôt que de déplorer une absence ou de vouloir à tout prix trouver une juste traduction moderne qui offrirait une « conscience » à Aristote, Heller-Roazen pose la question de ce dont témoigne cette absence, ce dont nous serions susceptibles d'apprendre d'un passé qui a été enfoui. D'où sa formule percutante, que je reprends ici à mon compte :

« L'être pensant, la *res cogitans* de la modernité, dissimule un passé qui reste à découvrir, un passé où les relations entre cogitation et perception, pensé et senti, n'étaient pas ce qu'elles sont devenues, et où la sensation, la puissance première de l'être tactile, était la clé de la vie pour toutes les bêtes, même le bipède qui allait s'élever au-dessus des autres<sup>123</sup> »

À vrai dire, la formule serait encore plus percutante si, comme tout à l'heure en introduction à propos d'une citation de Don Hanlon Johnson, elle ne laissait craindre la volonté d'un retour à ce que nous aurions été « naturellement ». Il faudrait alors dire que l'être pensant ne *dissimule pas un passé*, il promet un futur, ou plus simplement, interroge au présent l'articulation entre le senti et le pensé. Cette interrogation au présent est peut-être un des objets de la pratique du Contact Improvisation, du Body-Mind Centering, et plus largement des techniques ou *pratiques* qui engagent un travail sur la « conscience corporelle » (chant, yoga, théâtre, poterie...). L'action de ceux qui aujourd'hui pratiquent une forme de conscience ni plus vraie ni meilleure, simplement autre, qui en cultivent une autre version et qui tentent d'apprendre d'elle comment se laisser engager dans l'action, la relation et la connaissance.

---

<sup>122</sup> J'emprunte la formule à l'anthropologue Tanya Luhrmann, que je commente dans le chapitre suivant « De l'autre côté du miroir », LUHRMANN T., MORGAIN R., 2012, « Prayer as inner sense cultivation : an attentional learning theory of spiritual experience », in *Ethos* vol.40, n°4, pp.359-389

<sup>123</sup> HELLER-ROAZEN, 2011, p.42

## 2. SCIENCES DE LA CONSCIENCE : INTROSPECTION ET PSYCHOLOGIE EXPERIMENTALE

Avant d'en arriver là, il nous faut faire un détour par un autre champ de connaissance et par d'autres propositions relatives à la conscience. L'émergence des méthodes objectives des sciences empiriques modernes n'a en rien découragé ses représentants dans l'entreprise de faire de l'esprit humain un objet de recherche. Parmi eux, les physiologistes, puis les psychologues, se sont arrogés au 19<sup>e</sup> siècle une place de choix dans ce domaine<sup>124</sup>. Comment, dès lors, s'y sont-ils pris pour produire expérimentalement des phénomènes de l'esprit à partir desquels établir les lois des sciences expérimentales nouvelles ? La pensée, les sens, la perception, l'esprit, autant de phénomènes ou d'entités, en tout cas, d'objets d'études, qui ne posent pas seulement un problème d'accès mais bel et bien un problème de *traduction*. Plutôt que d'enquêter sur l'esprit lui-même, réputé inaccessible, les physiologistes puis les psychologues se mirent, après 1848, à enquêter en laboratoire à son propos en se demandant quelle était la corrélation entre les impulsions nerveuses et les sensations vécues. Il ne suffisait donc pas aux physiologistes et aux psychologues de se doter des instruments capables de leur frayer un accès à l'esprit humain afin qu'il tombe sous le règne des sciences expérimentales. Il fallait d'abord lui offrir une traduction qui le rende apte à devenir un bon objet de laboratoire pour une science objective de l'esprit. Et, en l'occurrence, il fallait que les processus mentaux soient entrepris comme des phénomènes naturels.

### 2.1 Psychologie scientifique de l'esprit

Le psychologue le plus célèbre et le plus représentatif de cette entreprise est l'allemand Wilhelm Wundt (1832-1920). Nous aurions pu retenir d'autres noms, tels que ceux de Hermann Ebbinghaus ou même d'Alfred Binet. Celui de Wundt a, toutefois, incarné avec le plus de rigueur et, au départ, d'ambition, la possibilité d'un accès privilégié aux

---

<sup>124</sup> L'ethnologie et l'anthropologie partageaient avec la psychologie, à cette époque, un certain nombre de préoccupations théoriques relatives à l'observation, la mesure et la comparaison des phénomènes de l'esprit. Sur ce point, je renvoie à DIAS N., 2004, *La mesure des sens – les anthropologues et le corps humain au XIXe siècle*, Aubier, Paris, 357 pages

phénomènes témoignant de l'activité de l'esprit. Il restera aussi, jusqu'à la toute fin du 19<sup>e</sup> siècle, le plus fidèle promoteur d'une psychologie « scientifique » alors naissante, avant que sa psychologie ne devienne synonyme d'échec. Curieusement, sa manière d'entreprendre le problème de l'esprit, en le liant à une interrogation des corps, nous mettra sur une voie possible de description de ce qui singularise les pratiques somatiques. Mais tout d'abord, il faut prendre le temps de préciser que la possibilité même que l'esprit parvienne à se constituer comme objet de recherche légitime possède une histoire liée à la pratique de l'« introspection ». Wundt doit, sur ce point, négocier un premier héritage, philosophique. En effet, avant de devenir un point de controverse *entre* psychologues, l'introspection est une pratique que revendiquent certains philosophes. À la suite de John Locke, les philosophes empiristes ont cherché à fournir une théorie empiriste de la connaissance reposant sur une certaine théorie du fonctionnement de l'esprit. J'ai dit tout à l'heure que Locke avait distingué deux sources de connaissance, l'une permettant d'accéder à la connaissance du monde extérieur et l'autre permettant d'accéder aux opérations de l'esprit. Et que cet *acte* philosophique avait durablement fait émerger, sur la scène philosophique, un monde d'expérience privée accessible au sujet — « possessor » en anglais — par le truchement d'un « sens intérieur » (*inner sense*), c'est-à-dire chez lui d'une « conscience ». Cet acte a eu des conséquences qui nous intéressent ici : l'expérience privée devient un objet susceptible d'une investigation particulière, sans toutefois que les moyens d'une telle observation ne soient prescrits, l'introspection. Voilà, en somme, la tâche à accomplir par la psychologie expérimentale si elle voulait pouvoir revendiquer des méthodes d'investigation scientifiques : faire intervenir une forme d'introspection qui réponde à ces critères singuliers. La question qu'il lui faut éclaircir est la suivante : les données rapportées par notre sens intérieur peuvent-elles former une base suffisamment solide et fiable pour une science de l'esprit à la manière de ce que les données en provenance de nos autres sens ont pu jouer en faveur des sciences naturelles telles que l'anatomie ou la physiologie<sup>125</sup> ? Il ne put y avoir de psychologie

---

<sup>125</sup> Et la question est d'autant plus difficile à démêler de la part de ceux qui allaient devenir les représentants de la psychologie allemande, qu'elle avait reçu de manière ferme et tranchée une réponse négative d'Emmanuel Kant : une telle science impliquerait une mise en ordre systématique et mathématisable des informations sensorielles recueillies, exigence à laquelle les données en provenance de nos sens intérieurs ne sauraient se plier. Kant rapproche, à ce titre, la psychologie de la chimie. Sauf qu'en travaillant sur des entités extérieures et stables, la chimie jouit de la possibilité d'une vérification publique, à laquelle ne peut prétendre la psychologie (KANT E., 1982 (1786), *Premiers principes métaphysiques d'une science de la nature*, Vrin, Paris). Par ailleurs, le projet kantien a dressé un contraste entre d'un côté le champ de la vie intérieure et mentale telle qu'elle se présente à une subjectivité consciente d'elle-même et les concepts purs de l'entendement, les catégories transcendantales qui organisent l'expérience humaine de la réalité. De là découle le fait que les sensations ne peuvent être la matière première à partir de laquelle les opérations de l'esprit élaborent une expérience cohérente de la réalité. L'expérience présuppose, au contraire, certaines

affranchie de la philosophie qu'à partir du moment où la première a été en mesure de se réclamer d'un autre héritage que celui de la seconde. En conséquence, entendue au sens d'une méthode systématique d'auto-observation, l'introspection est bien liée à l'émergence de la psychologie scientifique et non à la part d'impureté que cette dernière aurait dû sacrifier pour devenir une science.

On présente parfois Wundt comme celui qui aurait purifié la psychologie moderne de la pratique de l'introspection. En réalité, il a surtout cherché à la réformer de telle sorte qu'elle s'intègre au protocole expérimental d'une psychologie scientifique<sup>126</sup>. Plus précisément, il refuse d'instituer l'introspection comme méthode privilégiée bien qu'il en ait accepté son objet (*la conscience individuelle privée*). Pour que cette dernière devienne un bon objet de laboratoire, il faudrait pouvoir manipuler expérimentalement les conditions de la perception intérieure de telle sorte qu'elles se rapprochent des conditions de la perception des sens externes. Wundt ne retient comme valables que les seules manifestations intérieures provoquées par des *stimuli* physiques externes explicitement référencés et spécifiquement désignés à cet effet. Ces stimulations externes seront répétées en escomptant qu'elles produisent des perceptions, sinon identiques à chaque fois, du moins proches de l'être. Car, bien évidemment, il est impossible de mesurer *directement* des contenus de conscience. Si l'esprit ne pouvait, tel quel, intégrer le laboratoire, en l'état, la conscience reste encore un phénomène trop privé pour lui. « Elle ne présente aucune des garanties pour créer l'accord<sup>127</sup> », produire du consensus. Il fallait donc trouver les moyens d'offrir des traductions fiables, stabilisées par des procédures de contrôle déjà éprouvées par les sciences de la nature. Car désormais, il fallait pouvoir identifier, manipuler, mesurer objectivement des variables significatives.

---

conditions transcendantales qui se situent en amont de la perception de la réalité. Non content d'avoir privé la psychologie d'un avenir scientifique, Kant lui retire, de surcroît, tout futur philosophique ! Le philosophe allemand a ainsi joué un rôle ambigu dans l'histoire de la psychologie : d'une part il lui a promis un futur émancipé de la philosophie ; mais d'autre part il lui réserve une activité finalement limitée que l'historien de la psychologie Kurt Danziger résume de la sorte : « Un tout petit peu plus qu'une collection de règles contingentes, une sorte d'histoire naturelle de l'esprit à qui il manquerait à la fois l'importance fondamentale de la philosophie et la consistance rationnelle de la science » ( DANZIGER K., 1990, *Constructing the subject — Historical origins of psychological research*, Cambridge University Press, p.21). Selon que l'on se place dans la tradition empiriste ou idéaliste, l'introspection sera susceptible de tenir lieu de méthode respectable ou sera bannie à cause de son impureté

<sup>126</sup> SACKUR J., 2009, « L'introspection en psychologie expérimentale », in *Revue d'histoire des sciences*, vol.62, n°2, pp.349-372 ; et MADELRIEUX S., 2008, *William James, L'attitude empiriste*, PUF, Paris, p.10

<sup>127</sup> DESPRET V., 2004, *Hans, le cheval qui savait compter*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, p.48

## 2.2 Un laboratoire pour la conscience

L'expérimentation scientifique moderne se caractérise par son caractère public. À vrai dire, le laboratoire est un lieu paradoxal. Il est avant toute chose un lieu privé qui sacrifie la totalité de la réalité pour mettre au test une infime partie de celle-ci. Il en isole des fragments, les fait parler au moyen de ses ressources techniques et méthodologiques. Mais il est aussi cette étrange « cour » qui convoque des entités afin de les faire témoigner sur des modes nouveaux, comme un tribunal appellerait à sa barre des témoins pour statuer sur la validité et de la fiabilité de leurs témoignages, en l'occurrence pour différencier ce témoignage d'une fiction<sup>128</sup>. Le laboratoire est à la fois un espace clôt, fermé par les nombreuses et maniaques procédures de contrôles qu'il suppose, et à la fois un espace public qui cherche à produire un consensus à propos des faits qu'il met au test. La clôture et le contrôle pour gagner un accès à des entités au mode d'existence paradoxale, l'ouverture pour mettre au test la visibilité gagnée. Dans les deux cas, il s'agit de « socialiser » de nouvelles entités. Or, tous les faits n'ont pas le même pouvoir de mettre d'accord, d'être des « témoins fiables » capables de « faire s'incliner les scientifiques »<sup>129</sup>.

Pour que la conscience devienne un témoin fiable, il fallait donc que Wundt puisse imaginer des expériences qui la mettent en scène de façon à rendre lisible certaines des caractéristiques de l'expérimentation scientifique. Et c'est ce qu'il fit, en négociant un deuxième héritage en provenance de la physiologie allemande de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, héritant autant de sa méthode expérimentale que de ses savoirs, qui lui fournira la clé de la traduction à opérer. Helmut von Helmholtz a révolutionné la discipline en 1850 grâce à un dispositif lui permettant de mesurer d'une manière précise le temps que l'action nerveuse mettait à parcourir une longueur de nerf déterminée<sup>130</sup>. Le 22 octobre 1850, Gustav Theodor Fechner aurait eu une intuition fulgurante qui lui paraissait pouvoir résoudre le Mind/Body problem en mathématisant la relation entre la sensation psychique et l'excitation physique. Fechner formalisa le comportement des sensations en rapport avec les valeurs des excitations reçues en une loi « psychophysique » capable de constituer le socle d'« une science exacte des rapports de l'âme et du corps »<sup>131</sup>. Notons

<sup>128</sup> Sur ce « tribunal expérimental » et le « témoin fiable » qu'il convoque, je renvoie à STENGERS I., 1993, *L'invention des sciences modernes*, La Découverte, Paris, notamment p.123, 130 et 150.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.130

<sup>130</sup> SCHMIDGEN H., 2004, « Of frogs and men: the origins of psychophysiological time experiments, 1850-1865 », in *Endeavour*, n°26, pp.142-148

<sup>131</sup> Fechner, cité in NICOLAS S., FERRAND L., 2008, *Histoire de la psychologie*, De Boeck, Bruxelles, p.36. Cette loi établit que l'intensité de la sensation est proportionnelle au logarithme de l'intensité de l'excitation ou du stimulus. A Il lui fallait démontrer que les sensations croissent moins vite que les

que dans l'un et l'autre cas, la sensation devient « mesurable ». Les médecins du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles avaient inventé tout un ensemble d'instruments permettant de produire des mesures de phénomènes internes au corps : le pendule de Santorio pour mesurer le rythme du pouls (1612), le pulsomètre de Floyer permettant de quantifier le pouls (1705), thermomètre à alcool puis à mercure de Fahrenheit (1717)<sup>132</sup>. Les physiologistes du 19<sup>e</sup> mettent au point de nouveaux dispositifs — appareils photographiques, collimateurs, chronomètres, compas... — qui enregistrent de nouveaux événements corporels : l'activité nerveuse et l'activité sensorielle. Autant d'instruments destinés à étudier la vitesse des transmissions nerveuses, les sensations de couleurs, les seuils différentiels de perception, les délais de réaction, la capacité d'attention, et constitutifs d'une psychométrie sensorielle grâce à laquelle se laissait entrevoir la possibilité d'observer l'esprit et ses activités.

La physiologie profite donc à la psychologie de Wundt. En faisant sienne le parallélisme entre états nerveux et états psychiques de la « psychophysique », et en le mettant à l'épreuve d'une démarche expérimentale, la psychologie intègre le rang des sciences naturelles et s'émancipe de la philosophie. Wundt formule pour la psychologie « scientifique » un projet ambitieux en lui destinant comme objet d'investigation privilégié non plus l'esprit en tant que tel mais *la conscience individuelle privée*<sup>133</sup> en ce que cette dernière lui permet de brancher l'étude de l'activité psychique sur des données physiques et physiologiques. La conscience change de nature : de psychologique, elle devient une fonction physiologique. S'il est impossible de mesurer la conscience, il est en revanche possible de la retraduire en un ensemble d'événements corporels notables et objectivables dans les conditions d'expérimentation qu'offrent le laboratoire : seuils de perception, temps de réactions, discrimination de sensations... Le laboratoire stimule le corps de telle sorte à produire en lui des événements quantifiables. En lieu d'une conscience privée, l'expérimentateur mesure objectivement et analyse des réactions qu'il a lui-même produites sur un corps. La physiologie en était arrivée à défendre l'idée selon laquelle « toute conscience est *conscience du corps*<sup>134</sup> », ayant pour effet notable de

---

excitations : la sensation d'un poids de 2 kg sur ma peau n'est pas deux fois plus forte que la sensation d'un poids de 1 kg

<sup>132</sup> Sur ces inventions, cf PORTER R., VIGARELLO G., 2005, « Corps, santé et maladies », in A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello, G., *Histoire du corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris, pp. 335-372

<sup>133</sup> DANZIGER K., 1990, *Constructing the subject — Historical origins of psychological research*, Cambridge University Press, p.18

<sup>134</sup> LAPOUJADE D., 2003, « James et la question de l'introspection », préface à JAMES W., 2003 (1898), *Précis de Psychologie*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, p.23 ; la critique de la conscience par William James rejoint ce postulat : la conscience est avant tout conscience du corps : « Chacun considère

matérialiser la conscience et d'introduire à son sujet la notion de *seuil*. Le compas de Weber pouvant faire office d'instrument paradigmatique : il permettait de déterminer à quelle distance l'écart entre les deux pointes gainées de lièges du compas ne généraient plus une simple sensation mais une double et ainsi d'établir la mesure de ce qui rapportait un stimulus et sa sensation, à partir de quand celui-ci était-il perçu dans le corps et agissait comme une sensation *consciente* ? Ou, dit autrement encore, à partir de quel *seuil* une différence devenait-elle consciente<sup>135</sup> ?

Les « lois de la causalité psychique » que Wundt traque dans son laboratoire de psychologie à propos de la conscience, s'exprimeront dès lors par les réactions d'un corps affecté<sup>136</sup>. C'est au corps que l'on s'adresse en lui demandant de témoigner au nom de la conscience. Autrement dit, la conscience est entreprise dans ses rapports avec le corps. Et, ainsi retraduite, elle offre les conditions d'un accord, d'un consensus sur des faits<sup>137</sup>.

La pureté qu'il vient de gagner en faisant parler les corps au nom de la conscience ne peut être étendu à tout son protocole expérimental puisque celui-ci se devait d'y introduire une forme d'introspection. Dans un premier temps, ceci a pour effet de donner une certaine souplesse au laboratoire de Wundt, qui n'a pas la raideur qui caractérisera ceux de la psychologie expérimentale du XXe siècle<sup>138</sup>. Par exemple, la distinction entre « sujet de l'expérience » et « expérimentateur » n'y a pas cours pour la bonne et simple raison que les expérimentateurs se soumettent à leurs propres expériences. Mesurables pour une part, les résultats de l'expérience sont complétés au moyen d'une observation intérieure qui ne doit rien au hasard et dont le sujet-expérimentateur est le seul à pouvoir témoigner. L'expertise du psychologue suppose alors tout un apprentissage, « la culture d'un

---

qu'il a une connaissance introspective directe de son activité pensante en tant que telle, de sa conscience comme une chose intérieure et distincte des objets extérieurs qu'elle connaît. Pourtant, je dois avouer que, pour ma part, je n'en suis pas certain. Chaque fois que je tente de ressentir ma pensée en activité, ce que je parviens à saisir est un fait corporel, une impression qui me vient du front, de la tête, de la gorge ou du nez », JAMES, 1898, *op. cit.*, p.433.

<sup>135</sup> Sur les usages (politiques, autant que scientifiques) de ce compas en anthropologie, cf. DIAS N., 2007, « Une pointe ou deux ? Le destin anthropologique du compas de Weber », in *Terrain*, n° 49, pp. 51-62

<sup>136</sup> Plus généralement d'ailleurs, Ian Hacking a noté que la plupart des disciplines attachés à l'esprit sont en fait orientées vers le corps : « Le behaviorisme, la neurologie, la localisation des fonctions cérébrales, la neurophilosophie, les recherches sur les psychotropes ou les théories biochimiques des maladies mentales pourraient tous être considérés comme des sciences du corps » HACKING I., 1998, *L'âme réécrite – Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.341

<sup>137</sup> Voir comment cette traduction de la conscience intervient également dans l'histoire de « Clever Hans », le cheval qui savait compter : DESPRET V., 2004, *Hans, le cheval qui savait compter*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris

<sup>138</sup> Pour une déconstruction passionnante de ces dispositifs, cf. DESPRET V., 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent – Ethnopsychologie des émotions*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris



talent »<sup>139</sup>, qui repose sur son aptitude à pouvoir exceller tant dans la conception du montage expérimental que dans la capacité à discriminer méthodiquement les événements intérieurs qui ont accompagné ses perceptions. L'introspection wundtienne est expérimentale en ceci qu'elle répond à des *stimuli* reproductibles, contrôlés et simplifiés et est le fait d'un psychologue entraîné. Elle est, en revanche, pauvre dans sa forme : on se contente la plupart du temps d'un constat binaire attestant d'une réussite ou d'un échec (comme par exemple, avoir réussi à maintenir à la conscience un ensemble de stimulations sonores sur un intervalle temporel donné)<sup>140</sup>.

### 2.3 « Systematic experimental introspection »

J'ai commencé par dire que la psychologie de Wundt, pourtant si ambitieuse et prometteuse, avait fini par être un échec<sup>141</sup>. Au tournant du siècle, et en quelques années seulement, il fait l'objet de vives critiques émises, en partie, par ceux-là mêmes qu'il avait formés. Au lieu de faire école, Wundt est devenu un point de controverse. Ou, pour le dire autrement, la version qu'il proposait de la psychologie comme discipline nouvelle se transforme en échec<sup>142</sup>.

Pourquoi un tel échec ? La réponse que je vais tenter de donner devra nous intéresser lorsque nous chercherons à caractériser ce que serait un « laboratoire somatique ». Peut-être vient-il de la tension qu'a exacerbé Wundt entre sa quête obstinée envers une conscience mesurable qui se manifesterait dans le corps et son insistance à préserver la « conscience individuelle privée » comme objet de recherche. À n'en pas douter, Wundt, dans son laboratoire, mesurait et objectivait quelque chose, mais quoi ? Était-ce la conscience ? Et quelle conscience ? La question qui m'intéresse est la suivante : a-t-il réellement proposé une nouvelle version de la conscience ? Il semblerait plutôt que ses

---

<sup>139</sup> DESPRET V., 2004, p.64

<sup>140</sup> En faisant l'aller-retour entre les deux rôles, Wundt a longtemps accepté la mise en risque de son propre talent d'expérimentateur en le confrontant à son aptitude à une certaine forme d'introspection — et réciproquement. Mais petit à petit, les expériences se sont compliquées et les exigences encore aiguisées, au point qu'il est devenu difficile de tenir les deux rôles à la fois. Pour se prémunir de toute influence sur la « conscience individuelle », on s'est mis à exiger des réponses immédiates, sans temps de réflexion. On a également cherché à préserver l'ignorance du sujet de l'expérimentation quant au programme censé faire varier les conditions de stimulation auquel il acceptait de se soumettre. Malgré ces précautions supplémentaires, « expérimentateur » et « sujet » sont considérés comme participant au même titre à la production de connaissances. Sur ce point, cf. ASHMORE M., BROWN S., MACMILLAN K., 2004, « Lost in the mall with Mesmer and Wundt : demarcations and demonstrations in the psychologies », in *Science, Technology & Human Values*, vol.20, n°10, pp.176-210

<sup>141</sup> « Virtually, everything that happened in modern psychology was a repudiation of Wundt, explicitly or implicitly », DANZIGER K., 1990, p.34

<sup>142</sup> DANZIGER K., 1990, pp.34-48

recherches aient mélangé l'ancienne version, la conscience comme présence à soi d'un esprit détaché du monde extérieur, et celle qui était prédestinée à devenir nouvelle, la conscience comme un ensemble de manifestations corporelles mesurables. C'est parce que la conscience témoigne de l'activité de l'esprit que Wundt la fait entrer au laboratoire. Mais parallèlement, c'est parce que la sensation témoigne de l'activité de la conscience, qu'elle devient le véritable objet de ce laboratoire. Kurt Danziger considère que la conscience est restée, dans le laboratoire de Wundt, un moyen en vue d'accéder à une fin : remonter des sensations jusqu'à la conscience, tout en ne cessant pas de nourrir l'ambition théorique de remonter de la conscience vers les opérations de l'esprit. Ce faisant, il n'a pas cherché à prolonger la « conscience-entreprise-dans-ses-rapports-avec-le-corps » que son laboratoire avait pourtant contribué à instaurer. Comme si la version qui l'obligeait expérimentalement n'avait pas réussi, à ses yeux, à affecter celle que la métaphysique avait construite au fil des siècles<sup>143</sup>.

Le laboratoire de Wundt n'était pas loin, dans une certaine mesure, de retrouver la voie de l'héritage aristotélicien d'une conscience comme « sentir ». Que ce soit par mesures ou par introspection, il n'a pas arrêté de questionner les modalités de ce qui avait tant intéressé le philosophe grec et que j'avais posé comme devenant susceptible d'une pratique à partir de l'aperception leibnizienne : sentir que l'on sent. Mais, au final, on peut établir le constat suivant : Wundt a pêché par excès de rigueur. À trop vouloir protéger des impuretés de l'introspection la science nouvelle qu'il chérissait, il a aussi restreint ses problèmes propres avec pour conséquence de créer une démarcation entre le laboratoire, devenu le lieu et le moyen d'un accès autorisé aux faits psychologiques, aux phénomènes perceptifs, et le reste des occasions où ils importent et sont susceptibles d'être mis à l'étude<sup>144</sup>. L'effet direct de cette exigence nouvelle, sa contrepartie, est la limitation des phénomènes que la procédure expérimentale autorise à mettre en scène. Ainsi, la plupart des expériences que Wundt met au point, lorsqu'elles ne consistent pas purement et simplement à mesurer des temps de réaction, se limitent à demander à un sujet d'apprécier des tailles, des intensités lumineuses, des durées de stimulations physiques, ou parfois à lui demander de se prononcer sur leur succession ou leur simultanéité. A-t-il réellement construit une version capable d'intéresser au-delà du petit

---

<sup>143</sup> Tout comme il n'a, finalement, et contre ses ambitions, pas affecté le champ de la psychologie à la hauteur de ses ambitions premières. Kurt Danziger note, à cet égard : « He hardly altered psychological techniques he had inherited, and neither did he propose any fundamental change in the object of investigation, which he had taken over from certain trends in philosophy », DANZIGER K, 1990, p.38

<sup>144</sup> On peut toutefois noter que Wundt semble moins s'en prendre à l'expérience quotidienne du fonctionnement psychologique qu'à ceux qui prétendent l'expliquer sans passer par les protocoles qu'il a lui-même en partie empruntés aux physiologistes, c'est-à-dire qu'à d'autres psychologues pratiquant une autre forme de psychologie.

cercle des psychologues scientifiques ? Cette conscience-là a-t-elle encore quelque chose de stimulant pour d'autres praticiens ?

Certains n'ont pas manqué de critiquer Wundt sur ce point de son vivant. Ce fut, en particulier, le cas de certains, parmi les plus prometteurs, de ses anciens élèves (Oskar Külpe, Karl Mabe) qui se sont engagés en faveur d'une psychologie plus qualitative, notamment en cherchant à redonner à la conscience un peu du contenu et de l'épaisseur qu'elle avait perdu avec Wundt. Cela passe par la revalorisation de la méthode introspective dans le cadre d'une psychologie « scientifique » et « expérimentale »<sup>145</sup>. L'équilibre entre les mesures et les rapports d'expérience s'inversent, le résultat de l'expérience importe moins que la description précise par le sujet des processus qui ont été les siens durant la durée de l'expérience. Les appréciations subjectives, que tolérait Wundt sous une forme minimale, deviennent beaucoup plus fouillées. Celui qui se soumet à l'expérience n'est plus limité à des réponses correspondant à des excitations reçues, il lui est au contraire demandé de décrire minutieusement les opérations intérieures qui se sont déroulées pour obtenir ces réponses. Wundt, bien entendu, ne reconnaîtra jamais le caractère scientifique de ces expériences. Elles sont d'ailleurs, elles aussi, restées prisonnières d'une alternative insurmontable : soit s'en tenir au type de relevé propre à les inscrire parmi les sciences naturelles au risque de perdre l'objet réel de leur recherche, soit rester au plus proche des phénomènes tels qu'on en fait l'expérience au risque de perdre la possibilité d'aboutir à un consensus scientifique sur les faits. À quoi je rajouterais une autre limite : la réintroduction des rapports verbaux détaillés a eu pour effet de renouer conscience et esprit, et a ainsi fait reculer un des acquis de Wundt, la prise en compte de la conscience dans ses rapports avec le corps.

À ce stade, on pourra noter deux choses indépendantes l'une de l'autre mais qui méritent d'être soulignées. Tout d'abord, on s'amusera de noter que, tandis qu'en philosophie la conscience a gagné en dignité en abandonnant la référence à la sensation (*aisthesis*), c'est au contraire en transformant la psychologie de la conscience en une psychologie de la sensation que la conscience va entrer au laboratoire et participer à l'élaboration d'une version scientifique, psychologique de l'esprit. Deuxièmement, il a fallu apprendre, en même temps que la mesure des phénomènes de l'esprit, à prendre en compte le fait qu'une mesure scientifique de ceux-ci impliqueraient nécessairement la variabilité des résultats et des processus observés. Les dispositifs expérimentaux des psychologues se

---

<sup>145</sup> « En dépit de ses insuffisances, [l'introspection est] le fondement de toutes les autres [méthodes], la seule sous bien des rapports qu'il soit possible aujourd'hui d'appliquer directement », Cité in NICOLAS S., FERRAND L., 2008, p.74

sont avérés finalement très sensibles à l'enregistrement de la variété des processus à l'œuvre d'un individu à l'autre. Daston et Gallison y insistent comme un des effets du caractère empirique et expérimental de la psychologie « scientifique » naissante du 19<sup>e</sup> siècle :

« L'empirisme mis au service de l'objectivité scientifique impliquait, contrairement aux anciens paradigmes de la vérité, de considérer avec soin la variabilité des phénomènes observés et non plus d'en faire abstraction ou de l'idéaliser<sup>146</sup> ».

Alors que la sensation fait son entrée au laboratoire, on la découvre comme irrémédiablement liée et à celui qu'elle habite et à celui qui l'observe dans les conditions de l'observation. Deux fois tributaires d'un état subjectif, en somme, et entièrement dépendantes des paramètres de la relation qui rapporte le sujet de l'expérimentation à son expérimentateur. Les psychologues ont eu à apprendre à construire une objectivité en admettant la variabilité de la perception et de la physiologie individuelles. Lorsque ce paramètre n'était pas pris en compte, il en fût pour le leur reprocher, parmi lesquels certains anthropologues partis en expéditions avec des instruments issus des laboratoires expérimentaux de la psychologie physiologique, tels que le compas de Weber et qui, à leur retours, démontraient l'imprécision des résultats obtenus en laboratoire en ignorant la situation sociale des sujets<sup>147</sup>.

Si j'ai insisté sur le laboratoire expérimental de psychologie c'est en raison du fait que les expérimentations somatiques du Body-Mind Centering et du Contact Improvisation pourraient bien avoir comme enjeu d'avoir, elles aussi, tenté une mise en pratique et en culture d'une nouvelle version de la conscience.

Elles ont construit, elles aussi, un type de laboratoire qu'il va nous falloir décrire toute de suite, qui a placé l'esprit au cœur de ses questionnements. Le nom même de « Body-Mind centering » en témoigne. Le Body-Mind centering et le Contact Improvisation ont élaboré des pratiques qui, si le terme n'avait déjà été employé, pourrait à bon droit se décrire comme « psychophysiques ». On verra que les explorations de Steve Paxton, lorsqu'il s'agit d'apprendre ou de retrouver la voie des réflexes nous rendant capables de nous ajuster en situation de danger, de chute, pourraient définir une nouvelle « psychologie physiologique » de la survie.

La question que ces deux pratiques posent relève du passage ou des passages entre le corps et l'esprit, entre un geste mental et un geste physique. Soit, peu ou prou, un problème similaire à celui qui agite les philosophes à propos de la causalité mentale.

---

<sup>146</sup> DASTON L. GALISON P., 2012, *Objectivité*, Presses du Réel, Bruxelles, p.304

<sup>147</sup> DIAS N., 2007, pp. 51-62

Notons quelque chose d'important pour la suite. Il va nous falloir, nous qui *pratiquons* cette thèse, nous entraîner à ne pas mettre sous des mots que l'on connaît pourtant bien — tels que « conscience », « esprit » ou « intériorité » — le sens qu'on leur prête habituellement. Plus encore, l'invitation faite en introduction consistant à nous familiariser avec des mondes inconnus exige que nous acceptions de les confondre.

### 3. FRANÇOIS DELSARTE, « UNE SCIENCE DES GESTES ET DES MOUVEMENTS » ?

Avant d'arriver au Body-Mind Centering, puis au Contact Improvisation, j'aimerais poursuivre brièvement le travail archéologique entamé pour visiter celui qui pourrait avoir constitué un autre type de « laboratoire », lui aussi dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, et qui est considéré par certains comme l'ancêtre des pratiques somatiques qui allaient apparaître au siècle suivant. Si cela s'avérait exact, il nous permettrait de faire se retrouver le fil des deux pratiques que j'entends étudier sans quitter celui des tribulations philosophiques et psychologiques de la conscience et de ses traductions successives.

On assiste depuis quelques années à une redécouverte par laquelle se joue une question essentielle et non tranchée : François Delsarte (1811-1871) est-il un précurseur de la *modern dance* et, plus largement, des pratiques d'éducation somatique<sup>148</sup> ? C'est en tout cas la thèse que défend Franck Waille<sup>149</sup>, également mise à l'étude lors d'un récent colloque organisé au Centre National de la Danse « François Delsarte — Mémoire et héritages », du 18 au 20 novembre 2011.

Apprenti chanteur, François Delsarte fût confronté à la perte de sa voix, ce qui le mit à l'écart de l'enseignement qu'il suivait à École royale de musique et de déclamation. Plutôt que de recevoir passivement le diagnostic d'une médecine impuissante, il entreprend par lui-même un travail de rééducation au moyen d'un travail anatomique et

---

<sup>148</sup> Bien que concernant de près le travail d'acteur, le « delbartisme » sera envisagé ici dans son rapport au geste dansé.

<sup>149</sup> WAILLE F., 2009, *Corps, Arts Et Spiritualité Chez François Delsarte (1811-1871), Des Interactions Dynamiques*, Université Lyon Jean Moulin, 1082 pages. Même thèse défendue par EDDY M., 2009, « A brief history of somatic practices and dance : historical development of the field of somatic education and its relationship to dance », in *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol.1, n°1, pp.5-27, ou encore HANLON JOHNSON D., 1994, p. 16.

Les sources relatives à l'enseignement de Delsarte, ainsi qu'à ses recherches « somato-esthétiques », étant très peu accessibles, la plupart des propos de Delsarte rapportés ici sont issus de la thèse de Franck Waille et de l'anthologie constituée par PORTE Alain, 1992, *François Delsarte, une anthologie*, Éditions IPMC, Paris

physiologique de compréhension de son propre corps. En prenant le parti de « consult[er] [s]es sensations<sup>150</sup> », d'écouter son corps dans son fonctionnement anatomique, ses régulations physiologiques et de se sensibiliser à une perception que l'on dirait aujourd'hui « proprioceptive », sa démarche est d'emblée très empirique, expérimentale et expérimentale. En retour, elle nourrit et se nourrit de tout un travail théorique, métaphysique et spirituel d'inspiration thomiste que François Delsarte poursuivra sa vie durant, et par lequel il entend mettre au jour les relations entre les forces psychospirituelles de l'âme et les formes corporelles spécifiques<sup>151</sup>.

### 3.1 Qui danse, l'Âme ou le corps ?

Ce souci métaphysique s'est doublé d'une forte ambition de scientificité à l'égard de sa démarche d'appréhension du corps, déclarant poursuivre le projet d'une « science de l'expression », d'une « science des manifestations de l'émotion » ou encore d'une « science des gestes et des mouvements » qui ferait la synthèse entre les deux facettes de l'homme que sont ses réalités corporelles expressives et ses réalités intérieures<sup>152</sup>. Comment s'y prend-t-il ? Il dissocie *l'expression* de signes — qu'ils soient gestuels, parlés ou musicaux — de leur *origine* intérieure, et s'intéresse aux formes de rapport qui s'établissent entre les deux : une origine intérieure, une manifestation extérieure. Ce qui lui permet de distinguer deux cas ou deux trajets différents : l'un qui part d'un signe et remonte vers une passion, l'autre qui part d'une passion et qui remonte vers un signe. Soit deux manières complémentaires pour étudier les correspondances entre les passions de l'âme et leurs traductions manifestes dans le corps :

« Ainsi, la sémiotique dit : à tel signe, telle passion. L'esthétique dit : à telle passion, tel signe. La sémiotique déduit du signe une passion, l'esthétique déduit de la passion un signe. L'une remonte du signe à la passion, l'autre descend de la passion au signe<sup>153</sup> »

Dans les deux cas, en faisant de l'âme la source de l'action, le geste inscrit le corps dans un certain rapport à la réalité, un rapport de révélation d'une vérité cachée puisqu'intérieure. De là, Delsarte manifeste la volonté d'établir différentes lois (« loi de

---

<sup>150</sup> DELSARTE F., « Mémoire 1852 », in PORTE A., 1992, p.166

<sup>151</sup> Ce travail aboutira à la production du « compendium », un graphique synthétisant les corrélations « régissant l'unité des puissances de l'homme (vie, âme, esprit) et l'unité de ses manifestations (voix, geste, parole) », PORTE A., 1992, p.90

<sup>152</sup> En réalité, il est à peu près impossible de savoir si cette « volonté de faire science » lui revient ou si elle est le fruit de son disciple posthume Ted Shawn qui aurait durci les enseignements du maître. Sur ce point, cf. PORTE A., 1992, p.36

<sup>153</sup> Cité in WAILLE F., 2009, p.461

la vitesse proportionnelle », « loi des oppositions dynamiques », « loi d'extension », « loi sur la vitesse », « loi des inclinaisons céphaliques », etc.<sup>154</sup>) à partir d'une analyse systémique du geste expressif.

La vie quotidienne de Delsarte a constitué, toute sa vie durant, un terrain d'observation privilégié, le lieu des occasions répétées requérant du corps tels et tels efforts particuliers en fonction des situations plus ou moins exceptionnelles qui se présentaient à lui. Delsarte aurait ainsi passé d'innombrables heures à observer des corps au travail, le développement expressif des jeunes enfants, les attitudes des animaux du zoo de Vincennes et du Jardin des Plantes qu'il visitait souvent. Il fréquentait aussi assidument le Louvre, s'attardant sur les tableaux de maîtres, se passionnant pour la statuaire antique, analysant les postures, repérant les règles de l'équilibre du corps, les règles de l'expressivité rapportée au geste et au mouvement. La vie quotidienne est encore, pour lui, le lieu du surgissement imprévu d'événements qui provoquent des réactions non-contrôlées du corps. De quoi nourrir son travail dans son propre laboratoire de recherche. C'est à partir d'un tel imprévu qu'il relate un de ses « épisodes révélateurs » qui devaient le mettre sur la voie de ses recherches à venir. Un cousin venu lui rendre visite à son insu, lui apparaît soudainement et de manière impromptue. La joyeuse surprise de cette apparition ne se traduit pas telle que Delsarte l'aurait imaginée : plutôt que d'être attiré vers lui, le haut de son corps manifeste le retrait ; sa joie se traduit par une fuite. Cet épisode lui fait acquérir la conviction que les manifestations expressives du corps peuvent se faire contre les intuitions premières, voire contre les déductions logiques ou intellectuelles, et en ceci requièrent une attention, sinon une méthode, particulière pour les appréhender. Plusieurs observations du même acabit le poussent vers son laboratoire pour les mettre au test d'un lent travail empirique de décomposition du geste afin d'en déduire des règles de fonctionnement de l'expression humaine qui puissent valoir comme lois universelles. De l'épisode de l'arrivée impromptue de son cousin, il tire, par exemple, la « loi de rétroaction » :

« Tout objet d'un aspect agréable ou désagréable qui surprend, fait réagir le corps en arrière. Le degré de réaction est proportionnel au degré d'intérêt causé par l'apparition de l'objet qui s'offre à notre vue<sup>155</sup> »

D'un autre épisode, au cours duquel il entend confronter la prosodie des voix aux émotions, il tire les « lois de proportions vocales » :

---

<sup>154</sup> Delsarte a fait le récit de la manière dont certaines de ces lois lui sont apparus dans un texte repris dans l'anthologie d'Alain Porte : PORTE A., 1992, « Les épisodes révélateurs », in *Op. cit.*, pp.55-88

<sup>155</sup> En réalité, cette formulation est celle des deux disciples de Delsarte, Tebbins et Shawn, qu'ils attribuent à leur maître. Angélique Arnaud, *François del Sarte..., op. cit.*, p. 221.

« J'écoutais attentivement autour de moi et lorsqu'une voix parcourait une quarte je cherchais à retenir les paroles qu'elle y joignait. Au bout de quelque temps j'aperçus de singuliers rapports entre toutes les phrases. Enfin, je fus forcé de conclure que la quarte est l'expression de la quiétude. Alors je voulus savoir si les animaux exprimaient les mêmes choses que nous avec les mêmes intervalles et je recommençais sur eux mes observations. J'allais souvent les écouter à la barrière du combat. Souvent je causais avec eux. Ils m'apprirent beaucoup de choses ! Et entre autres, que leur langage inflectif est absolument identique au mien. Et maintenant, je puis affirmer qu'il n'y a pas un mouvement dans l'homme ou dans l'animal qui n'ait son signe phonétique propre<sup>156</sup> »

Mais l'épisode véritablement fondateur est le processus par lequel il s'est auto-enseigné les manières de soigner durablement sa propre voix en constituant son propre corps comme un laboratoire d'exploration. Son auto-rééducation le confirmera comme un chercheur exigeant et inventif, à mi-chemin entre le physiologiste et le naturaliste. D'un côté, comme les physiologistes et psychologues allemands, il met à l'épreuve les capacités affectives de son corps au moyen d'une attention contrôlée à ses sensations, de l'autre, comme un naturaliste qui, sur son terrain, est engagé par la diversité des espèces, des milieux et de leurs équilibres<sup>157</sup>, il entreprend d'aller visiter des contrées encore inexplorées en escomptant en rapporter de précieuses découvertes. D'une certaine manière, sa rééducation va le conduire à hybrider deux champs de pratique : la pratique expérimentale et la pratique corporelle.

Ses observations le mènent à sentir, puis comprendre, que ce qui pose problème chez lui est relatif aux mouvements de son larynx dont les mouvements sont systématiquement coordonnés à la hauteur des notes chantées. Dès lors, il va faire porter son travail de rééducation sur l'attention portée à la position de son larynx qu'il va chercher à décoordonner de son chant. Soit, faire en sorte que des mouvements, jusqu'alors inconscients, lui deviennent conscients afin qu'il puisse agir dessus. Pour progresser, il se donne des « prises » — presque comme tout à l'heure Wundt se donnait des « prises » sur la conscience en interrogeant le corps et ses sensations —, il demande au cartilage thyroïde de témoigner pour les mouvements du larynx. Mais il se donne aussi autre chose : il complète ce travail empirique et somatique par l'examen de traités de chant, mais aussi d'anatomie et de médecine. Il tient à pouvoir confronter ses résultats à ceux de la médecine de son époque qu'il lit beaucoup. Il échange, par exemple, dès 1839 sur ses

---

<sup>156</sup> Cité in WAILLE F., 2009, p. 101. La citation est issue d'un de ses cours.

<sup>157</sup> Le naturaliste, propose Isabelle Stengers, est celui « dont l'affaire est l'extraordinaire diversité des manières qu'ont les vivants de faire compter leur environnement », STENGERS I., 2011, « William James — Naturalisme et pragmatisme au fil de la question de la possession », in D. Debaise, *Philosophie des possessions*, Les Presses du Réel, Bruxelles, p.41. Pour un portrait du naturaliste en aventurier dont le courage n'a d'égal que sa curiosité : POMIAN K., 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux — Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, pp.248-250



découvertes avec un certain docteur Auzon, lequel conclut à la fiabilité des témoins que Delsarte lui soumet. Le docteur est catégorique :

« Cette expérience [l’immobilisation du larynx pendant l’exercice vocal] est on ne peut plus décisive pour nous. C’est le renversement d’un principe le plus universellement admis<sup>158</sup>»

Delsarte se fait, en outre, ethnographe des techniques du corps presque un siècle avant Marcel Mauss en remarquant que les chanteurs du bel canto italien chantent avec un larynx plus bas que les chanteurs français. Ce rapprochement le redirige vers une autre piste et un ensemble de phénomènes connexes à celui qui l’avait initialement mis au travail : les mouvements laryngés seraient étroitement reliés au sort d’un os situé au-dessus du larynx, l’os hyoïde. Ses explorations lui indiquent que cet os est justement relié par de puissants ligaments et muscles au larynx et, qu’à ce titre, leur interaction ne doit pas être pour rien dans le bon fonctionnement de l’appareil vocal. Or, cet os est un des seuls os du corps à n’être articulé à aucun autre, très sensible aux pressions qui s’exercent sur lui. Pour fixer son larynx, Delsarte découvre qu’il doit parvenir à un état de relâchement musculaire qui ne se limite pas au cou mais doit s’étendre à l’ensemble du corps.

On voit donc comment, une fois le problème repéré, il cherche à mettre au point les méthodes et la pratique qui lui permettront de le mettre sous contrôle. La rééducation de son problème local engage, voire exige, une pratique visant le corps dans sa globalité. Le chanteur se doit d’apprendre que son instrument ne se limite pas à son système vocal. Et ce qui vaut pour ce cas particulier doit alors valoir pour d’autres. Les acteurs, les danseurs, tous pourraient gagner à cette « gymnastique particulière », la voix n’ayant constituée qu’une porte d’entrée vers le corps et ses complexités *profondes*.

À chaque fois, la démarche est la même : il conjecture, élabore des hypothèses et s’astreint à la vérification systématique de toute donnée théorique ou spéculative en demandant à son corps de répondre ; il isole un événement singulier, le répète en faisant varier artificiellement les conditions de son effectuation, en modifiant les paramètres. Encore une fois, un naturaliste qui se doublerait d’un goût pour la démarche expérimentale<sup>159</sup>. Comme si le laboratoire n’était plus le dispositif dans lequel était placé le corps pour le faire parler mais qu’il s’était, en grande partie, localisé à l’intérieur du

---

<sup>158</sup> DELSARTE F., « Mémoire 1852 », p.183

<sup>159</sup> Darwin, un des plus célèbres naturalistes, était lui aussi passé maître dans l’art de transformer un jardin, un environnement naturel en un drôle de laboratoire expérimental de rencontre avec les plantes qu’il affectionnait, parmi lesquelles, et plus que toutes, les orchidées de son propre jardin : HUSTAK C., MYERS N., 2012. « Involutionary Momentum : Affective ecologies and the sciences of plant/insect encounter », in *Differences* vol.23, n°3, pp.74-118

corps de Delsarte lui-même. Et que ce laboratoire somatisé avait réussi à convoquer ses propres témoins fiables. Ainsi de la découverte relative au larynx :

« Cette découverte [...] est la pierre angulaire d'un édifice à la fondation duquel j'ai usé vingt ans de ma vie. [...] Cette découverte est devenue chez moi la clef de voute de tout un style artistique et physiologique<sup>160</sup> »

Il est important de noter que Delsarte ne fait pas que dériver l'expérience artistique des connaissances physiologiques qu'il accumule, pas plus qu'il n'accumule ces dernières à la seule fortune de ses expériences pratiques, il croise les deux champs pour les enrichir mutuellement. Il accorde autant à l'anatomie et à la physiologie dans la pratique du chant et de son apprentissage, qu'au chant dans la pratique et la connaissance de l'anatomie et de la physiologie. Il n'est toutefois pas le premier à avoir porté son attention sur les données anatomiques et physiologiques du système vocal dont il reconnaît l'ancienneté dans les traités de chant :

« L'anatomie appliquée au chant remonte évidemment à Mme de Pompadour. Le premier traité de chant publié en 1755 fut dédié à cette dame par Birard, et les deux tiers de ce traité sont consacrés à l'anatomie. Les organes phonatoires et respiratoires y sont même représentés par des planches très détaillées. Or ce livre constate un usage antérieur, et qui s'est perpétué. La méthode du Conservatoire consacre quelques chapitres à l'anatomie. Donc, en vertu de ces autorités, nous affirmons contrairement aux assertions de M. Piermarini, Stephen de la Madelaine, Garcia etc. que l'usage des démonstrations anatomiques dans le chant est très ancien... Nous affirmons que l'usage des démonstrations anatomiques est bon, nous allons plus loin, nous le disons nécessaire<sup>161</sup> »

Comme le précise Franck Waille, Delsarte se crédite moins d'avoir associé la technique vocale à un travail anatomique et physiologique que d'avoir œuvré à ce que cette association ne tombe pas dans l'oubli. Au même moment, d'ailleurs, le pédagogue Manuel Garcia (1805-1906) qui allait devenir célèbre pour ses traités, dont son *Nouveau traité de l'art du chant* en 1863, a, lui aussi, concentré ses recherches sur ce qu'il a appelé le « coup de glotte »<sup>162</sup>. On le crédite également de l'invention du laryngoscope (1854), cet instrument que l'on connaît plus en tant qu'équipement de médecin que de chanteur.

<sup>160</sup> DELSARTE F., « Mémoire 1852 », in PORTE A., 1992, p.189-190

<sup>161</sup> Cité par WAILLE F., 2009, p.127

<sup>162</sup> STARK J., 2003, *Bel Canto : A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto, 352 pages ; Notons que l'auteur de cet ouvrage, James Stark, ne fait pas seulement qu'écrire l'histoire du Bel canto. Lui-même chanteur, musicologue et chercheur, a mis au point un protocole expérimental avec des scientifiques du Laboratoire de recherche sur la voix de Groningen, en Hollande, avec lesquels il collabore depuis 1974. Fait notable, en ce que cela rappelle les premières heures du laboratoire expérimental de psychologie de Wundt, le protocole en question n'est pas destiné à un échantillon de sujet mais à Stark lui-même. Il est l'unique sujet d'expérience du laboratoire qu'il a monté... La recherche, telle que décrite, m'a semblé sérieuse et pertinente, même si Stark lui-même n'en est que l'unique sujet d'expérience, mais je ne me reconnais pas assez de compétence pour en juger plus profondément.

Il le conçoit pour pouvoir observer les mouvements de *son* appareil laryngé et la partie supérieure de sa trachée au moyen de deux miroirs savamment agencés. Entre ses mains, l'instrument devait servir à objectiver les secrets de l'art vocal<sup>163</sup>.

Après la voix, le type de complexité qui interroge Delsarte est celle qui donnera naissance à ses fameux tableaux d'accords de neuvième (*fig.1-2*), outils pédagogiques d'apprentissage pour « *acquérir la qualité de mouvement la plus adéquate à l'expression des sentiments*<sup>164</sup> ».

On voit dans les figures ci-dessous comment Delsarte, à partir de l'observation des différents mouvements ou attitudes de la main, d'une part, et du poignet de l'autre, articule, par exemple, un ensemble de 81 propositions de mouvements de l'ensemble main-poignet.

---

<sup>163</sup> Stark laisse entendre à plusieurs reprises que la pertinence d'une connaissance scientifique spécifique à l'appareil vocal, même minimale, ne fait encore l'unanimité parmi les professeurs de chant aujourd'hui.

<sup>164</sup> Pour une présentation de ces tableaux complexes, voir le chapitre sur le « Compendium » dans l'anthologie d'Alain Porte, tout particulièrement pp.120-128

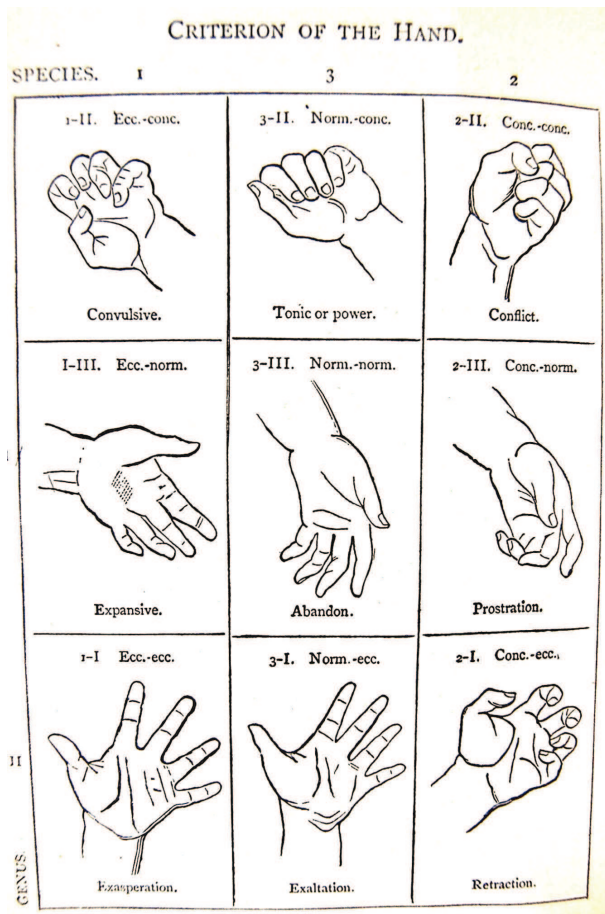


Figure 1 — Accord de neuvième des mains (Delaumosne 1874)

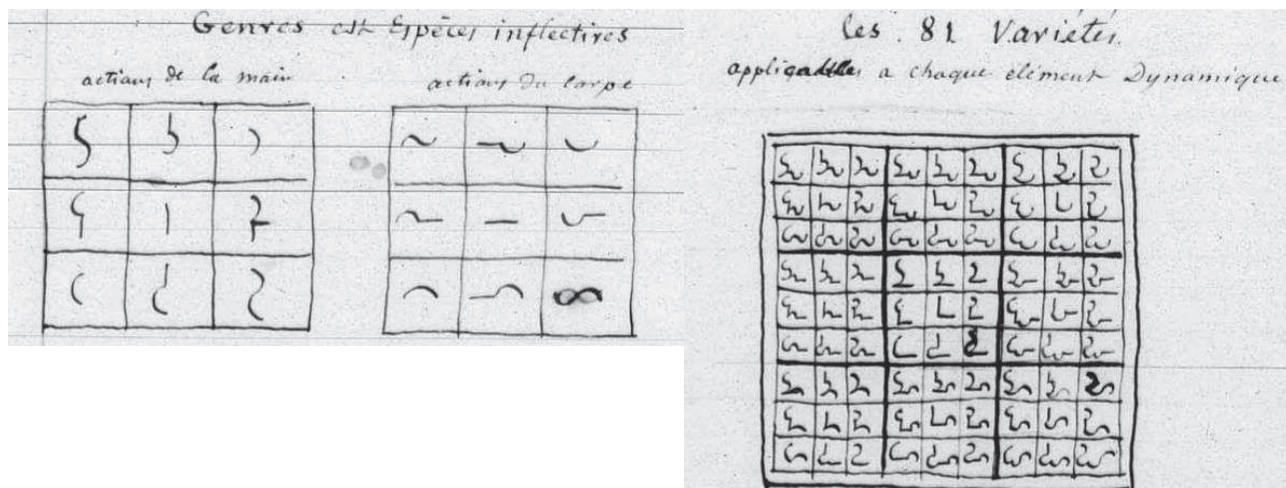


Figure 2 — Les deux tableaux d'accord de neuvième de la main et du poignet et les 81 formes expressives de leur articulation

Pour chaque geste, l'idéal étant que chaque qualité de mouvement adéquate soit, dit-il, « diaphane » afin que le geste extérieur — de moindre importance — ne prenne pas le pas sur le geste intérieur :

« Le geste extérieur n'étant que l'écho affaibli du geste interne qui le fait naître et le régit, doit lui être inférieur en développement et doit être en quelque sorte diaphane, c'est-à-dire qu'il doit laisser apercevoir à travers ses formes l'Âme dont il émane, en un mot il en est une réverbération<sup>165</sup> »

La recherche de cette qualité devrait permettre d'élucider la mystérieuse alchimie qui occupe Delsarte et qui occupe tout danseur, ce mystère de l'expression, de la communication, de la compréhension au corps à corps entre un danseur et son public. Ces planches traduisent-elles la formidable capacité de Delsarte à « herboriser » ou à « expérimenter » sur les unités expressives du corps humain en les décomposant, à les repérer et, pour chacune d'elles, à proposer une voie d'accès et une pratique ? Ou bien trahissent-elles son ambition de découvrir et produire les lois expressives universelles du corps humain ?

La question se pose car, en lieu et place d'une mystérieuse alchimie, Delsarte construit une théorie qui rejoue à sa manière le dualisme corps/esprit d'inspiration cartésienne<sup>166</sup> en demandant au corps de « signifier » pour autre chose que lui-même ou d'exécuter un « plan » qui vient d'ailleurs : une authentique et profonde âme génératrice du pré-mouvement. Comme si son système se mettait à créer un système signifiant (au sens linguistique) qui rapporterait un signifiant corporel à un signifié immatériel. Comme si le signe corporel était la face extérieure d'un intérieur où se joue les vraies opérations de sens. Il ne se débarrasse pas, ainsi, d'une conception du corps qui le réduit à n'être qu'un simple « véhicule » dont les possibilités expressives seraient par avance déterminées. Comme si, enfin, la métaphysique de Delsarte lui servait à réaliser ce que son laboratoire somatique ne parvenait, après tout, pas à *faire* : stabiliser le parallélisme psychophysique par un ensemble de techniques manifestant des lois de correspondance entre l'âme et le corps en vue d'optimiser la performance d'un interprète.

---

<sup>165</sup> Cité in WAILLE F., 2009, p.18;

<sup>166</sup> La philosophie cartésienne de l'Esprit conçoit que la pensée et la possession de concepts préexistent à l'action. L'action n'est qu'une simple externalisation de la pensée. Pour une présentation succincte et critique, voir STEINER P., 2008, « Délocaliser les phénomènes mentaux : la philosophie de l'esprit de Dewey » in *Revue Internationale de Philosophie* vol.62 n°3, pp.273-293. On notera, pourtant, l'emploi du terme de «*réverbération*» (dans la citation que la note XXX-2 référence) rendait soudainement plus subtile ce qui rapporte l'un à l'autre le corps et l'esprit, entre «causalité mentale» et «correspondance leibnizienne»...

Heureusement, nous pouvons compter sur notre fortune, puisque depuis le début nous nous retrouvons systématiquement devant des histoires qui hésitent. Delsarte hésite devant son propre projet comme Aristote hésitait devant sa théorie des sens. Son hésitation est palpable lorsqu'il cherche à fixer une série de correspondances « sémiologiques » entre la « réalité intérieure » et le corps, mais en se refusant d'ordonner ces correspondances sur le modèle du langage articulé, valable pour les seuls « phénomènes de l'intelligence ». Il lui préfère un « langage elliptique » d'ordre abstrait et articulé à une perception intérieure, qui exprimerait les « phénomènes du cœur ». Le sens du geste importe moins que sa justesse. Ou alors, devrait-on dire, qu'il prend sens dans les potentialités qu'il libère, pour lui-même et chez les autres. De la capacité à se relier à une perception intérieure dépendrait la capacité d'un corps à affecter un autre corps<sup>167</sup> — tout en faisant de cette capacité d'affection une affaire d'abstraction, faisant ainsi taire toute prétention à une « authenticité » des sentiments.

### 3.2 Une autre « intériorité »

Voilà que nous avons, d'ores et déjà, glissé des explorations de Delsarte à leurs enjeux de transmission : de l'exploration à la confection d'énoncés quasi-expérimentaux, de ces énoncés à la production de lois, de ces lois à leur potentiel « éducatif ». Nous avons quitté le *laboratoire* dans lequel il nous avait menés pour entrer dans un *studio* de pratique. Pourtant, un problème se pose à nous. Le type de savoir que ses énoncés ou lois promeuvent ne nous est pas directement accessible en ce sens précis qu'ils ne permettent pas *im-médiatement* que nous en validions le contenu. Quelque chose manque. L'hypothèse qui sera défendue ici, et dont je chercherai à profiter par la suite lorsque j'évoquerai le Body-Mind Centering ou le Contact Improvisation, est que ce que propose et produit Delsarte débouche moins sur la validation d'une connaissance qu'elle ne *suscite une proposition d'expérience*.

Alain Porte précise dans son anthologie que « donner à lire Delsarte, c'est en vérité faire entendre les inflexions de sa voix, et non les crissements de sa plume<sup>168</sup> ». Delsarte ne

---

<sup>167</sup> WAILLE F., 2009, p.467. On mesurera, de nouveau, les affinités qui unissent Delsarte et Laban : « L'acteur qui tente de représenter l'intériorité de la vie se sert des mouvements de son corps et de ses organes vocaux en focalisant l'intérêt plus sur ce qu'il souhaite transmettre au public que sur les formes et rythmes extérieurs à ses actions. Ce type d'exécutant se concentre sur la manifestation des élans intérieurs précédant ses mouvements (...) Si, plutôt que l'adresse, la participation intérieure est mise en valeur, il en résulte une qualité de relation avec le public qui est différente », LABAN R., 2007, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, pp.26-27

<sup>168</sup> PORTE A., 1992, p.51

croyait pas vraiment dans l'écriture, dans la mise par écrit de son enseignement, préférant une relation vivante. Notre difficulté à redécouvrir Delsarte aujourd'hui pourrait tenir à cela. Ainsi, lorsqu'il formule des recommandations à l'adresse des acteurs pour les aider à « jouer » les affections qu'ils désirent susciter chez leurs spectateurs. Il affirme à propos de l'attitude idéale de l'artiste :

« Il faut être chaud au-dehors et froid au-dedans »

Ou encore qu'il faut :

« garder sa tête et livrer son cœur<sup>169</sup> »

Dans ces deux recommandations, quelque chose fait événement. Il joint deux propositions en paraissant établir entre elles un rapport de symétrie. Or c'est une symétrie en faux semblant, un trompe-l'œil. La répétition, d'abord, s'inverse — « faut être chaud au-dehors, et froid au-dedans » — puis se double — « garder sa tête et livrer son cœur ». On croirait qu'il se répète, reformule, quand en réalité il ouvre une béance : la première proposition dresse un contraste entre le dehors (corps) et le dedans (âme) tandis que la seconde dresse un contraste entre le dedans (tête) et un *autre* dedans (cœur). Il semble dire deux fois la même chose quand en fait quelque chose de tout à fait nouveau se passe, là, dans sa langue : *la possibilité d'une autre intériorité*. La fausse répétition ouvre un milieu, déploie une différence et fait émerger le possible d'un espace intérieur qui se déploie entre la tête et le cœur, compliquant les rapports supposés entre le corps et l'esprit. Est-ce un lapsus ou un acte performatif, un acte manqué ou une création discursive? L'invention des pratiques somatiques reposerait-elle sur une phrase qui déraille, une voix qui bredouille, un chassé-croisé qui loupe ou qui dévie très légèrement de sa trajectoire initiale ? J'ouvre là, après le « laboratoire », une deuxième piste qui ne s'oppose pas à la première mais, peut-être, la complète. Comme si Delsarte avait redoublé le mode d'existence de l'intériorité qui l'avait occupé dans son laboratoire par l'intelligence de son « style kinésique »<sup>170</sup>, de ses *mouvements de langue*.

Déjà tout à l'heure, si nous prenons le temps de relire la citation relative à la « sémiotique » et à l' « esthétique », Delsarte dramatisait son énoncé par une énonciation particulière : répétition, symétrie, inversion, équivalence, déduction. Toute une technique oratoire qui mime et opère un mouvement — remonter, descendre — par lequel des liens,

---

<sup>169</sup> Cité in WAILLE F., 2009, p.506

<sup>170</sup> J'emprunte l'expression à Guillemette Bolens qui se demande, à propos des œuvres littéraires, comment comprenons-nous un mouvement complexe qui se déploie dans l'écriture, et désigne par « style kinésique » la capacité de certains mots à simuler des opérations de mouvement. BOLENS G., 2008, *Le style des gestes — corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Éditions BHMS, Lausanne, 155 pages

des trajets, s'esquissent. Une langue qui intéresse moins en tant qu'instrument sémiologique de description et de communication qu'en tant qu'appareil sémiotique d'action et de transformation<sup>171</sup>. Un programme en sorte.

Les savoirs que Delsarte met en scène n'ont pas, en eux-mêmes, de teneur propositionnelle qui nous permettrait d'affirmer, à propos de tel phénomène, « nous savons *que...* ». Il se pourrait, en revanche, qu'ils cherchent à transmettre quelque chose, un savoir-faire, une aptitude pratique, un « savoir *comment...* ». Comme Wundt, Delsarte a retraduit la conscience en la liant au corps ; comme lui, il explore les chemins et les savoirs qui permettent à des mouvements inconscients de se présenter à la conscience de celui ou celle pour qui ils font problème. Son rêve n'est autre que la constitution d'un savoir et d'une technique expressive des corps adéquats à leurs physiologies.

Le problème, tel que j'aimerais le traiter, concerne, donc, ce qui fait lien entre ces deux espaces — le laboratoire et le studio<sup>172</sup> — ainsi qu'entre les deux types de pratiques qu'ils supposent, en prenant en considération le fait que ce qui importe n'est pas qu'ils fassent exister deux types de savoirs différents, mais bien qu'ils cherchent à produire, par leur articulation, ce qui les rendrait continus.

Ce qui précède nous donne des raisons de penser que Delsarte a contribué à une telle entreprise. À ce titre, plutôt qu'un praticien des sciences qu'il a voulu être, plutôt qu'un spiritualiste théorisant les moyens d'accéder à l'âme ou au divin par les voies signifiantes du corps, je propose que nous retenions de lui, pour cette thèse, le fait qu'il puisse avoir été le premier praticien somatique. Du moins, qu'il puisse en incarner une figure possible. De Aristote à Wundt, en passant par Leibniz, ont surgi différentes manières de problématiser la conscience qui, pourtant, s'accordent sur ce point : toute conscience est *seuil(s)*. Delsarte se situe dans la même lignée en s'accordant à cette dernière proposition. Ces seuils départagent moins des « petites perceptions » confuses qui, mises bout à bout,

---

<sup>171</sup> Ainsi que le relève Florent Gaudez à propos des textes et de la langue de Julio Cortázar : GAUDEZ F., 1997, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire — Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, L'Harmattan, Paris, pp.119-123

<sup>172</sup> Je choisis le terme « studio » bien que celui d'« atelier » eût peut-être été plus approprié. Le terme « studio » peut connoter, en danse, le beau parquet, la barre et le miroir, le lieu par excellence (et d'excellence) de la répétition des formes virtuoses. L'« atelier » renvoie plus directement à un espace de liberté et de recherche, à une mise en situation des corps qui les situent en-dehors du champ de leurs fonctions habituelles. Toutefois, le terme d'« atelier » est aussi celui qui remplace le terme de « cours ». Dans ce qui suit, les praticiens ne « prennent pas des cours » de Contact Improvisation mais « participent à des ateliers ». Pour ne pas qu'il y ait de confusion, j'ai donc choisi de conserver le « studio » pour nourrir le contraste avec le « laboratoire » scientifique. On pourra garder en tête les connotations de l'« atelier ». Et tout compte fait, le « studio » présente un aspect intéressant dès lors qu'on l'entend dans sens cinématographique : le lieu hautement équipé et rempli de compétences (tant techniques qu'artistiques) dédié à la production, la reproduction, d'espaces, de paysages, de personnages, voire de créatures, en tout genre.



formeraient une perception consciente, qu'un certain rapport entre des perceptions ordinaires, sobres, non-conscientes et des perceptions « remarquables », claires et conscientes, comme le notait Deleuze à propos des « petites perceptions » leibniziennes. Le terme « remarquable » est, en effet, de Leibniz<sup>173</sup> et vaut, bien sûr, pour sa polysémie : ce que l'on remarque (ce que l'on est en mesure de remarquer) et ce qui se distingue par un caractère d'exception. Le devenir remarquable de nos perceptions n'a pas véritablement occupé Leibniz dans ses rapports avec une pratique qui le supporterait, pas plus qu'il n'a occupé Wundt ou les psychophysiciens. Delsarte, en revanche, introduit un rapport nouveau à la conscience en l'envisageant du point de vue d'une pratique qui cherche à descendre les seuils de perception, à placer le praticien dans la situation qui lui permettrait de rendre conscientes et remarquables, des sensations restées non-conscientes : un praticien somatique.

### 3.3 Le « studio » : un laboratoire expérimental somatique ?

Nous en avons fini avec cette archéologie (transformée, avec Delsarte, en une généalogie) par laquelle j'ai lié l'histoire de la conscience corporelle à l'émergence d'un champ de pratique nouveau né de l'ambition de faire se rencontrer un laboratoire expérimental et un studio de pratique. Je précise que j'ai volontairement restreint — c'est-à-dire stratégiquement — cette généalogie en posant François Delsarte comme figure tutélaire de ce que j'entends traiter : les « cultures des sens intérieurs ». « Stratégiquement » veut dire ici que, très probablement, une autre généalogie bien plus longue, consacrant d'autres démarches, d'autres figures pionnières, aurait été possible<sup>174</sup>.

J'ai, pour ma part et « stratégiquement », pris le temps de m'attarder sur la constitution du laboratoire de psychologie expérimentale pour le situer à la charnière des deux histoires que je viens de faire se rejoindre — controverses sur la conscience corporelles et pratique des sens intérieurs — et afin qu'il nous aide à réfléchir à une proposition : à peu près à la même période que se solidifient les ambitions de la psychologie expérimentale, Delsarte n'inaugure-t-il pas la possibilité d'un autre laboratoire ? Certes, l'« intériorité

---

<sup>173</sup> « Car ce qui est remarquable doit être composé de parties qui ne le sont pas, rien ne saurait naître tout d'un coup, la pensée non plus que le mouvement », LEIBNIZ, 1690, p.93 (II.1.§18)

<sup>174</sup> Cette généalogie croiserait, certainement, l'histoire qu'avait entrepris Michel Foucault dans les deuxième et troisième tomes de son *Histoire de la sexualité*. Plus proche de Delsarte, et avant lui, Jean-Marie Pradier s'est, par exemple, intéressé à la figure de Denis Diderot, en ce que sa pensée de la pratique théâtrale s'essayait déjà à inclure les données des sciences de la vie, un des premiers manifestes qui essaye de penser la pratique théâtrale à partir des données des sciences de la vie. Cf. PRADIER JM., 2000, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, 5e siècle avant J-C - 18e siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, p.235

somatique » qu'il met au travail ne saurait pleinement relever de « faits expérimentaux ». Mais ses préoccupations, bien que différentes, n'en sont cependant pas si éloignées : traduire la « conscience » dans le corps, en interroger les seuils en travaillant à partir des sensations. De la même manière que le laboratoire de Wundt créait la possibilité de faire témoigner la conscience au moyen d'un type de dispositif particulier, d'opérer sur ce qui jusqu'alors, ou sans traduction, n'était pas susceptible d'intervention, le laboratoire de Delsarte crée la possibilité d'opérer sur une « intériorité somatique » en se nourrissant de tout un ensemble de savoirs positifs, sciences de la vie, physiologie et psychologie<sup>175</sup> et qu'il complète par une culture artistique. Le rapprochement avec le laboratoire de Wundt pourrait même aller plus loin, car celui de Delsarte convoque, lui aussi, une forme d'introspection que l'on dira « technique » qu'il met au service des interprètes — chanteurs, danseurs, comédiens. Introspection « *technique* » puisque ce qui, jusqu'alors, restait redevable de l'*inspiration* de l'interprète, devient redevable d'une véritable *technè* — autant une méthode, une technique, qu'un art de faire, et, à la limite, une « magie »<sup>176</sup>. Mais, contrairement à Wundt qui avait désarticulé la conscience au point qu'elle ne veuille plus rien dire en-dehors des limites de son laboratoire, Delsarte en propose une version dont l'exigence première est d'articuler une personne à ce qui compte pour elle : dans son cas, d'abord, la performance d'un interprète, puis plus généralement la vie dans tous ses aspects, y compris les plus quotidiens. Une forme de conscience corporelle qui participe d'un « art d'existence<sup>177</sup> ». Si chez Wundt la conscience est l'objet de la recherche, elle se transforme avec Delsarte en moyen. Mais disant cela, je me rends bien compte que c'est insuffisant, car reste à comprendre comment elle devient effectivement un « moyen » de la recherche. De manière paradoxale, on dirait : comment l'entreprise delgartienne *se donne-t-elle comme visée de faire exister la conscience comme moyen ?* Instrument et but, vecteur d'apprentissage et visée de cet apprentissage.

La différence principale repose donc sur le type de réussite que les deux laboratoires engagent. Si le laboratoire de Delsarte se veut expérimental, il ne peut l'être à la manière des sciences physiques sous peine d'engager ses « faits » dans un processus visant à les

---

<sup>175</sup> Son disciple Ted Shawn résume d'ailleurs sa science de l'émotion à « une connaissance de la nature de l'émotion » — une physiologie — « et des lois par lesquelles elle est générée » — une psychologie — « et de celles par lesquelles elle est exprimée » — une technique, WAILLE F., 2009, p.84

<sup>176</sup> La dimension « magique » n'appartient pas au terme grec de *tèchne*, en revanche elle est comprise dans le terme anglais « *craft* ». Je la rajoute ici, en espérant que la suite rende compréhensible et acceptable cet ajout

<sup>177</sup> J'emprunte la formule à Michel Foucault. Voir par exemple les ébauches de « l'histoire des arts d'existence » qu'il esquisse dans son ultime cours à propos de la pratique cynique de la vie : FOUCAULT M., 2009, *Le courage de la vérité - Le gouvernement de soi et des autres II (Cours au Collège de France. 1984)*, Gallimard/Seuil, Paris, notamment p.175

identifier à une fonction plus générale en charge de stabiliser ce qui les ont déterminés. Cela le libère de l'obligation constituante du laboratoire expérimental — le partage entre « fait » et « fiction ». Ou, plus justement, ce partage se donne un nouveau critère d'évaluation : la réussite du laboratoire de Delsarte est conditionnée par la capacité des énoncés somatiques qu'il génère à intéresser d'autres personnes que lui dans leurs apprentissages. En ce sens, le type de réussite qui l'engage concerne la capacité de ses « faits » — mais il serait plus juste de parler d' « expériences » — à régler le problème de la « sortie du laboratoire », à pouvoir exister en-dehors des conditions expérimentales qui les rendent possibles, non pas parce qu'il aurait prouvé leur existence mais parce qu'il les aurait rendus susceptibles d'être *pratiqués*, et ainsi d'être perpétués et intensifiés dans leur existence.

Si la « reprise » qui caractérise la réussite des sciences expérimentales passe par la fermeture de « boîtes noires »<sup>178</sup> garantissant à la fois la reproductibilité des faits obtenus et le fait qu'elles puissent compter comme acquis collectif, la reprise du laboratoire de Delsarte se caractérise par un prolongement. La *technè* nouvelle est complétée et prolongée par une *praxis* nouvelle. S'il fallait insister sur une nouveauté du « studio » de Delsarte, ce serait cette manière d'associer le laboratoire à une pratique qui prolonge et intensifie les phénomènes qu'il fait exister en-dehors de lui-même et sur un mode à chaque fois nouveau. Comme s'il s'agissait, à la lettre et déjà, d'une *éducation somatique*<sup>179</sup>.

Si pratique il y a, elle concerne la mise en variation des minima de conscience. Non seulement les seuils s'abaissent et font venir à la conscience des perceptions qui, jusque là, ne l'étaient pas, mais il s'agit encore de multiplier les lieux, les espaces, où cette *prise de conscience* opère et de reconnaître pour chacun d'eux ce qui les singularise dans cette tâche. Que cette conscience apprenne à se promener dans une « intériorité »<sup>180</sup>.

Et ce qui suit ne parle pas d'autre chose. Des apprentissages qui concernent nos aptitudes à sentir, à ressentir et à agir. Des apprentissages relatifs au fait de se laisser affecter par de « nouveaux sentirs ». « Stratégiquement » donc, une deuxième fois, car il ne suffisait pas que le laboratoire psychologique de Wundt nous relie à Delsarte — ou l'inverse — mais encore que Delsarte nous relie aux pratiques que j'entends étudier dans la suite de cette

---

<sup>178</sup> LATOUR B., 1995 (1989), *La science en action*, Folio Gallimard, Paris, 663 pages

<sup>179</sup> Delsarte apparaît dans les témoignages de ses disciples comme un pédagogue soucieux de ne pas imposer ses propres manières. Il insiste au contraire pour stimuler un état de recherche personnelle de la part de ses élèves. Moins défenseur d'un corps de doctrines stabilisé que d'une somme d'expériences à transmettre, il fait de la relation à l'élève le cœur de son enseignement. Il demande à ses élèves de ne pas prendre pour comptant son enseignement, de toujours le confronter à leurs propres expériences. Cf WAILLE F., 2009, « Chapitre 3 : une pédagogie au service d'un projet artistique », pp.227-287

<sup>180</sup> cf. supra « III.2 »

thèse. J'échouerais si, au terme de celle-ci, le delbartisme, le Body-Mind Centering et le Contact Improvisation se retrouvaient assimilés les uns aux autres. Rien ne me préoccupe plus que de faire sentir les contrastes qui les distinguent. Toutefois, j'assumerai le fait que leurs soucis, problèmes et ambitions convergent : culture d'une « conscience corporelle », éducation du *sens* du mouvement, exploration d'une « intériorité somatique », déploiement des sensations. C'est-à-dire, pour les relier aussi aux savoir-faire des praticiens des sciences modernes, un certain *sens de l'observation*.

Car l'histoire des sciences est aussi celle du raffinement de l'art de l'observation, entendu comme une formation des sens, un exercice de l'attention :

« L'observation exerce les sens et les met à l'épreuve, dicte au corps des positions contre nature, éprouve la patience, concentre l'attention sur quelques objets sélectionnés au détriment de tous les autres, conditionne les réactions esthétiques et émotionnelles à ces objets [...] Les pratiques d'observation — la pose figée du naturaliste de terrain, les délicates manipulations du microscopiste, les veillées d'observation de l'astronome, les notes minutieuses du chimiste sur le carnet de laboratoire — sont d'authentiques techniques de soi, souvent plus chronophages que toute autre activité<sup>181</sup> »

Tout comme certains scientifiques ont tenu le journal quotidien de leurs expérimentations, en y mélangeant parfois des humeurs ou ce qu'ils découvraient d'eux-mêmes dans l'expérience, les danseurs et praticiens somatiques se distinguent également, pour la plupart, par le temps et le soin mis dans leurs propres pratiques d'observation relatives à un champ d'événements le plus souvent « intérieurs ». Les cours, les stages, les danses, sont autant d'occasions d'observations souvent partagées en public dans des temps d'échange prévus à cet effet, et parfois inscrites dans des carnets qui, lorsqu'ils sont tenus avec suffisamment de patience et de précision ressemblent à de véritables « registres d'observations, d'expériences et de réflexions » à la manière de ceux que les laborantins s'obligent à remplir pour leurs expériences. Daston et Galison font jouer à ces écrits un rôle déterminant en psychologie. Ils auraient favorisé la préservation de son objet scientifique en offrant un espace de solidification et de permanence à l'inconstance des sensations et des impressions qui mettaient la psychologie au travail<sup>182</sup>. Il n'est sans doute pas possible de pousser plus loin l'analogie entre les deux types de documents, néanmoins, ils témoignent à leurs manières d'un effort volontaire et d'une attention dirigée vers l'inscription tantôt ténue, tantôt précise, d'événements jugés devoir être couchés sur papier, une attention parfois resserrée parfois buissonnière, notant épisodiquement des faits disparates, hétérogènes, imprécis. Et dans ce qui suit, acuité des

---

<sup>181</sup> DASTON L. GALISON P., 2012, p.273

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.277

sens, attention, patience et précision seront aussi les conditions de réussites des expériences auxquelles s'apprêtent à se soumettre les praticiens du Body-Mind Centering et du Contact Improvisation.

Ces praticiens vivent une expérience de leur intériorité qu'ils ne réduisent pas à l'aspect technique, mesurable des sensations. Si la sensation est bien le matériau privilégié de leurs investigations — et de cette thèse — leur assemblage ne suffit pas à décrire une expérience de danse, une expérience somatique. Ce qu'ils font ou plutôt, ce qu'ils *apprennent* à faire, c'est à associer des sensations avec des lieux du corps, des organes, des fonctions éventuellement. Et surtout, les sensations, bien que fondamentales, n'ont pas comme seule existence la forme d'une pure réaction physiologique, immédiate, comme une trace nerveuse ou corporelle d'évènements déjà achevés. Contre cette version des sensations, ils en construisent une qui les pose comme des phénomènes à cultiver. Ce qui fait que le studio, en tant que laboratoire expérimental somatique, est intéressé à peu de choses près par les mêmes problématiques que celles que je viens d'exposer à propos de la philosophie et de la psychologie expérimentale — sensation, conscience, esprit. Si dans les laboratoires de psychologie, la « stimulation » est au centre du dispositif, dans le studio, elle est remplacée par la possibilité d'expérimenter des formes de « sentirs » éventuellement nouvelles, possiblement déroutantes. Et où ces sentirs n'existent pas sans qu'ils ne participent de l'existence des sensations qui les font exister, comme un anneau de Möbius. Ou pour le dire d'une formule à la fois plus simple et plus complexe : *sentir, c'est faire exister — et réciproquement.*

Et à chaque fois — puisque c'est elle qui est au départ de cette thèse — rien de plus que la question « qui danse ? ». Question elle-même rapportée à cette autre interrogation, à chaque fois décisive et à chaque fois différente : Delsarte, Bainbridge Cohen, Paxton, nous rendent-ils capables de faire exister pour chacun d'entre nous ce qui pour eux a compté ? Ont-ils la capacité de fabriquer un apprentissage susceptible de nous intéresser dans nos propres apprentissages ?

La question « qui danse ? » est donc de nouveau posée. Et elle est en attente de nouvelles réponses en provenance du Body-Mind Centering et du Contact Improvisation. D'autres réponses pour que d'autres passent à l'action et entrent en jeu. Articulée à ce qui a surgi de la controverse philosophique sur « sentir que l'on sent », du laboratoire expérimental de Wundt et du studio somatique de Delsarte, comme un seuil de conscience s'était abaissé, cette question rend sensible le fait qu'elle en requiert d'autres : Que se passe-t-il dans mon corps quand je danse ? Comment quelque chose devient-il conscient ? Qui est conscient ? Et il s'agit là d'un type de questionnement propre au « studio », propre au type d'introspection qu'il propose — ni cognitif ni psychologique, mais somatique —

même si, d'une certaine manière, ces questions relèvent bien de « faits psychologiques » mais en un sens très large, relatif à la question du « soi » (*self*) qu'avaient faite leur les philosophes empiristes anglais. Ces expériences qui arrivent à *moi* interrogent sur le sens de ce que ce « à moi » signifie. Que veut-on dire quand nous disons « c'est à moi que ça arrive » ? Car, avant tout, où cela est-il en train d'arriver ? Ne nous est-il pas possible d'être légèrement plus précis quant à la détermination de ce « où » ? Si cela se passe *en moi*, en provenance de différentes régions de ce moi, où sont et *qui* sont ces petits moi ? Est-il possible d'apprendre à les reconnaître ? À les faire participer à l'action ?

Mon enjeu est de parvenir à leur conférer, dans ce texte, un peu de l'existence que leur donnent les danseurs et praticiens somatiques. Je ne me bats pas pour imposer une nouvelle vision du fonctionnement de l'esprit humain dans ses rapports avec le corps. Il s'agit, avant tout, même si cela implique beaucoup, de se laisser mettre en mouvement *de l'intérieur*, de se retrouver dansant, improvisant. Dans le chapitre qui suit, le problème de l'esprit et de la conscience sera donc rapporté à celui de l'« intériorité »



Pour entreprendre ces nouvelles versions, je ne peux faire comme s'il était possible de m'appuyer sur une version neutre de la sensation. L'archéologie qui a été faite de la notion de conscience aurait du être répétée au sujet de la « sensation »<sup>183</sup>. Je me contenterai de préciser que je me servirai de la version que développe William James comme d'un support, d'un guide, d'une source d'inspiration pour appréhender celles que font exister les praticiens somatiques. Et tout particulièrement dans un de ses aspects : son aspect *volumineux* par lequel chaque sensation est porteuse d'un ensemble d'informations, de connaissances à propos du monde extérieur que nous avons la charge de détecter, en opposition à la conception empiriste selon laquelle les sensations ne sont rien que la matière à partir de laquelle, et sur laquelle, opère, ajoute, associe, synthétise l'esprit. L'entraînement des danseurs porte, nous le verrons sur le degré de finesse et de fiabilité des opérations de *discernement* dont ils se rendent capables *par* et *dans* leurs sensations<sup>184</sup>. Ils ont besoin de s'assurer et d'être convaincus que ce qu'ils sentent n'est pas qu'une opération de l'esprit mais un signal en provenance du monde.

---

<sup>183</sup> Pour l'époque moderne, je renvoie au très détaillé (mais aussi très technique) : DE CALAN R., 2012, *Généalogie de la sensation – Physique, physiologie et psychologie en Europe, de Fernel à Locke*, Honoré Champion, Paris, 490 pages

<sup>184</sup> Cf. supra : « II.3-4 » sur la « sensation au plurielle »



Fascination ressentie au détour de la visite de l'exposition « EDVARD MUNCH, L'œil moderne 1900-1944 », à Beaubourg fin 2011, pour une série de petites photos sans d'autre rapport avec l'exposition que celui de la découverte par Munch des vertus de la photographie dans l'exercice délicat de l'autoportrait. Dans un petit coin obscur, étaient présentées des séries de clichés pris en photomaton par les surréalistes qui, au moment où cette technologie faisait son apparition dans les foires, l'ont transformée en un dispositif questionnant la nature même de ce qu'il serait capable de saisir.

Eluard, Breton, etc., se présentent, sur les clichés reproduit ici, les yeux fermés. Si quelque chose m'a retenu dans ces portraits aux yeux fermés, c'est qu'ils m'adressaient une question : qu'est-ce qui est montré, qu'est-ce qui est figuré lorsque les surréalistes se font tirer le portrait les yeux fermés ? Que souhaitaient-ils figurer, en agissant de la sorte ? La reproduction photographique, c'est-à-dire mécanique et chimique, d'une réalité physique, ou la capture mystérieuse d'une activité intérieure, psychique et insondable ? Une surface matérielle ou une profondeur intérieure ? Alfred Gell a montré, à propos du Darshan, que le fait même qu'une idole acquiert ou manifeste une intériorité est une question technique, en l'occurrence dans son cas, deux petits trous, deux orbites ouvrant le passage et la circulation entre un extérieur et un intérieur.

Ce qui fascine dans ces autoportraits aux yeux fermés, c'est le pari insensé de confier au dispositif photographique le soin de produire quelque chose du passage entre les deux à partir d'une contrainte minimale et, *a priori*, paradoxale : fermer les yeux, se passer du regard en tant que lieu supposé et privilégié du « reflet de l'âme ». Tomber le masque ou le redoubler ? Manière de *faire apparaître au sommet des volcans ce qui est au centre de la terre* par une « technique » figurative singulière de l'intériorité.



Figure 3 — Une capture surréaliste de l'intériorité

## Chapitre 2. DE L'AUTRE COTE DU MIROIR

« ...Tout leur paraît entièrement simple,  
il ne semble plus exister de problèmes philosophiques profonds,  
le monde devient étendu en largeur et plan, et perd toute profondeur... »

Ludwig Wittgenstein<sup>185</sup>

### 1. DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR

L'« intériorité » n'a pas été qu'un sujet de discorde philosophique ou un « fait » de laboratoire. D'autres champs l'ont revendiquée comme étant leur. Aussi est-ce difficile de définir avec précision de quoi nous parlons lorsque nous parlons d'« intériorité ». La première question qui s'impose est : fallait-il en revenir à un terme qui, à plus d'un titre, paraît désuet ? Les institutions religieuses ont longtemps joué, tantôt à l'unisson des controverses philosophiques, tantôt en leur marge, un rôle important d'accompagnement et de médiation de la foi comme pratique consistant à se frayer un chemin vers l'intérieur. Saint-Augustin a fait de sa pratique de prière et de méditation une recherche d'expansion, d'extension et de dilatation (*dilatatio*) intérieures<sup>186</sup>. Etymologiquement le verbe *dilatare* porte, dans la langue classique, un double sens moral et physique. La *dilatatio* de Saint-Augustin est intimement double, matérielle et spirituelle, sinon mystique. Elle n'est pas seulement métaphorique, elle est sensible et physique et résulte d'une pratique<sup>187</sup>. Nous verrons sous peu, avec l'anthropologue Tanya Luhrmann, que certaines institutions religieuses prennent en charge — parfois même plus activement que jamais — la pratique d'une intériorité que l'on cherche d'autant plus à dilater qu'elle devient un espace potentiel d'accueil, de présence et de manifestation d'un Dieu que l'on s'entraîne à ressentir, avec lequel on apprend à dialoguer dans la vie de tous les jours, à propos des sujets les plus ordinaires comme des plus exceptionnels<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> WITTGENSTEIN L., *Fiches*, Gallimard, Paris, §456 (trad.J. Bouveresse)

<sup>186</sup> Sur tous ces aspects, je renvoie à CHRETIEN J.-L., 2007, *La joie spacieuse - essai sur la dilatation*, Les Éditions de Minuit, Paris

<sup>187</sup> « ce n'est pas seulement notre corps, c'est notre présence tout entière, c'est nous-même qui nous contractons dans la tristesse et dilatoons dans la joie », fait dire Jean-Louis Chrétien à Saint Augustin *Ibid.*, p.18

<sup>188</sup> LUHRMANN T., 2012, *When God talks back — Understanding the American Evangelical relationship with God*, Vintage Books, New York, 434 pages



D'une part, l'intériorité n'est pas une notion désuète mais un objet actif des pratiques religieuses contemporaines, mais encore elle est également au centre de la plupart des institutions qui traitent avec la production d'un savoir objectivé sur le corps : médicales, scientifiques, psychologiques et étatiques. Ces institutions ont chacune la capacité de faire exister leur propre version de ce que le terme d'« intériorité » recouvre : intériorité anatomico-physiologique, intériorité neurologique, intériorité-psychisme, intériorité-psychopouvoir. Les savoirs sur l'« intériorité » sont ainsi, et aussi, devenus l'apanage d'un certain corps de métiers et surtout d'un certain type de connaissances qui n'ont plus grand-chose en commun avec la *dilatatio* chrétienne de Saint Augustin. Ce qui prédomine aujourd'hui est un mélange d'imageries médicales<sup>189</sup> et de textes de lois qui la prescrivent dans ses formes d'existence au moins autant qu'ils réglementent les bonnes manières d'y intervenir et de l'entretenir. Pour étayer ce second aspect, je propose de prendre le cas de la prise en charge des phénomènes sectaires au tournant des années 1970 comme cas exemplaire d'un certain type d'intervention étatique dans la qualification et la prise en charge instituée de tout ce qui relève des pratiques mettant en jeu une relation à l'« intériorité ».

### 1.1 Une prise en charge instituée de l'« intériorité » : CONFISQUER

Dans le livre qu'il consacre à une sociologie des sectes en France, *La manipulation mentale*, Arnaud Esquerre pose la « secte » comme une invention :

« La secte en tant qu'organisation totalitaire, à visée thérapeutique, spirituelle, philosophique ou religieuse, et dans laquelle les adeptes sont manipulés mentalement est une invention française et collective des années 1970 et 1980<sup>190</sup> »

L'histoire dont il rend compte est celle de la modification des épreuves de vérité que l'on s'est donné, des années 50 à nos jours, pour qualifier un phénomène sectaire. Si une nouvelle lutte contre les sectes débute en France au tournant des années 70, celles-ci n'ont pas la « nouveauté » que les acteurs qui les dénoncent leur prêtent. Comme dans le cas de la sorcellerie<sup>191</sup>, une secte est avant tout un phénomène constitué par un discours public accusateur. Rares sont ceux qui se revendiquent « sorciers », « ensorcelés », « gourou » ou « adeptes ». Si invention il y a, elle se situe dans la manière de dénoncer de tels phénomènes. Arnaud Esquerre historicise les modes de dénonciation en montrant que l'identité de celui qui lance l'accusation a

---

<sup>189</sup> Parmi d'innombrables références possibles, NISHIZAKA A., 2010, « The embodied organization of a real-time fetus : the visible and the invisible in prenatal ultrasound examinations », in *Social studies of Science*, vol.41, n°3, pp.309-336

<sup>190</sup> ESQUERRE A., 2009, *La manipulation mentale — Sociologie des sectes en France*, Fayard, Paris, p.53

<sup>191</sup> FAVRET-SAADA J., 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, Paris.

changé avec le temps. En effet, avant les années 70, c'est l'Église catholique qui est en charge de la dénonciation. L'une des entrées du Dictionnaire des hérésies et des schismes rédigé par l'abbé Bertrand définit une « secte » comme une « société de plusieurs personnes qui s'écartent des dogmes généralement reçus dans la religion à laquelle elles appartiennent et soutiennent des opinions erronées<sup>192</sup> ». En 1954, les Pères Chéry et Lavaud, en font un « groupement qui fait dissidence, qui se sépare d'une Église établie » ou encore « un mouvement religieux en rupture de l'unité chrétienne »<sup>193</sup>. En somme, jusqu'à la fin des années 60, une « secte » est une fausse église qui encourage et entretient un groupe de mauvais lecteurs de la Bible. Puisque l'Église catholique s'inquiète des « sectes », c'est elle qui organise la lutte contre ces dernières.

À partir de 1970, une nouvelle forme de lutte voit le jour et organise un combat, au premier rang duquel les familles de ceux qui deviennent des « victimes » font entendre leurs voix. Bientôt elles s'organisent en associations, dont la première, Association pour la défense des familles et de l'individu (ADFI), voit le jour en 1974. Le champ politique et médiatique ne tardent pas à relayer ces voix et s'inquiètent de ces « sectes nouvelles » et de la menace qu'elles font peser sur les libertés individuelles. L'inquiétude des familles n'est pas fondamentalement différente de celle de l'Église : on s'inquiète de ces attachements « illégitimes » qui détruisent les attachements traditionnels et biologiques. L'inquiétude de l'État diffère davantage : on s'inquiète de tout ce qui est susceptible de menacer l'« autonomie » d'un individu. C'est à partir du début des années 80, lorsque l'État prend à son compte les revendications des associations de familles de victimes, que s'opère un changement dans les modes de dénonciation et de qualification des phénomènes « sectaires ». L'État ne peut faire sienne la définition qui fait d'une secte « un regroupement de mauvais lecteurs de la Bible ». Ainsi, au cours des années 1990-2000, le combat contre les « sectes » devient un véritable objectif d'État qui cherche un levier juridique efficace pour assurer son action. Une proposition de loi déposée en 2000 tente d'instaurer un délit de « manipulation mentale ». Le texte ne passe pas mais inspire la loi dite About-Picard, article 223-15-2 du Code Pénal de 2001, relative à l'« abus frauduleux de l'état d'ignorance et de faiblesse ». L'article, qui ne mentionne pas explicitement les « sectes », pénalise une notion juridique jusqu'alors inédite : la « sujétion psychologique ». « La politique menée par l'État pour combattre les "sectes" s'est placée sur le territoire de la vie psychique<sup>194</sup> », commente Arnaud

---

<sup>192</sup> Cité in ESQUERRE A., 2009, p.21

<sup>193</sup> Deux définitions des Pères Chéry et Lavaud, datant de 1954, rapportées dans les ouvrages respectifs : *L'offensive des sectes* et *Sectes modernes et foi catholique*, cité in ESQUERRE A., 2009, p.35.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.59

Esquerre. Le problème est que si la manière de qualifier une « secte » repose sur un délit de « manipulation mentale » ou de « sujétion psychologique », cela pose le problème d'intervenir sur des infractions qui ne sont ni détectées ni peut-être même détectables !

Cette redéfinition du phénomène sectaire par le biais de la manipulation mentale a un double effet. 1/ D'une part, le terme même de « secte » ne désigne plus les mêmes groupes ; dès lors que la dénonciation religieuse n'est plus le mode de dénonciation légitime pour un État laïque, il se retrouve mêlé à l'entreprise de régulation du marché de « l'ensemble de ceux qui font profession de leur connaissance sur le psychisme » : les psychothérapeutes et autres « professionnels du psychisme<sup>195</sup> ». L'encadrement des sectes se consolide grâce à la campagne de réglementation du champ des psychothérapies. L'action sur ces dernières devient, en pratique, le moyen pour agir sur les premières. 2/ Et d'autre part, en introduisant une notion telle que la sujétion psychologique et pour garantir une liste de pratiques psychothérapeutiques officielles et « sérieuses » — entendre « efficaces » et « évaluables » —, se constitue un corps d'experts capables de diagnostiquer la santé mentale et de distinguer un consentement authentique d'un consentement fabriqué. Le problème est que lorsqu'aucune preuve tangible ne peut attester d'une sujétion psychologique, l'expertise relève d'un pouvoir nécessairement discrétionnaire :

« En prenant pour objet le psychisme, écrit Arnaud Esquerre, le Droit assigne une place précise à ces experts, qui rapporteront à des juges cependant amenés à se déterminer arbitrairement sur des éléments psychologiques improuvables. Leur expertise pourra notamment être mise au service d'une conception de la famille unie et fondée sur des liens biologiques, en diagnostiquant le départ volontaire de l'un de ses membres comme un acte de volonté inauthentique car fabriqué par une manipulation mentale<sup>196</sup> »

Les témoignages croisés des « victimes » présumées et de leurs familles devraient constituer les pièces essentielles de l'expertise. En pratique pourtant, les experts qui statuent sur l'authenticité du consentement d'une « victime » présumée leur confisquent le droit à la parole en frappant du soupçon leur capacité à se dire « libres ».

Pour Arnaud Esquerre, ce changement dans les modes de dénonciation et de prise en charge des sectes cache l'apparition d'une prérogative nouvelle que s'octroie l'État régalien : un « psychopouvoir » par lequel l'État tente « d'exercer un contrôle sur le psychisme des êtres et crée par le droit la possibilité d'y parvenir<sup>197</sup> ». Cette prérogative nouvelle préoccupe également la juriste Marcela Iacub, selon laquelle

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.10

<sup>196</sup> ESQUERRE A., 2004, « Le psychisme affaire de l'état » in *Che Vuoi ?*, n°22 "Malaise dans la réglementation", pp.195-201

<sup>197</sup> ESQUERRE A., 2009, p.59

petit à petit l'« intériorité » devient une cible privilégiée pour l'État « qui en son nom punit, crée des infractions, discrimine les personnes, et surtout se donne une légitimité pour devenir de plus en plus répressif, [et] doit contrôler les psychothérapeutes parce qu'il s'agit d'une fonction qu'il exerce lui-même<sup>198</sup> »

L'État devient une des institutions en charge des versions possibles et jugées « bonnes » de l'intériorité. À ce titre, il statue sur les bons et les mauvais savoirs, les bonnes et les mauvaises expertises, les institutions légitimes et illégitimes. Il le fait en accentuant la tendance contemporaine à ne compter et ne supporter, parmi les entreprises de prises en charge de l'« intériorité », qu'un discours d'expertise technique et savant.

Par rapport à ces tendances, la psychanalyse a longtemps tenu une place en même temps singulière et dominante qui s'explique en partie par l'ambivalence qui la fonde. En tant qu'elle est en même temps un ensemble de doctrines établi par Freud, donc une collection d'expertises donnant lieu à une masse incroyable de discours savants sur l'« intériorité », et une pratique qui requiert de la part de l'analyste la compétence d'improviser dans le moment même de la séance, la psychanalyse parvient à tenir ensemble un discours d'expertise et un discours d'expérience : soit deux modes de vérifications qui se complètent et s'informent mutuellement mais que l'on tolère mal qu'ils puissent fonctionner ensemble. Son problème, vient, en quelque sorte, du fait qu'elle exagère l'« intériorité ». En voulant à tout prix que tout se passe à l'intérieur du sujet, et dans une très large part à son inconscience, la psychanalyse perd le monde. On dit parfois que Freud aurait ouvert la voie à l'idée qu'un voyage dans nos profondeurs intérieures serait possible. Le détour par Saint Augustin montre qu'il n'en est rien, et dans le champ somatique le « lapsus » de François Delsarte nous a déjà convaincu du fait qu'il y avait eu des précédents. Plutôt que d'ouvrir la voie, Freud n'a fait que proposer un certain type de voyage, qu'il a d'ailleurs tenté d'ériger en science. Laquelle, aujourd'hui, lui conteste désormais son droit au voyage et les techniques qu'elle propose pour y parvenir. À chaque fois, en fonction de l'agence de voyage à laquelle on souscrit, les destinations ne sont pas les mêmes. L'« intérieur » change selon qu'il est visité par un psychanalyste, un mystique ou un neurologue ou qu'il est encadré par une institution religieuse ou régalienn<sup>199</sup>.

L'exemple des sectes, à l'instar de celui des neurosciences, témoigne d'une situation contemporaine qui se caractérise par une multiplication d'institutions de prise en charge de l'intériorité qui produisent des discours d'expertise. Le constat à partir

---

<sup>198</sup> IACUB M., « Du psychisme à toutes les sauces » in *Libération*, mardi 16 décembre 2003

<sup>199</sup> C'est d'ailleurs le projet auquel s'assigne Pierre Henri Castel d'historiciser la progressive intériorisation de tout ce qui est susceptible de se traduire par des embarras de l'agir dans notre psychisme : CASTEL P.H., 2011, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés : Volume 1 : Obsessions et contrainte intérieure de l'Antiquité à Freud*, Ithaque, Paris, 456 pages

duquel nous partirons est finalement celui d'une « confiscation » : ces discours d'experts sur l'« intériorité » ne laissent que peu de place aux institutions non savantes, quand ils ne les craignent pas. Dit autrement, on a changé de manière de produire des « vérités » sur l'« intériorité ».

Ce que masque cette confiscation, c'est le fait que ces institutions officielles, ces discours d'expertises ne permettent pas de répondre à une « demande ». Plus l'État légifère sur les manières légitimes de s'adresser à cette « intériorité », plus il désigne les personnes compétentes pour le faire, plus il restreint les possibles quant aux formes et fonctions que peut prendre la « dimension intérieure » pour ceux qui la cultivent. Autrement dit, on produit des savoirs savants légitimes détachés des expériences pratiques et désirées de ceux qui se passionnent pour le fait que l'« intériorité » est une dimension sur laquelle ils peuvent intervenir, et par laquelle ils peuvent agir sur leurs vies.

Pourtant, il est douteux que nous n'ayons jamais cessé de cultiver un rapport à nous-même qui engage l'« intériorité » en marge des institutions officielles, en cultivant en divers endroits, pour diverses activités ou pratiques, une pluralité de modes d'attention somatique<sup>200</sup>. Que se cultivent de nouvelles manières de se rapporter — c'est-à-dire de construire un rapport — à ce qui se situe à l'intérieur de notre corps. Seulement cette recherche prend aujourd'hui de nouvelles voies et une importance nouvelle du fait de ce double mouvement qui voit d'une part le déclin des voies traditionnelles, et d'autre part l'hégémonie d'un savoir objectivé sur l'intériorité produit par des discours d'experts.

## **1.2 « Le mythe de l'intériorité » : le soupçon philosophique et sociologique**

Cette confiscation par des instances et des savoirs légitimes n'est pas le seul symptôme. La sociologie, l'anthropologie et la philosophie se sont, de longue date, penchées sur les modes d'articulation du corps et de l'esprit, sur les rapports d'intériorité et d'extériorité qui définissent les compétences propres des acteurs, des individus ou des personnes. Elles l'ont en général fait en suivant un autre motif que celui d'une « confiscation » d'une version légitime : celui du « soupçon ».

Nous avons, semble-t-il, été habitués à bien penser contre l'« intériorité ». Le soupçon envers l'idée même d'intériorité est à l'œuvre dans la tradition « critique » de la sociologie française des années 60 et 70 d'inspiration bourdieusienne, sur un mode

---

<sup>200</sup> Où il convient d'ailleurs de reconnaître que ce « souci de soi » se retrouve parfois là où on ne l'aurait pas soupçonné, comme par exemple dans la pratique du bodybuilding : HOQUET T., 2011, « Beefcake. Corps gay hystériques et érotiques », in *Critique* n°764-765, pp.4-16 ; ou encore dans l'élaboration d'une sensibilité à la radiesthésie : DURAND, J.-Y., 2007. « Les mains heureuses — Les sens et le ressenti profond dans la pratique de la radiesthésie », in *Terrain*, n°49, pp.123-140

paradoxal. Bourdieu se débarrasse du terme embarrassant d'« intériorité » en dévoilant un « extérieur » aux motivations de l'action qu'il fait retourner au corps par incorporation d'*habitus*<sup>201</sup>. L'*habitus* est ce qui lui fait dire que « l'agent n'est jamais complètement le sujet de ses pratiques » du fait des régularités objectives du champ qui le font agir, ou encore qu'il est « le lieu des solidarités durables, des fidélités incoercibles parce que fondées sur des lois et des liens incorporés, celles de l'esprit de corps [...] adhésion viscérale d'un corps socialisé au corps social qui l'a fait et avec lequel il fait corps<sup>202</sup> ». Les injonctions sociales traitent le corps comme un « pense-bête<sup>203</sup> », une surface d'inscription et d'incorporation qui ne prend de signification que par l'inscription d'une source culturelle supposée « extérieure » au corps. L'agent représente moins son *habitus* qu'il n'est représenté par lui. Jean-Michel Berthelot a bien montré comment la sociologie du corps dérivée des perspectives bourdieusiennes s'est, en fait, détournée de celui-ci pour ne s'intéresser qu'à « ce qui, à travers lui, pouvait se lire<sup>204</sup> ». Un article de Luc Boltanski de 1971 sur « Les usages sociaux du corps » fournit une illustration typique de ce genre de détournement. Il y analyse la manière dont des sensations se transforment pour les « agents » en symptômes pathologiques en fonction de la culture somatique de leur groupe social d'appartenance. Il montre que la capacité de passer de la sensation au symptôme dépend de la position de l'« agent » dans la hiérarchie sociale et conclut :

« Les déterminismes sociaux n'informent jamais le corps de façon immédiate par une action qui s'exercerait directement sur l'ordre biologique mais sont relayés par l'ordre culturel qui les retraduit et les transforme en règles, en obligations, en interdits, en répulsions ou en désirs, en goûts et en dégoûts<sup>205</sup> »

Le principal écueil des sociologies « dispositionnalistes » d'inspiration bourdieusienne est qu'elles sont sans suspense — tant pour les acteurs que pour les lecteurs. À la limite, on peut se passer de l'expérience, puisqu'elle a, par avance, livré toutes ses conséquences et ne vaut que par le redoublement social qui la voile. Et ces pratiques sociologiques ne sont pas sans effets quant aux corps qu'elles construisent : un corps véhiculant ce que le « dehors » — comprendre « le social » — lui impose.

---

<sup>201</sup> Paradoxal en ceci que dans les *Méditations pascaliennes*, il rend compte de la genèse de ce concept comme « s'étant imposé à lui comme seul moyen de rendre compte des décalages qui s'observaient » entre les pratiques et les structures et s'étonne qu'on ait pu en faire un principe de répétition et de conservation. Il insiste alors sur le fait que l'*habitus* n'est « ni nécessairement adapté, ni nécessairement cohérent », ou encore qu'il a « ses ratés, ses moments critiques de déconcertement et de décalage », BOURDIEU P., 1997, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris, p.189-191

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.166

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.169

<sup>204</sup> BERTHELOT J.M., 1992, « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps », in *Sociologie et société*, vol.24, n°1, p.16

<sup>205</sup> BOLTANSKI L., 1971, « Les usages sociaux du corps », in *Les Annales*, vol.26, n°1, p.212

Par ailleurs, notons qu'elles dénoncent l'illusion d'un principe intérieur souverain par le recours à une entité tout aussi nébuleuse : le « social »<sup>206</sup>.

Parmi les philosophes français de la seconde moitié du XXe siècle, et puisqu'on aura l'occasion de le recroiser, lorsque Gilles Deleuze évoque l'« intériorité », c'est en général pour la dissoudre, pour ruiner l'idée d'une intériorité première à laquelle la pensée prendrait sa source, désolidariser la pensée et le « je pense »<sup>207</sup>. L'intériorité est démembrée, mais voilà pourtant qu'elle revient sous une autre forme (ou plutôt sous une autre « force »), plus acceptable et attirante : le *dedans*. Comme si, ici aussi, pour pouvoir exister, il lui fallait en passer par une opération de traduction.

Maurice Blanchot a profondément affecté Deleuze sa thématique d'un « dehors »<sup>208</sup> sans lieux et sans rapports, qui ne se confond pas avec l'extérieur ou l'extériorité : « Un dehors plus lointain que tout monde extérieur et même que toute forme d'extériorité, dès lors infiniment plus proche<sup>209</sup> ». À ce *dehors* répond en creux, pour Deleuze, la possibilité d'un *dedans* irréductible à une « intériorité ». Dans ses cours sur le cinéma à Vincennes, il construit, à l'image du dehors plus lointain que tout monde extérieur, un *dedans* « plus profond que tous les milieux intérieurs relatifs<sup>210</sup> ». C'est à Gilbert Simondon, cette fois, qu'il emprunte cette notion des milieux intérieurs relatifs. Dans *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Simondon s'inspire de la biologie des organismes unicellulaires pour entamer une réflexion sur les mises en rapport de l'intériorité et de l'extériorité. Dans les organismes les plus simples, unicellulaires, la membrane vivante sépare une région d'intériorité d'une région d'extériorité que le philosophe qualifie d'absolues, par une mise en contact topologique sans distance<sup>211</sup>. Or, dans un organisme pluricellulaire, la situation est autrement plus complexe :

« Dans un organisme pluricellulaire, l'existence du milieu intérieur complique la topologie, en ce sens qu'il y a plusieurs étages d'intériorité et d'extériorité [...] l'espace des cavités digestives est de l'extériorité par rapport au sang qui irrigue les parois intestinales ; mais le sang est à son tour un milieu d'extériorité par rapport aux glandes à sécrétion interne qui déversent les produits de leur activité dans le sang. On peut donc dire que la structure d'un organisme complexe [consiste en] cette instauration d'une médiation transductive d'intériorités et d'extériorités,

---

<sup>206</sup> Le caractère nébuleux du « social » est au départ de LATOUR B., 2006, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Paris, 401 pages

<sup>207</sup> Voir par exemple : FOUCAULT M., 1986 (1966), *La pensée du dehors*, Fata Morgana, Paris, et la place importante que Gilles Deleuze accorde à ce texte dans son, DELEUZE G., 1986, *Foucault*, Éditions de Minuit, Paris, pp.92-93

<sup>208</sup> BLANCHOT M., 1969, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 640 pages

<sup>209</sup> DELEUZE G., 1986, p.92

<sup>210</sup> DELEUZE G., 1984, *Cours sur le cinéma « Cinéma / Pensée » du 11 décembre 1984*, [en ligne [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=282](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=282)]

<sup>211</sup> SIMONDON G., 1964, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris, p.259

allant d'une intériorité absolue à une extériorité absolue à travers différents niveaux médiateurs d'intériorité et d'extériorité relative<sup>212</sup> »

Parmi les nombreux étages d'intériorité et d'extériorité qui caractérisent l'existence des êtres vivants complexes, Deleuze choisit de faire l'impasse sur la chaîne des médiations qui permet la mise en rapport d'un dedans absolu et d'un dehors absolu. Rejetant d'un seul tenant une « intériorité », disons cartésienne, et une « intériorité » somatique, celle qu'avait pris pour objet privilégié le laboratoire de François Delsarte. Au final, il peut paraître étrange que l'« intériorité », discréditée par trop de profondeurs, ait été remplacée par une autre notion, elle-même sans fond, ou plutôt que le dedans soit devenu une traduction acceptable de l'intériorité en sautant par-dessus la chaîne des intériorités relatives<sup>213</sup>.

Quant à Michel Foucault, la citation dont je me suis servi en introduction ne doit pas nous induire en erreur quant à son rapport à l'intériorité. Une anecdote que relate Didier Eribon en témoignera. En-dehors des temps intenses de préparation de ses cours au Collège de France, Foucault voyageait beaucoup. Invité au Japon, il fait savoir à ses hôtes qu'il aimerait s'initier à la pratique du Zen. Le maître Omori Sogen lui ouvre les portes de son monastère afin qu'il y partage la vie des moines plusieurs jours durant. Dès son arrivée, et interrogé sur ses motivations, Michel Foucault avoue que, bien que très intéressé par la philosophie bouddhiste, c'est une autre raison qui l'amène : « la vie elle-même au temple zen, à savoir la pratique du Zen, ses entraînements et ses règles ». On lui demande quels sont à ses yeux les rapports du Zen et du mysticisme chrétien. Sa réponse est éloquente :

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp.260-261

<sup>213</sup> Cette manière ambivalente de faire jouer la disparition de l'intériorité au profit d'un dedans avait déjà fait l'objet d'une mise en scène dans *Logique du sens*. Le livre qui s'ouvre sur le corps grandissant de l'Alice de Lewis Carroll et sur le corps des stoïciens, commence par s'engager dans un projet général de « destitution de la profondeur, étalement des événements à la surface, déploiement du langage à la limite de cette surface ». Mais, dans la treizième série — « Du schizophrène et de la petite fille » — Deleuze abandonne les surfaces langagières du sens de Lewis Carroll au profit des profondeurs corporelles et convulsives d'un « langage sans articulation » à l'œuvre chez Antonin Artaud. Subitement, Antonin Artaud « crève la surface » et provoque le sens, le déchire par un langage « taillé dans la profondeur des corps ». Carroll et Artaud, l'un à chaque bout, étouffent la possibilité d'une intériorité, l'un par les surfaces, l'autre par le dedans. Lewis Carroll semblait ouvrir l'espace tout en surface d'une pensée affranchie des hauteurs idéelles platoniciennes. Antonin Artaud cassait le platonisme autrement, en forçant la plongée de la pensée dans les profondeurs du corps. De deux manières strictement contraires, ils cassaient l'imagination selon laquelle la surface communique quelque chose d'une autre nature, qu'elle exprime au moyen de mots, mouvements, gestes, pauses et symptômes quelque chose d'une autre substance, comme les mouvements du corps exprimaient avec Delsarte les mouvements de l'âme. Deleuze n'a, en fait, pas cessé de revenir sur les figures de l'intériorité et de l'extériorité, le dedans et le dehors, les profondeurs et les surfaces. Vingt ans après *Logique du sens*, le motif du « pli » en tant que surface topologique de contact d'un dehors et d'un dedans lui offrira l'occasion d'y revenir. Ce motif porté à l'infini — « C'est pourquoi le dépli n'est pas le contraire du pli, mais le mouvement qui va des uns aux autres » — lui permettra de rapporter le dedans et le dehors tout en se refusant d'en assigner le lieu et d'en préciser le mode. DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, pp.108-109, DELEUZE G., 1988, *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris, p.124, cf. supra, « III.2 »



« Ce qui est impressionnant dans la spiritualité chrétienne, c'est qu'on recherche toujours plus d'individualisation. On tente de saisir ce qu'il y a au fond de l'âme de l'individu. "Dis-moi qui tu es", voilà la spiritualité du christianisme. Dans le Zen, il me semble que toutes les techniques liées à la spiritualité ont tendance, au contraire, à faire s'effacer l'individu<sup>214</sup> »

Foucault articule l'effacement zen de l'individu à une dissolution de l'intériorité pour la rendre à son extériorité constitutive. Voilà un motif récurrent de son œuvre, bien qu'il se complique au fil de celle-ci, notamment à partir de la publication des tomes deux et trois de son *Histoire de la sexualité* et de son cours sur *L'herméneutique du sujet*, où une certaine forme d'« intériorité » réapparaît à condition qu'elle soit l'effet d'une pratique et de certaines techniques de soi<sup>215</sup>.

Dans ce qui suit, je repars de la formule « ces lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme », que nous avons rencontré en introduction et me demande avec beaucoup de naïveté et une bonne dose de littéralité que sont ces lieux ? Si je laisse de côté le « dehors », n'ont-ils pas quelque chose à voir avec les milieux intérieurs relatifs qui intéressent tant Simondon ? Je m'amuse à imaginer que s'ils nous semblent si profonds et si obstinés, c'est que nous n'avons jamais pris la peine de les explorer, de tenter de nous relier à eux. Pour pouvoir le faire, il nous faudrait être capable de sauter de l'autre côté du miroir pour enfin avoir accès à tout ce qu'un miroir ne nous montre pas. Seul le miroir me rend accès à des parties de mon corps qui ne se livrent qu'au prix de contorsions impossibles. Qui a déjà vu, par-lui-même, l'entre-deux de ses omoplates ? Le miroir permet — encore que de façon fragmentaire — d'appréhender ce qui de mon corps se dérobe, mais il le fait en regardant toujours du même côté. Ce que ne reflète pas l'image du miroir, c'est ce qui est à l'intérieur de ces volumes. Le miroir a une phénoménologie très particulière : s'il me fait saisir que mon corps fait irrémédiablement parti du monde matériel, il nourrit en retour le grand mythe d'une intériorité impalpable que l'on a appelée Âme. Ce que ne permet pas le miroir est de faire l'expérience de cet intérieur invisible. (Sauf peut-être de manière détournée, en fermant les yeux et en laissant un photomaton capturer ce qui est susceptible de l'être...). Face à l'image qu'il renvoie, le miroir ne fait que parier sur une certaine forme de profondeur, pour lui, insondable et introuvable. Le « grand

---

<sup>214</sup> Cité in ERIBON D., 1989, *Michel Foucault*, Flammarion, Paris, p.330

<sup>215</sup> Ce retour se fait de manière saisissante, notamment, dans son ultime cours, *Le courage de la vérité*, où Foucault dresse face-à-face comme deux origines possibles de la philosophie, mais n'ayant pas connu la même destinée, *l'Alcibiade* qui fonde la philosophie sur une métaphysique de l'âme, une connaissance d'un soi qui passe par la contemplation d'une âme distincte ontologiquement du corps, et le *Lachès* qui pose l'instauration de soi-même comme une manière d'être et de vivre, qui fonde l'acte philosophique même dans et par une épreuve de la vie et une stylistique de l'existence qui prend forme dans des techniques de soi qui n'excluent pas un rapport à soi-même susceptible d'inclure — à condition qu'il ne s'agisse pas de l'âme — une certaine forme d'« intériorité ». FOUCAULT M., 2009, *Le courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II – Cours au Collège de France (1983-1984)*, Gallimard/Seuil, Paris, 2009, p.118 et pp.148-150

mythe de l'âme<sup>216</sup> » et notre trop grande habitude à nous observer par le truchement du miroir ont amputé notre topologie corporelle d'une de ses dimensions.

Ce qui fait que, jusqu'ici, rares sont les philosophes, les sociologues, qui se sont aventurés de l'autre côté du miroir, ne percevant du corps que ce qu'un miroir est capable de réfléchir de son image — une enveloppe à trois dimensions qui dessinent des contours, des hauteurs, des largeurs et qui permet d'appréhender des volumes, des profondeurs — dessinant, en creux, n'existant que par son absence, un dedans/dehors absolu — impensable, irreprésentable, infréquentable. En regardant toujours du même côté, le miroir ne me permet pas de voir ou de sentir que mon corps possède, « après tout lui-même ses ressources propres de fantastique<sup>217</sup> ». Rares, mais pas inexistantes. Il nous faudra progressivement apprendre à penser avec une constellation d'auteurs qui rendent concevable une certaine « intériorité ». Ces derniers ne la rendent d'ailleurs pas seulement concevable, ils lui proposent des modalités d'existence. En anthropologie, tout particulièrement.

### **1.3 La cognition est-elle la seule forme « acceptable » d'intériorité ?**

#### **1.3.1 L'anthropologie cognitive : « what is inside the brain ? »**

Au vu du succès rencontré par les sciences cognitives, la « cognition » pourrait bien être la traduction sous laquelle l'« intériorité » est devenue un objet acceptable en anthropologie ! Deux perspectives de recherche s'affrontent qui pourtant se réclament également d'une approche en termes de « cognition ». D'un côté « l'anthropologie cognitive » (Pascal Boyer, Dan Sperber ou Stewart Guthrie), de l'autre « l'ethnographie cognitive » (Edwin Hutchins)<sup>218</sup>. La différence porte à la fois sur les niveaux de description privilégiés et sur la conceptualisation de la cognition. Pour traiter du problème de l'émergence, de l'apprentissage et de la transmission des représentations culturelles, l'anthropologie cognitive porte toute son attention aux prédispositions héritées dans une perspective évolutionniste et naturaliste, tandis que l'ethnographie cognitive travaille à documenter les dispositions acquises dans une perspective culturaliste.

L'anthropologie cognitive rapporte l'apprentissage culturel à un pré-équipement (*pre-wired*) modulaire qui répond aux contraintes de notre architecture cognitive (*cognitive constraints*). Elle se caractérise, ainsi, par son « internalisme cognitif ». Boyer et

---

<sup>216</sup> Ibid., p.11

<sup>217</sup> Ibid., p.12

<sup>218</sup> Pour une mise en regard suggestives de ces deux approches : HALLOY A., WATHELET O., submitted. "Cognitive ethnography and the naturalization of culture" In: Richerson, P., Csibra, G., Pléh, C. (Eds.), *Naturalistic approaches to culture?* (à paraître)

Guthrie défendent, par exemple, une approche naturaliste selon laquelle « l'équipement cognitif » humain serait « naturellement » efficace à la recherche et détection d'« agences »<sup>219</sup>. À l'inverse, l'ethnographie cognitive se caractérise par son « externalisme cognitif », et considère la cognition humaine comme étant fondamentalement un processus culturel et social ancré dans des situations matérielles et sociales spécifiques. L'« internalisme cognitif » de l'anthropologie cognitive est doublement critiqué par les tenants de l'ethnographie cognitive pour son naturalisme qui évite la complexité et la dynamique des situations de la vie réelle d'une part, et pour sa tendance à ne prendre en compte que les seuls processus de conceptualisation, ne permettant pas de rendre compte des dimensions émotionnelles et perceptuelles, cruciales dans l'apprentissage des compétences culturelles<sup>220</sup>. Ces deux raisons font que l'anthropologie cognitive ne permet pas de penser une forme d'« intériorité » qui se distinguerait de ce que les sciences cognitives « dures » ou les neurosciences défendent aujourd'hui, à savoir une « intériorité » quasiment intégralement neuronale et mentale. À l'inverse, l'« externalisme cognitif » de l'ethnographie cognitive, en cherchant à déployer les processus cognitifs en-dehors de l'enceinte mentale nous mettent sur la voie d'une participation d'une autre forme d'« intériorité » susceptible de nous intéresser.

### **1.3.2 « What is AROUND the brain ? » : les perspectives écologiques de la cognition distribuée**

J'appréhenderai ici le courant de la cognition distribuée à partir d'un de ses plus célèbres représentants, Edwin Hutchins. Les théories de la cognition distribuée, tentent un triple opération : (a) situer les phénomènes cognitifs pour (b) les délocaliser de l'esprit en les (c) distribuant au sein d'un « système » écologique. Ce qui était jusqu'alors réservé à l'enceinte mentale est déployé, pour reprendre la terminologie de Kurt Lewin, dans « l'espace de vie » des acteurs. Edwin Hutchins considère donc que le système cognitif humain gagnerait à être décrit comme un système distribué qui transcende les frontières entre le cerveau et le corps en incluant des objets, des « patterns », des événements, des entités humaines et non-humaines.

---

<sup>219</sup> BOYER P., 1994, *Naturalness of Religious Ideas — A cognitive theory of religion*, Berkeley University of California Press, 384 pages. Et voir aussi : GUTHRIE S., 1995, *Faces in the cloud : A new theory of religion*, Oxford University Press, Oxford, BOYER P., 2001, *Et l'homme créa les dieux — Comment expliquer la religion*, Folio essais, Paris. Pascal Boyer parie sur l'existence de « catégories ontologiques » « pré-câblées » qui fonctionneraient comme des « recettes » dans les processus d'acquisitions de nouveaux « concepts ». Dans le champ de l'anthropologie religieuse, ces perspectives ont permis de considérer que si les croyances en des êtres invisibles intentionnels sont si répandues c'est qu'elles sont le fruit de modes de raisonnements intuitifs *inhérents* à l'homme, leur développement aurait joué un rôle dans le processus de notre propre évolution.

<sup>220</sup> HALLOY A., WATHELET O., *art. cit.*

Dans leur version forte, ces théories défendent le fait que l'acte de penser (thinking) se déroule du fait de l'interaction du cerveau et du corps avec le monde :

« The idea here is that a good deal of contemporary thinking, and probably an even greater proportion of ancient thinking, happens in interaction of brain and body with the world. This seems innocent enough and many people take it to mean simply that thinking is something that happens in the brain as a consequence of interaction with the world. That is not the claim being made here. The claim here is that, first and foremost, thinking is interactions of brain and body with the world. Those interactions are not evidence of, or reflections of, underlying thought processes. They are instead the thinking processes themselves<sup>221</sup>»

En refusant de faire de l'interaction du corps et de l'esprit avec le monde qui l'entoure une « preuve » (evidence) ou un « reflet » (reflection) d'un processus cérébral sous-jacent, Hutchins refuse les conceptions que nous avons tour à tour identifiées dans le dualisme cartésien, la philosophie mentale, les théories de Delsarte, le dispositionnisme bourdieusien, et l' « externalisme » de l'anthropologie cognitive. Il refuse le fait que le corps soit le « véhicule » ou le « pense-bête » de quoi que ce soit, et lui rend son activité propre y compris jusque dans les processus cognitifs. Les théories de la cognition distribuée s'incluent dans le champ immense des sciences cognitives tout en s'en démarquant par deux principes théoriques originaux<sup>222</sup> :

1/ Le premier concerne la frontière quant à ce qui doit être considéré comme l'unité d'analyse de la cognition : « where to bound the unit of analysis ? » et « what the brain is doing ? » sont les deux fils rouges auxquels s'astreint Hutchins. La réponse dominante des sciences cognitives, qui inspirent l'anthropologie de Pascal Boyer, est motivée par une logique explicative. Or « tant que les phénomènes que l'on cherche à expliquer, écrit Hutchins, seront dépendants de scénarios concevant le cerveau comme isolé fonctionnellement du corps et du monde culturel, nos explications positionneront les processus cognitifs dans le cerveau alors qu'ils n'y appartiennent pas (not belong there)<sup>223</sup> ». Rien ne peut être dit dans les sciences cognitives classiques sans inférer « what is inside the individual's mind<sup>224</sup> ». La cognition distribuée, elle, cherche « what is around ? ».

2/ Le second principe théorique est relatif à l'éventail des mécanismes qui participent aux processus cognitifs. Pour arriver à leurs fins les cognitivistes « durs » construisent des contextes ou des dispositifs expérimentaux qui purifient les états internes des

---

<sup>221</sup> HUTCHINS E., 2008, « The role of cultural practices in the emergence of modern human intelligence » in *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, vol.363, p.2011

<sup>222</sup> Pour une histoire du courant, dans une veine généalogique : GIERE R., MOFFATT B., 2003. "Distributed Cognition: Where the cognitive and the social merge" in *Social Studies of Science* vol.33, pp.1-10. Et

GRISON B., 2004, "Des sciences sociales à l'anthropologie cognitive. Les généalogies de la Cognition située", in *@ctivités* vol.1 n°2, pp.26-34.

<sup>223</sup> HUTCHINS E., 2008, p.2018

<sup>224</sup> HUTCHINS E., 1995, « How a cockpit remembers its speed » in *Cognitive Science*, vol.19, p.267

acteurs de toutes les interactions qui les articulent à leur environnement<sup>225</sup>. Ils justifient cette purification en en faisant une opération nécessaire à l'observation de phénomènes autrement difficilement observables. Hutchins assure, a contrario, que leur observation est aisée et très facile dès lors que l'on détourne le regard de l'intérieur de l'esprit d'un individu pour le poser sur le « système » en son entier dans lequel il est inséré. Les opérations du processus cognitif sont facilement visibles car distribuées dans un système qui les supporte, composé d'humains, d'outils, de dispositifs matériels.

Dans les célèbres exemples développés par Hutchins de navigation d'avion de ligne ou d'une arrivée au port d'un bateau, aucune personne seule, voire même un groupe d'individus qui seraient dénués d'équipements, ne sont en mesure d'accomplir à eux seuls toutes les tâches cognitives nécessaires au bon déroulement des manœuvres<sup>226</sup>. L'importance des perspectives théoriques et pratiques de la « Cognition distribuée » tient dans cette mise au jour et cette défense de ce que les systèmes de cognition rendent possible l'acquisition de connaissances qu'aucune personne seule n'aurait pu acquérir<sup>227</sup>. Hutchins distingue, au final, trois formes de distribution des processus cognitifs : 1/ distribution entre les membres d'un groupe social ; 2/ distribution au sens d'une réarticulation, circulation, coordination entre structures internes (cerveau) et structures externes (matérielles, environnementales) ; 3/ distribution dans le temps. Toutefois, si l'entreprise de délocalisation des théories de la cognition distribuée prend la forme d'une distribution, d'un déploiement hors de la personne de ses compétences propres pour les insérer au sein d'une véritable écologie cognitive qui assemble ensemble des éléments de natures très hétérogènes, si les théories de la cognition distribuée sont des théories de l'« embodied cognition », au sens où elles tentent de ménager une place au corps dans cette écologie cognitive, l'embodiment prend la plupart du temps la forme d'un mystère au-delà duquel le ticket de l'anthropologue semble ne plus être valide au point qu'il ne songe à s'y aventurer. Or

---

<sup>225</sup> La démarche n'est pas isolée, elle caractérise une certaine manière de concevoir ce que peut être et faire un laboratoire de psychologie expérimentale, tendance cognitiviste ou structural d'ailleurs. Bruno Latour rapporte les critiques qu'Anne-Nelly Perret-Clermont fait aux tests de Piaget : « Les tests de celui-ci sont tellement épurés de tout leur contexte social et matériel, qu'il ne reste plus que les structures de l'esprit pour expliquer les modifications du comportement des enfants. Mais lorsque Perret-Clermont ajoute à la situation de test quelques éléments "sociaux", les structures mentales se trouvent modifiées en quelques minutes, ce qui est un défaut mortel pour une structure ! » in LATOUR B., 1987. « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », in Réseaux, vol.5, n°27, pp.79-96. Et plus généralement, sur la manière qu'ont les laboratoires de psychologie expérimentale de désarticuler les sujets auxquels ils s'adressent : DESPRET V., 1999. *Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris.

<sup>226</sup> HUTCHINS E., 1995, *Cognition in the wild*, Cambridge, MIT Press

<sup>227</sup> GIÈRE R., MOFFATT B., 2003, « Distributed Cognition: Where the cognitive and the social merge », in *Social Studies of Science*, vol.33, n°2, pp.1-10

la notion d'embodiment nous sera précieuse, elle est précisément celle dont se réclament les praticiens du Body-Mind Centering.

Dans les articles de Hutchins, il est par exemple question de navigateurs micronésiens qui engagent leurs corps et leurs sensations pour pouvoir naviguer en pleine mer sans aucun instrument technologique de navigation et sans se perdre, à propos desquels il est dit :

« They master a set of cultural practices for attending to the sensations of their own bodies while sailing to judge the angle of the path of the canoe to the prevailing swell in darkness<sup>228</sup> ».

L'honneur est sauf puisque le corps a été évoqué, mais on n'en saura pas plus sur les manières par lesquelles ces navigateurs se rendent sensibles à ces sensations et apprennent à compter sur elles pour ne pas se perdre dans l'immensité de l'océan. La description de la manière dont le corps intervient dans ces processus, devient une ressource d'action et de décision au sein d'une écologie relationnelle, reste à l'état de déclaration d'intention. On le voit, même ceux qui tentent de tenir compte des transactions entre l'environnement extérieur et nos capacités cognitives, le font en négligeant la dimension de l'« intériorité ». Or, vouloir supprimer l'esprit comme siège des fonctions mentales supérieures implique-t-il nécessairement de se passer de tout recours à une « intériorité » ?

Il ne s'agit pas de mettre ici en doute la pertinence des perspectives ouvertes par les théories de la cognition distribuée. Il s'agit plutôt de les prolonger en s'occupant de ce qu'elles ont laissé de côté. En luttant contre les versions religieuse ou cartésienne, psychanalytique ou neurobiologique, de l'intériorité, « l'externalisme cognitif » de Hutchins a laissé sur la touche un fait d'expérience capital : les opérations de délocalisation et de distribution sont susceptibles d'intervenir à l'intérieur de notre corps-même. Et c'est précisément ce à quoi prétendent s'être rendus capables les danseurs amateurs des « Zélées », dans le chapitre à suivre, en prenant le Body-Mind Centering comme entraînement à leur pratique de danse : l'esprit est délocalisé dans le corps. Les théories de la cognition distribuée me seront d'une aide précieuse pour la suite de ce travail, ma manière de les mobiliser peut paraître paradoxale puisque j'entends les faire jouer en faveur de ce dont elles tentaient de se débarrasser : l'« intériorité ».

Ce à quoi on ne pense pas tant qu'on ne l'a pas pratiquée, c'est à la « profondeur des surfaces ». Cela ressemble à un ridicule tour de passe-passe faisant la synthèse des contraires. Toutes les expériences d'improvisation dont il sera question dans la suite de cette thèse, ainsi que celle du Body-Mind Centering dans ce chapitre, passent par un apprentissage qui pousse ou plutôt engage à reconnaître le fait que notre peau, dans le toucher, peut être profonde et connecter la surface d'un corps avec les tissus

---

<sup>228</sup> HUTCHINS E., 2008, p.2013

profonds d'un autre. Et à l'inverse, que les « entités » les plus profondes du corps, comme les organes, sont susceptibles de « faire surface » tant ils aident à la relation et à la connexion. Ce qui fait un « danseur », parmi la multitude de ceux qui font de leur corps leur instrument de pratique (Circassiens, acteurs...), c'est sa capacité à être relié à l'espace, à en être conscient et à en jouer. Mais peut-être aussi à en percevoir « plus ». Comment dire une chose pareille sans avoir l'air tour à tour ésotérique ou naïvement trivial ? Puisqu'il n'y a pas un espace intérieur et un espace extérieur, qu'il n'y a qu'un seul espace qui alterne profondeurs et surfaces, il semble qu'il n'y ait qu'un moyen de « bien dire » ce que l'on a oublié de décrire, dont nous n'avons pas voulu rendre compte, habitués que nous étions à soupçonner l'« intériorité » de n'être qu'un mythe, en l'inventant. Ce « bien dire », je le reporte à la troisième partie. Y arriver trop vite le rendrait inconsistant.

## 2. ANTHROPOLOGIE(S) SOMATIQUE(S) DE LA CULTURE DES SENS INTÉRIEURS

Les théories de la cognition distribuée nous ont mis sur le bon chemin en nous montrant comment entreprendre ce que, paradoxalement, elles avaient laissé dans l'ombre. Bien que le chemin soit encore long pour pouvoir devenir capable de bien parler de l'« intériorité », c'est encore dans le champ de l'anthropologie que nous sommes susceptibles de trouver les appuis les plus stimulants. Notamment par le biais de travaux qui nous signalent que l'« intériorité » n'a pas comme seule traduction anthropologique la « cognition » et est susceptible de prendre un tournant somatique.

### 2.1 « *Somatic modes of attention* »

D'une manière générale, les recherches sur le corps sont souvent prisonnières d'une alternative infernale entre une tentation d'inspiration phénoménologique et une tentation sémiotique : le corps comme expérience et le corps comme signe. L'anthropologue Thomas J. Csordas déclare vouloir établir une synthèse de ces deux approches. Il réalise bien plus que cela en portant son attention sur ce qu'il nomme les « modes somatiques d'attention » (*somatic modes of attention*), qu'il définit comme des « manières culturellement élaborées d'être présent à et avec son corps (*ways of attending to and with one's body*) dans des environnements qui incluent la présence "embodied" d'autres<sup>229</sup> ». Son originalité vient de son insistance à rendre compte de l'élaboration culturelle d'engagements sensoriels portant à la fois sur une personne, un corps et son environnement, ou un « milieu intersubjectif », en ajoutant à ces descriptions une perspective somatique qui ouvre une autre « image » du corps que celle que renvoie le miroir. Thomas Csordas montre, en s'intéressant à la culture des « modes d'attention somatiques » dans différents milieux ou systèmes de guérison qu'ils soient religieux — Église du renouveau charismatique américaine, médiums spirits portoricains — ou non — psychothérapie contemporaine, thérapies orientales — que derrière la diversité des pratiques se retrouve une certaine manière de sentir, voir, entendre, localiser dans son corps ou dans celui de l'autre, dans le corps du soignant ou dans le corps du soigné, une présence que ce soit celle d'un trouble physique, d'un esprit démonique, d'un Dieu, ou d'une détresse psychologique. L'anthropologue Julien Bonhomme a consacré un ouvrage aux rumeurs de vols de sexe qui ont vu le jour au Nigéria dans la première moitié des années 70, puis qui se sont répandues par vagues contagieuses dans les années 90 et 2000 dans l'Afrique de

---

<sup>229</sup> CSORDAS, T.J., 1993, « *Somatic Modes of Attention* », in *Cultural Anthropology*, vol.8, n°2, p.138



l'Ouest et en Afrique Centrale. À partir de ce qu'il rapproche d'une forme de sorcellerie urbaine et contemporaine, il construit une anthropologie de la rumeur qui, sans être directement reliée aux « modes d'attention somatiques » de Csordas, en partage un certain nombre d'attentions. Plutôt que de tenter une explication de type symbolique ou fonctionnaliste, Julien Bonhomme entreprend le problème du point de vue d'une micro-analyse des interactions en se réclamant d'une perspective « pragmatique ». L'essentiel de l'analyse consiste alors à déployer le contexte spécifique dans lequel ces interactions s'insèrent : le « trafic urbain » envisagé comme ce que la vie urbaine « fait » aux interactions sociales. Le phénomène nous renseigne alors sur les peurs et le malaise suscités par les modes de sociabilité dans les grandes mégapoles d'Afrique. Julien Bonhomme tente de « prendre au sérieux » cette rumeur, c'est-à-dire de ne pas la disqualifier par avance et de penser à partir de ses événements. Avec comme premier souci, pour une anthropologie « pragmatique », de ne pas « exotiser » pour au contraire « montrer la banalité de la sorcellerie<sup>230</sup> ». Ceci nécessite une posture épistémologique spécifique consistant à « adopter une caractérisation positive du phénomène » contre une conception péjorative qui stigmatiserait la rumeur comme une maladie contagieuse du corps social. Elle se refuse, également, de réduire la « croyance » des acteurs à de la crédulité en la rejetant automatiquement du côté de l'illusion, du faux et de l'irrationnel. En un mot, cette posture s'oblige à ne pas déterminer par avance la ligne de démarcation propre à un mode de raisonnement qui se caractérise par la rhétorique du « ils croient, nous savons que...<sup>231</sup> », pour tenter de produire une analyse qui en divergerait.

Concrètement, Julien Bonhomme s'interroge alors sur ce qui produit l'efficace de la rumeur. En partant de l'intuition qu'on ne peut l'appréhender en la réduisant à une pure idée, la rumeur doit être appréhendée comme un « énoncé en contexte qui implique des événements, des gestes et des affects<sup>232</sup> ». Avant d'être une rumeur, le vol de sexe est avant tout une expérience somatique et émotionnelle liée à la peur. Plus besoin de douter de l'authenticité de l'expérience des victimes, ni même de la sincérité de leurs témoignages<sup>233</sup>. Pour rendre compte des sensations vives, pareilles à des décharges électriques et glacées, décrites par ceux qui se disent avoir été victime d'un vol de sexe, l'anthropologue les relie aux sentiments de surprise et de peur qui conduisent à des réactions physiologiques automatiques. Ces effets correspondent à une « augmentation de la pression sanguine et de la tension musculaire, une accélération des rythmes cardiaque et respiratoire, ainsi qu'une soudaine décharge

---

<sup>230</sup> BONHOMME J., 2009, *Les voleurs de sexe — Anthropologie d'une rumeur africaine*, Seuil "La Librairie du XXIème siècle", Paris, p.19

<sup>231</sup> STENGERS I., 2009. *Au temps des catastrophes - Résister à la barbarie qui vient*, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, Paris

<sup>232</sup> BONHOMME J., 2009, p.30

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.144-145

d'adrénaline qui fait se contracter les muscles horripilateurs<sup>234</sup> ». Si le contact avec un étranger provoque une frayeur associée au vol de sexe, poursuit-il, c'est encore en vertu d'un « lien causal physiologiquement fondé<sup>235</sup> » :

« La taille du sexe masculin au repos varie selon les circonstances : le froid, l'activité physique, mais aussi le stress, sont des facteurs habituels de rétraction du pénis. La vasoconstriction provoquée par la peur entraîne une réduction du volume pénien qui est à l'origine de l'impression de rétrécissement dont les victimes parlent. D'autre part, le frisson provoqué par la décharge d'adrénaline court le long de la colonne vertébrale pour atteindre le bas-ventre : il provoque alors des picotements en raison de l'horripilation des poils autour du scrotum, mais aussi une contraction musculaire de ce dernier qui entraîne une légère remontée des testicules dans l'abdomen<sup>236</sup> ».

Julien Bonhomme ne fait pas l'impasse sur ce qui cause les sensations de ceux qui se disent victime. Il retrouve l'intuition centrale de Thomas Csordas lorsqu'il tente de trouver un appui somatique à la peur de vol de sexe.

## 2.2 « Inner sense cultivation »

Mais c'est à une autre anthropologue que l'on doit, il me semble, d'être allée le plus loin dans la prise en considération de la dimension intérieure comme ressource à documenter pour rendre compte de certains phénomènes sociaux. En voulant remettre l'anthropologie religieuse à l'épreuve de la notion d'apprentissage, Tanya Luhrmann formule une hypothèse stimulante : certaines expériences religieuses seraient dépendantes d'un entraînement (training) et de quelque chose relevant d'une certaine inclination (proclivity) à se laisser « absorber » dans et par des mondes intérieurs :

« We argue that there is a capacity of absorption and that those who have a talent for it and who train to develop it are more likely to have powerful sensory experiences of the presence of God<sup>237</sup> ».

Les fidèles des nouvelles religiosités américaines, et plus particulièrement des confessions évangéliques « Bible based », lisent la Bible comme une histoire qui leur réserve un rôle, ou encore comme « une lettre d'amour qui leur serait adressée<sup>238</sup> ». Ils s'entraînent à faire l'expérience de Dieu en tant qu'être avec lequel il devient possible, au quotidien, de converser et d'interagir. Ces formes de religiosité se

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.68

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>237</sup> LUHRMANN, T.M., NUSBAUM, H., THISTED, R., 2010. « The absorption hypothesis: learning to hear God in Evangelical Christianity », in *American Anthropologist* vol.112 n°1, p.66

<sup>238</sup> LUHRMANN T.M., MORGAIN R., 2012, « Prayer as inner sense cultivation: an attentional learning theory of spiritual experience » in *Ethos*, vol.40, n°4, pp.359-389

caractérisent, selon Tanya Luhrmann, par cette recherche d'expériences spirituelles et corporelles intenses<sup>239</sup>.

Pour déployer son enquête, elle prend appui sur différentes orientations de l'anthropologie contemporaine, déjà évoquées précédemment, qu'elle prolonge ou critique en vue de rendre compte de manière satisfaisante de ce qu'elle nomme « inner sense cultivation » : une culture des sens intérieurs. La première orientation vient de l'anthropologie cognitive qui dérive nos aptitudes à la croyance du processus d'évolution. Stewart Guthrie et Pascal Boyer défendent la thèse selon laquelle nous, humains, serions facilement et naturellement aptes à croire en tant que nous y serions spécifiquement « adaptés » et adéquatement « équipés » d'un point de vue cognitif. Luhrmann reproche à ces auteurs de réduire les phénomènes de croyance à une aptitude naturelle. La seconde orientation porte sur l'aspect linguistique et sémantique des processus qui guident l'apparition de la croyance, les conversions et la pratique de la foi. Sandra Harding tente de faire la démonstration que le langage est non seulement au cœur de l'expérience religieuse de ces nouvelles formes de religiosité mais encore qu'il est en lui-même suffisant pour expliquer les conversions<sup>240</sup>. Or Tanya Luhrmann doute que l'élaboration d'un rapport au Verbe religieux suffise à rendre compte dans toutes leurs dimensions des phénomènes de croyance. Mais, malgré ces réserves, elle retient pourtant de ces deux orientations la nécessité d'acquérir des représentations cognitives et linguistiques de Dieu avant que celui-ci ne puisse venir à exister. Enfin, elle se situe dans le prolongement d'une troisième orientation, celle de Thomas Csordas, qui la mène à décrire la pratique par laquelle la croyance se fait sensation. Elle relève, ici, l'importance de l'expérience somatique, ainsi que l'élaboration d'un rapport intérieur à soi, dans la construction d'une expérience de foi religieuse.

Ce qu'elle reproche, toutefois, à ces trois orientations, c'est de ne pas suffisamment insister sur les efforts déployés, sur la quantité de travail effectué par les fidèles pour apprendre, entretenir et intensifier leur foi<sup>241</sup>. Ce qui revient à se demander sous quelles conditions Dieu est susceptible d'apparaître et de compter ? Car ce ne sont jamais seulement des paroles ou le Verbe de Dieu qui convertissent les fidèles, mais un lot de techniques d'identification de la présence de Dieu où il est demandé à des images mentales, mais plus généralement aux réponses du corps de nourrir la sensation d'une forte intimité dans la relation à Dieu. En faisant rentrer les notions d'apprentissage (learning), d'entraînement (training), de pratique (practice), dans le

---

<sup>239</sup> LUHRMANN T.M., 2004, « Metakinesis: How God becomes intimate in contemporary U.S. Christianity », in *American Anthropologist* vol.106, n°3, pp.518-528

<sup>240</sup> HARDING S., 2000, *The book of Jerry Falwell*, Princeton University Press, Princeton

<sup>241</sup> Ce que montre bien à l'inverse Elisabeth Claverie à propos des pèlerins de la Vierge : CLAVERIE, E., 1990, « La vierge, le désordre, la critique — Les apparitions de la Vierge à l'âge de la science », in *Terrain* n°14, pp.60-75

champ de l'anthropologie religieuse, Tanya Luhrmann conteste donc l'idée selon laquelle nous serions tous également équipés et disposés à l'expérience religieuse, et plus précisément à l'expérience directe et quotidienne de Dieu.

Découvrir la foi, rentrer en contact avec Dieu, avoir une conversation intime avec lui, cela s'apprend. Et cet apprentissage n'est ni le même pour tous ni n'a automatiquement les mêmes effets. D'où son idée d'« inclination » (proclivity), par laquelle il s'agit de réfléchir à un mode d'articulation entre naturalité et culturalité de la croyance : l'entraînement devenant la mise en culture d'une tendance à laquelle chacun est prédisposé à des degrés divers qui prend la forme, dit-elle, d'une « inclination » à nous laisser « absorber » ou à nous concentrer sur des images mentales ou des sensations intérieures. Comme Thomas Csordas et Julien Bonhomme, elle cherche les supports somatiques à la croyance.

Elle se concentre tout particulièrement sur la pratique de la prière comme entraînement à préparer l'aptitude à ressentir une expérience de la présence de Dieu qui soit à la fois directe, immédiate et concrète. « God wants to be your best friend » prêchent les Évangélistes. S'entraîner est le moyen pour qu'effectivement il le devienne. Les bonnes manières de prier sont détaillées dans des ouvrages qui en préconisent la pratique intensive en commençant par apprendre à « tourner son attention vers l'intérieur de soi ». Cognitivement, suggère Luhrmann, la prière encourage chez le fidèle une connexion et une reconnaissance de son propre courant de conscience et de sa circulation. Elle encourage un processus d'« absorption » intense dans et par ses stimulations sensorielles, qui peuvent être intérieures ou extérieures. La prière devient un moyen d'accès, en même temps qu'un entraînement, à travers lequel les fidèles s'attendent à vivre et apprennent à reconnaître des expériences mentales et physiques qu'ils attribuent à la présence de Dieu en eux. Pas de croyance sans les sensations qui font sentir la présence de Dieu. Plus les fidèles prient, plus ils font mention d'expériences sensorielles et spirituelles intenses<sup>242</sup>. Par ailleurs, Luhrmann note que l'expérience de la prière n'est pas sans rapport avec l'expérience de la transe dont elle donne une définition minimale : le fait qu'une personne s'absorbe intensément dans ses stimulations sensorielles intérieures ou extérieures. Lorsque ces états d'absorption s'intensifient, la personne devient plus difficile à perturber dans son attention, mais surtout elle change son sens du temps et de *l'agency*<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> Dans son livre *When God talks back*, l'anthropologue met en scène l'intensification progressive des compétences en matière de prière, de détection intime de la présence et de la relation à Dieu, d'une jeune femme, Sarah, qu'elle parvient à suivre de ses débuts dans l'Église évangéliste Vineyard jusqu'à ce qu'elle devienne une praticienne à l'expertise assurée, LUHRMANN T., 2012, *When God talks back – Understanding the American evangelical relationship with God*, Alfred A. Knopf, New York, 434 pages

<sup>243</sup> LUHRMANN, T.M., NUSBAUM, H., THISTED, R., 2010, p.75

En transformant ce que l'on prenait pour des « dons » (gifts) en « compétences » (skills), Tanya Luhrmann fait des Évangélistes des praticiens qui cultivent jusqu'à l'expertise leur relation à Dieu à travers un mode d'attention à eux-mêmes longuement élaboré. Ceux qu'elle rencontre la renvoient vers les plus « doués », surnommés les « prayer warriors », qui présentent une plus grande tendance à « l'absorption », à se concentrer avec efficacité sur des images intérieures ou leurs sensations intérieures. Ils rapportent qu'avec le temps et une bonne dose d'obstination, la pratique de la prière a altéré leurs perceptions et les a mis en contact avec un « monde sensoriel » plus vivant et plus éclatant (*vivid*) :

« Me discipliner pour prier... C'est comme une ouverture, une ouverture à mes perceptions qui s'accordent (*tuning*) entre elles d'une autre manière de telle sorte que même simplement marcher dans la rue ou regarder des fleurs prend un nouveau sens pour moi »

« Mes sens sont stimulés et renforcés lorsque je me sens particulièrement proche de Dieu, c'est un moment joyeux, vraiment joyeux. Quand ce canal est ouvert, il est plus capable de venir. Parfois, ça arrive, simplement<sup>244</sup> »

En résumé, le modèle théorique que défend T. Luhrmann articule trois dimensions : 1/ interprétation : catégories cognitives socialement inculquées et culturellement variables qui identifient et attestent de la présence de Dieu ; 2/ pratique : les conséquences subjectives et psychologiques d'un entraînement spécifique prescrit par une Église, une congrégation religieuse, et qui concerne une exploration sensorielle et somatique, comme dans l'exemple de la prière ; 3/ l'inclination : un certain talent ou capacité à se laisser aller à cette pratique.

### 2.3 La danse comme pratique d'absorption

Cette capacité à cultiver un rapport intérieur à soi, cet entraînement de l'acuité sensorielle, des potentiels somatiques, présentent de nombreux points communs avec la pratique des danseurs que je m'attache à décrire ici, que ce soit ceux qui ont recours au Body-Mind Centering pour improviser, ou ceux qui le font par l'intermédiaire du Contact Improvisation. En guise d'avant goût, voici un extrait d'entretien réalisé avec Christelle Casse<sup>245</sup> à propos de sa pratique du Contact Improvisation. Bien sûr, pour l'instant ces témoignages, tout comme le fait que les organes puissent être « surface », la peau « profondeur », ne veulent encore rien dire. On ne peut les comprendre, en saisir le sens et la portée. Je demande juste un peu de patience, le temps d'une thèse, avant que chacun se prononce sur la qualification de telles phénomènes...

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.71

<sup>245</sup> Entretien réalisé le 31 mars 2009, au début de ma thèse et qui à bien des égards aurait dû me mettre plus rapidement sur la piste d'une anthropologie des « *inner senses cultivation* »

Dans l'extrait qui suit, j'interroge Christelle Casse sur les notions de « présence », de « justesse », d'« être-là » qu'elle vient d'aborder et à propos desquelles elle dit :

### **Extrait d'entretien, Christelle Casse, 31 mars 2009**

Christelle Casse. — Ce sont des notions tellement fondamentales que ça ne me surprend même pas de ne pas les avoir plus nommées. Tout ce que je fais en mouvement, la méditation, l'art martial sensoriel, la fascia, sont des outils de développement de présence. C'est pour moi, une des clés que je me donne pour vivre intensément, ou vivre tout court d'ailleurs ; pour vivre la danse, vivre la relation. Et c'est jamais gagné ces trucs-là, c'est en permanence remis en jeu. Ça se perd, ça se trouve.

Jérémy Damian. — L'improvisation est devenue un mode de vie ?

CC. — Ça l'a toujours un peu été, mais ça le devient vraiment et en même temps ce qui est vachement intéressant pour moi c'est que plus je vais dans l'improvisation, plus je vais dans la rigueur. L'improvisation je l'ai toujours associée à une sorte de « lâcher », pour compenser une vie un peu normée. Or plus je vais dans l'improvisation au quotidien, plus j'ai la nécessité d'être hyper rigoureuse, hyper disciplinée. Étrangement, je suis quelqu'un de plus en plus disciplinée à plein de niveaux. Et donc paradoxalement, plus je suis dans le contrôle. C'est pour ça que je me pose autant de questions sur l'improvisation.

JD. — Où est-ce qu'elle intervient cette rigueur ?

CC. — Elle intervient pour me permettre d'être libre, pour m'adapter à ce qui vient, et être présente et à l'écoute, il faut une rigueur énorme de vie. C'est terrible, c'est un enfer permanent d'entretien d'une capacité d'écoute, de présence, qui passe pour moi par la méditation, par un travail physique, par du mouvement.

JD. — Cette rigueur elle serait au service de quoi ?

CC. — Ben je sais pas. Cette rigueur elle est au service de la disponibilité. Finalement. Je sais pas. Si, elle est au service de ... C'est fou ce que je vais dire, pas parce que c'est un truc qui n'est pas racontable... Bon je vais le dire et je commenterai après. Elle est au service de quelque chose qui est « plus grand que moi ». Une espèce de disponibilité à quelque chose qui est là et qui se construit à chaque instant mais qui ne dépend pas de moi, pas que de moi. Et je dis que c'est fou, parce que ça fait des années que je me bats contre ça. Je ne supporte pas. Si j'entendais quelqu'un dire ce que je viens de dire, ça me rendrait folle. Ma rationalité ne peut pas entendre ça. Mais ma réalité, si je suis honnête, m'oblige à dire ça, parce que c'est vrai. Et que je sais pas pourquoi, mais mon chemin est celui-là... Pas forcément pour toujours, j'en fait pas une religion, mais en ce moment...

La nécessité de se discipliner pour s'entraîner à pratiquer les outils qui lui permettent de vivre intensément, d'être présente à elle-même, aux autres, débouche sur la sensation d'être dépassée par quelque chose de « plus grand que soi ». Un peu plus tôt dans l'entretien, je lui demande, sans plus de précision, si elle serait capable de me décrire son « corps de danseuse », de me décrire la manière dont elle le perçoit. Voici sa réponse :

Voyons, est-ce que j'aurais un corps de danseuse différent de mon corps de vie ? Oh oui !

Mon corps de danseuse, il est plus habité intérieurement. Quand je me mets en état de danse, il y a quelque chose qui s'anime à l'intérieur, il y a des signaux que j'entends que je n'entends pas dans la vie courante. Il est aussi plus tranquille, plus ouvert. [...]

Ah, ça c'est intéressant... C'est plus des images intérieures que j'ai. Il a une colonne qui a tendance à avoir des zones d'ombres mais qui a tendance à en avoir de moins en moins. Il a quelques immobilités, notamment dans le bas du dos, dans le bassin, mais qui sont en train de se remettre en mouvement. Il a énormément gagné en souplesse, au niveau des hanches, du bassin. Il y a du relâchement à ce niveau-là. Un peu encombré par les organes digestifs qui sont très tendus, qui se font sentir dans la danse. Et il est très rayonnant au niveau de la poitrine et du dos, du haut du dos. Très volontaire ; volontaire ? Très décidé dans les pieds et les mains. Très animé et ferme.

L'animation intérieure est au fondement de son expérience de danse. La rigueur qu'elle évoque dans l'entretien est mise à son service de cette animation, sa pratique est un entraînement par lequel elle apprend à activer un corps lui envoyant des « signaux » qu'elle « n'entend » pas dans la vie quotidienne. Sans prétendre négliger la singularité de son expérience, il est possible de la faire résonner avec celles des croyants dont Tanya Luhrmann parle si bien. Il ne m'appartient pas de juger si la pratique de la danse peut pour certaines personnes s'apparenter à une forme de religiosité. En revanche je m'autorise à documenter le commun de pratiques qui semblent à première vue totalement hétérogènes l'une à l'autre et qui partagent pourtant une pratique consistant à éduquer un « faire sentir », et qui offrent des « formes insolites de spiritualisation<sup>246</sup> ».

Les Évangélistes et les danseurs s'entraînent de la même manière à sentir des choses différentes. Les deux pratiques divergent sur le type de présence qu'elles désirent et convoquent. Dans le cas des danseurs, ce n'est pas tant la présence de Dieu — encore que la référence à « ce qui nous dépasse », à « quelque chose de plus grand que soi », nous venons de le voir, n'est pas absent de leurs discours — que la leur propre qui est mise à l'épreuve. Ceci se fait dans et par une recherche de présence à soi. Là où les fidèles évangéliques traquent la présence de Dieu dans leurs images mentales, dans leurs sensations, dans leur environnement immédiat, les danseurs cherchent à éprouver leur propre présence qui parfois suscite le sentiment « spirituel » d'une relation à quelque chose qui les dépasse. Où « Être présent » se traduit par un ensemble de sensations, qualités corporelles qu'il est possible d'apprendre à détecter et à s'y rendre sensible.

L'expérience que vivent certains lorsqu'ils sont proches de Dieu, d'autres la vivent lorsqu'ils se rapprochent d'eux-mêmes jusqu'à en explorer leur dimension intérieure. Pour Bonnie Bainbridge Cohen :

---

<sup>246</sup> HUESCA R., 2012, *Danse, art et modernité* — Au mépris des usages, PUF, Paris, p.44

« Être physiquement présent à soi consiste à faire partir la respiration, le mouvement, la voix, la conscience et le toucher de n'importe quelle cellule ou de n'importe quel ensemble de cellules (les tissus et les systèmes), puis à observer ce qui se passe : les qualités de respiration, de mouvement, de voix et de toucher ; les états d'esprits qui en découlent, à savoir les impressions, les sensations, les émotions, les souvenirs, les rêves, les pensées, les images et les intuitions ; et enfin, les effets physiologiques. Une fois acquise la conscience d'une zone ou d'un tissu en nous-même, nous pouvons partager ce processus avec d'autres, en partant du même endroit en nous, d'os à os ou d'organe à organe par exemple, puis discuter ensemble de nos expériences<sup>247</sup> »

Je fais l'hypothèse que les pratiques de mouvement et d'improvisation dont il sera ici question engagent toutes un rapport à ce que, faute de mieux, je continuerai de nommer une « intériorité » en attendant d'en donner une traduction, je l'espère, plus satisfaisante dans l'ultime partie de cette thèse.

A travers ce tour d'horizon, je souhaite me placer dans la continuité des travaux de Tanya Luhrmann, et en particulier m'inscrire dans un programme large visant à rendre compte des « cultures des sens intérieurs ». Car, à ma connaissance, cette anthropologie n'est encore sortie ni du contexte de la guérison, ni du religieux. En portant ce programme de recherche dans le champ des pratiques somatiques (Body-Mind Centering, Contact Improvisation, Tuning Score), j'espère poursuivre l'ambition de documenter de nouveaux modes d'attention somatique, en insistant sur leur pratique et, ce faisant, leur culture.

L'hypothèse à partir de laquelle je compte travailler est que certaines pratiques corporelles jouent un rôle d'accès et de prise en charge de l'« intériorité » en la faisant exister différemment, en proposant l'élaboration d'un rapport intérieur de soi à soi par la mise en mouvement du corps. Cette « culture des sens intérieurs » n'est plus prescrite par un discours d'autorité (qu'il soit religieux, médical, psychanalytique), mais s'élabore dans l'expérience et par une expertise de cette expérience. En danse et en éducation somatique, la découverte et l'accès à son « intériorité » n'a rien à voir avec une révélation psychologique, elle est d'abord et avant tout topologique.

Ce qui m'intéresse au fond, c'est de demander à des praticiens qu'ils nous renseignent sur ce que requiert cette « intériorité » afin de se mettre à exister et à compter comme une « dimension » guidant ceux qui ont appris à la cultiver dans leurs manières d'agir, de faire, de se relier et de connaître. À partir de l'expérience du groupe de danseurs amateurs engagés dans la reprise de la pièce « Dance (praticable) » du chorégraphe Frédéric Gies, construite autour des outils du Body-Mind Centering (BMC), j'aimerais montrer comment ces danseurs en viennent à se construire un accès à « l'intériorité » et comment cette dernière les engage et les fait danser.

---

<sup>247</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2010 « Faire sienne [embodying] la conscience cellulaire » in *De l'une à l'autre – Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, p.78





## Chapitre 3 . « I HOPE YOU FEEL THE SAME WAY TOO » Body-Mind Centering : savoirs, expériences, transmission

« Dans le vaste organisme qu'est un être humain  
toujours reste une zone qui veille, qui recueille, qui amasse,  
qui a appris, qui sait maintenant, qui sait autrement.  
Retrouver ce savoir »

Henri Michaux<sup>248</sup>

« Can we get together?  
I really, I really wanna be with you  
Come on, check it out with me  
I hope you, I hope you feel the same way too »

Madonna<sup>249</sup>

### 1. PRESENTATION DE LA PIÈCE « DANCE (PRATICABLE) » ET DU BODY-MIND CENTERING :

Le projet dont il est ici question concerne la pratique du Body-Mind Centering dans le cadre d'une reprise de la pièce « *Dance* », du chorégraphe Frédéric Gies, par un groupe de danseurs amateurs formé ad hoc et mené par Anne Garrigues, « Les Zélées »<sup>250</sup>. J'ai pris part au processus de reprise au titre d'interprète, j'appartiens donc au collectif dont j'essaie d'étudier la pratique. À chaque fois que je dirais « nous », c'est à cette appartenance que je ferai référence et je le ferai sur un mode problématique, en me posant la question de ce qu'un tel « nous » requiert pour pouvoir être énonçable et possible.

La pièce a d'abord été un solo créé en 2008 par Frédéric Gies. À l'origine de ce projet, ce dernier demande à une amie danseuse, Alice Chauchat, si elle accepterait

---

<sup>248</sup> MICHAUX H., 1966, *Les grandes épreuves de l'esprit*, NRF, Paris, p.56

<sup>249</sup> MADONNA, 2005, « Get together », in *Confession on a dancefloor*

<sup>250</sup> Le projet a bénéficié du soutien du Centre National de la Danse dans le cadre de son programme de subvention de « reprise de répertoire et pratiques amateurs ».

qu'ils se donnent respectivement des thèmes à explorer, en se donnant comme seule contrainte d'ancrer ce travail à venir dans l'exploration de pratiques somatiques. Alice Chauchat lui propose de travailler sur la grammaire en danse, plutôt que sur celle plus commune de vocabulaire. Frédéric Gies choisit le Body-Mind Centering comme base de travail et d'écriture chorégraphique et compose une « partition » d'improvisation (*score*) à partir des outils que cette pratique propose<sup>251</sup>. Cette partition sera reprise, la pièce remontée plusieurs fois avec le collectif « Praticable » dont font partie Frédéric Gies et Alice Chauchat. Puis en 2011-2012 par les « Zélées ».

### 1.1 Le Body-Mind Centering

Le Body-Mind Centering (BMC) est une pratique qui émerge à la fin des années 70 des explorations de Bonnie Bainbridge Cohen, alors ergothérapeute diplômée en analyse du mouvement Laban/Bartenieff et danseuse. Sa recherche et son enseignement sont consignés dans un livre de référence, *Sensing, feeling and acting*, dans lequel elle donne le ton de l'ambition du BMC : « accéder à une connaissance nouvelle en provenance de soi<sup>252</sup> ».

Le BMC s'inscrit parmi les pratiques d'éducation somatique présentées en introduction. Il se transmet par des praticiens certifiés<sup>253</sup> formés pendant quatre années. En France, c'est l'association *SOMA*, fondée en 2006, qui assure cette formation. Plus que dans d'autres pays, cette dernière recrute beaucoup parmi un public de danseurs, qui y trouvent autant de quoi nourrir leur entraînement que leur inspiration chorégraphique pour leurs propres créations. C'est dans ce rapport d'appropriation des outils du BMC par des danseurs improvisateurs que j'envisagerai la pratique.

Le BMC propose de faire l'expérience de l'anatomie et de la physiologie du corps par des explorations de mouvement et de toucher. Il articule ainsi un savoir stabilisé et la prise en compte de l'expérience personnelle de chacun au moyen d'un travail sur la sensation. Son ambition serait que, grâce à lui, chacun puisse faire l'expérience de sa propre anatomie, de son propre fonctionnement physiologique et s'enrichir d'un certain type de connaissances de soi à soi. Il appréhende le corps à partir de six

---

<sup>251</sup> Pour plus d'informations, un recueil de textes passionnant sur le processus de création et sur les enjeux esthétiques, politiques et somatiques de la pièce est disponible en ligne à l'adresse suivante : [http://www.dancepraticable.net/download/dance\\_txt.pdf](http://www.dancepraticable.net/download/dance_txt.pdf)

<sup>252</sup> Ibid., p.79

<sup>253</sup> En BMC, les « praticiens » sont ceux qui ont suivi une formation « certifiante » qui leur donne le droit d'enseigner le BMC. Pourtant, dans le reste de cette thèse, comme précisé en introduction, j'utiliserai le terme de « praticien » dans le sens de celui ou celle qui est engagé.e et obligé.e par une pratique et le type de réussite qui la caractérise, sur le « praticien », cf STENGERS I., 2006, *La vierge et le neutrino – Les scientifiques dans la tourmente*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, 283 pages

systèmes principaux sur lesquels Frédéric Gies a construit l'architecture générale de sa pièce : système osseux, système musculaire, système nerveux, système des organes, système des fluides, système endocrinien. La pratique déploie, à l'intérieur de ces six systèmes, un ensemble de correspondances entre des tissus du corps et des qualités de mouvement.

Un des points originaux et surprenant — pour certains, discréditant — du BMC est la possibilité d'une « expérience cellulaire » de notre anatomie. Bonnie Bainbridge Cohen explique dans un texte intitulé « Faire sienne [embodying] la conscience cellulaire<sup>254</sup> », qu'elle cherche les moyens d'induire un état qui permette le surgissement d'« expériences cellulaires » en desserrant le contrôle du système nerveux :

« Les images du système nerveux sont utiles pour centrer notre attention sur une expérience passée en fonction d'une activité ou d'un objectif recherchés. Mais pour accéder à une connaissance nouvelle en provenance de soi, il faut renoncer à un savoir ancien pour s'ouvrir à un nouvel état de non-savoir. Passer de la conscience par le système nerveux à une conscience cellulaire revient à passer d'une perspective ancienne à une nouvelle<sup>255</sup> »

L'ambition qu'affiche Bonnie Bainbridge Cohen à l'égard d'un accès à une « connaissance nouvelle en provenance de soi » constitue le cœur du problème qui nous intéressera ici. Du statut même de cette connaissance dépend la « qualification » de la pratique. L'exemple des sectes nous a permis de voir qu'en créant un délit de manipulation mentale, le Droit français établissait un lien strict entre « secte » et pratique thérapeutique frauduleuse. Or, si le Body-Mind Centering revendique une forme de « connaissance nouvelle en provenance de soi », il n'est pas sans ambiguïté quant à la nature de cette connaissance et ses effets supposément « thérapeutiques »<sup>256</sup>. En proposant une série d'explorations centrées sur une « expérience intérieure », issues d'un corpus de connaissances proposé par Bonnie Bainbridge Cohen, le BMC s'expose — et a été exposé — à des critiques et des accusations qui y voient une pratique sectaire.

L'ambiguïté quant à cette question thérapeutique est repérable jusque dans les partenaires auxquels *SOMA* s'est affiliée, comme par exemple l'Association Éducation Somatique France. Le site internet de cette association reprend dans la définition qu'il propose de l'éducation somatique une présentation faite par l'Association canadienne « Regroupement pour l'Éducation somatique ». Or les membres de ce regroupement doivent signer un Code de déontologie qui aborde la

---

<sup>254</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2010, p.80

<sup>255</sup> Ibid., p.79

<sup>256</sup> Cette ambiguïté étant elle-même le fruit du partage des intérêts de Bonnie Bainbridge Cohen entre son titre d'ergothérapeute et ses explorations en tant que danseuse, ou plus simplement de praticienne du mouvement.

dimension thérapeutique selon un mode caractéristique des relations que le champ des *somatics* entretient à l'égard de cette dimension, c'est-à-dire non sans cultiver une véritable ambiguïté à son propos :

« L'éducation somatique n'est pas en soi une thérapie. *Quoiqu'*elle puisse clairement avoir des bénéfices au plan thérapeutique, elle n'a rien de médical [...] Cependant, quoiqu'elle ne soit pas issue d'un tel modèle médical ou d'une pratique de traitement de la pathologie, l'éducation somatique n'en présente pas moins de nombreux bienfaits au plan de la santé physique et psychologique »

Ou encore :

« L'éducation somatique *n'a pas à proprement parler à voir directement* avec un travail sur la santé mentale et sur l'univers psychologique de la personne. *Cependant*, il ne faudrait pas non plus nier que l'éducation somatique peut, par la prise de conscience du corps en mouvement, aussi affecter la vie émotionnelle, les relations interpersonnelles, la créativité autant que les sensations et perceptions de ses élèves »<sup>257</sup>

À chaque fois la rhétorique est la même. Résumée sommairement, cela donne : « Telle pratique n'est pas thérapeutique quoiqu'elle puisse l'être ». *A minima* on attend du BMC qu'il ait des effets, qu'il engage des changements : toute une promesse de *transformations*. C'est ce rapport au changement qui place le BMC dans une perspective proche de celle que Michael Houseman relève à propos du champ de la psychothérapie. Dans sa tentative de proposer un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique, ce dernier s'est interrogé sur le changement d'attitude qui distinguerait, pour quelqu'un qui aurait engagé un travail de psychothérapie, le fait de discuter de ses problèmes avec des proches et le fait d'en discuter avec un thérapeute. La différence essentielle, propose-t-il, viendrait de l'anticipation ou de la projection du fait que l'interaction avec le thérapeute aurait le pouvoir de provoquer chez lui un certain changement :

« Lorsque je m'entretiens avec un ami ou une amie, la présupposition tacite est non seulement que je peux changer mais que je peux *me* changer : j'attends de lui ou d'elle des indications qui me permettront de voir ma situation de façon différente (de son point de vue) et d'agir en conséquence. En revanche, je m'adresse à un "thérapeute" devant mon apparente incapacité à produire seul le changement que j'escompte ; j'attends de lui qu'il « fasse » — mais où ce « faire » est à définir, est flou... — quelque chose pour que je change<sup>258</sup> »

Le Body-Mind Centering ne parle pas « explicitement », ou plus justement « publiquement », de démarche thérapeutique et préfère insister sur sa démarche *éducative*. La rhétorique qu'emploient certains praticiens est à cet égard exemplaire : la situation de transmission pédagogique du BMC est ainsi considérée comme

---

<sup>257</sup> Extraits du code déontologie disponible sur le site du Regroupement pour l'Éducation Somatique.

<sup>258</sup> HOUSEMAN M., 2003, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », in *Thérapie Familiale* n°24, p.293.

participant d'un apprentissage qui favorise et encourage d'autres dans leurs propres apprentissages. Le « toucher » est un des principaux outils pédagogiques pour amener la conscience dans une partie du corps. Thomas Greil, responsable pédagogique de *SOMA*, décrit la philosophie du « toucher BMC » comme une approche « éducative qui ne prend pas la forme d'un "faire" délégué à un autre qui serait "expert". Il n'y a pas dans le champ de l'éducation somatique de thérapeute qui "fait" et qui "guérit" mais une personne qui « guide » quelqu'un dans un processus d'apprentissage de son propre corps. En vision somatique, poursuit-il, on a une vision plus large des termes "apprendre", "enseigner"<sup>259</sup> ».

Cette insistance sur la démarche éducative est précisément ce qui, tout en maintenant ouverte la promesse d'un changement, protège la pratique contre les accusations qui pourraient lui être adressées, selon lesquelles elle se présenterait comme partie prenante d'un champ auquel elle n'appartiendrait pas officiellement. Si la démarche éducative est une dimension fondamentale de la pratique, elle est aussi une stratégie pour ne pas nommer une ambition thérapeutique inavouable mais revendiquée par tous. Même si les démarches de ceux qui suivent des stages de Body-Mind Centering ou qui prennent des séances individuelles, ainsi que de ceux qui suivent une formation diplômante, ne consistent pas à venir « se guérir », elles sont toutefois proches d'une démarche d'« autosanté » au sens où elles en attendent une transformation sur plusieurs pans de leur personne : corporel, psychologique, artistique, relationnel... Par exemple, lors d'un colloque organisé par *Soma*, dont je reparlerai dans la section suivante, Thomas Greil donnait un atelier de pratique. À la fin de celui-ci, une personne prend la parole et exprime ceci :

« Grâce au toucher j'avais une tension dans l'épaule droite et je la sens partie, plus douce, plus libre, mais du coup ça en a révélé d'autres. En tout cas, ça m'a permis de relâcher cette épaule »

En face, Thomas Greil hoche la tête, il ne paraît pas surpris et paraît même, par son mouvement, confirmer ou autoriser la parole et l'expérience de cette personne. La dimension thérapeutique n'est peut-être pas au cœur du BMC, il n'en reste pas moins que ceux qui le pratiquent y viennent pour « aller mieux », « se soulager », que quelque chose se transforme en eux. La question qui importerait de poser n'est donc pas « le BMC est-il thérapeutique ? » mais bien « comment cette pratique contribue-t-elle à renouveler ce que thérapie veut dire ? ». Quelles perspectives de changements ouvre-t-elle ?

---

<sup>259</sup> GREIL T., intervention lors de la table ronde « Méthodes somatiques entre éducation et thérapie », en compagnie de Isabelle Ginot, Katy Dymoke, Carla Bottiglieri, dans le cadre d'un colloque intitulé « Éducation somatique thérapeutique et/ou thérapie éducative ? », co-organisé par Paris-8, Soma et les éditions Contredanse, les 12 et 13 juin 2010 à Paris

Enfin, ce discours sur l'apprentissage et l'éducation en BMC se retrouve chez Bonnie Bainbridge Cohen qui assigne à son enseignement le but « d'aider les gens à trouver leur propre méthode » :

« Je partage ce que j'apprends, comme on le fait en Contact Improvisation, en présentant mon expérience personnelle du mouvement et de la perception, mais en *laissant finalement chaque personne libre de trouver comment elle bouge et comment elle perçoit*<sup>260</sup> »

Entre thérapeutique et éducation, il faudrait donc intercaler une revendication d'autonomie et d'encapacitation (*empowerment*) de la part de ceux qui acceptent le processus d'éducation proposé pour devenir, en partie au moins, les sujets de l'évaluation et de la réalisation de leur bien-être, les « médecins de leur corps », au sens où l'entend Bernard Andrieu :

« Par médecin de son corps, à la différence d'être médecin de soi-même, nous décrivons les modèles dynamiques par lesquels le sujet utilise les processus de son corps pour améliorer sa santé, sa forme, sinon la matière même de son corps<sup>261</sup> »

Ce chapitre n'est, d'une certaine façon, que le commentaire de cette dernière phrase. Il examinera les moyens que se donne le BMC pour effectivement encourager la liberté de chacun à trouver ses propres manières de bouger et de percevoir, il mettra en doute le fait que toujours il y parvienne, et se terminera sur une proposition pragmatique : dont j'espère qu'elle aura des conséquences. Et de bonnes !

De la façon dont se pense et se pratique cette ambition thérapeutique dépendra la nature du type de connaissance « nouvelle » revendiquée par le BMC. Mais qu'y a-t-il, alors, de « nouveau » dans cette connaissance ? Et qu'implique le fait qu'elle soit « en provenance de soi » ? Comment produit-on une telle connaissance, selon quel(s) mode(s) ? Comment s'est-elle établie, comment se transmet-elle ? Si cette forme nouvelle de connaissance procède véritablement « de soi », comment se peut-il qu'il existe un ensemble de propositions stabilisées qui constituent en propre le BMC et qui offre une cohérence aux expériences de ceux qui le pratiquent ? Le problème soulevé est, en fait, quasiment le même que celui que l'on aurait pu rencontrer chez François Delsarte s'il ne s'était pas mis à hésiter quant à la pertinence de son projet de constitution d'une « science des signes et du mouvement » et par laquelle il lui aurait été possible d'établir un ensemble de correspondances entre les mouvements de l'âme et les mouvements du corps, ou pour reprendre l'expression de John Martin entre la *metakinêsis* et la *kinêsis*. Le Body-Mind Centering est-il un laboratoire expérimental pour la conscience corporelle — et « cellulaire » — de la même manière que le

---

<sup>260</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002 (1993), *Sentir, ressentir et agir — l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Contredanse, Bruxelles, p.148

<sup>261</sup> ANDRIEU B., 2008, *Toucher — Se soigner par le corps*, Les Belles Lettres, Paris, p.75

laboratoire de psychologie expérimentale de Wundt l'avait été pour la conscience et le « studio » de Delsarte pour l'intériorité ?

J'aimerais, à partir de l'expérience du groupe d'amateur « Les Zélées », essayer de décrire et de caractériser les modalités par lesquelles le BMC transmet ses connaissances et propose des expériences spécifiques. Le problème de la genèse de la pratique, la description de sa démarche expérimentale ne seront toutefois pas traités — n'ayant pu rencontrer les acteurs qui y ont pris part, à commencer par Bonnie Bainbridge Cohen<sup>262</sup>. Je fais le pari que l'examen des modes de transmission des outils du BMC devrait suffire à « qualifier » la connaissance qui le fonde. En n'ayant ni la légitimité scientifique ni l'autorité d'une institution reconnue — droit, psychologie... — qui lui permettraient de prétendre à un savoir légitime et « autorisé » sur l'« intériorité », en proposant des expériences qui contestent à ceux qui la soupçonnent le droit de ne la réduire qu'à un « mythe », en déjouant autant le régime de la « confiscation légitime » que celui du « soupçon qui dénonce », je chercherai à poser au BMC la question suivante : comment s'y prend-t-il dans l'élaboration d'un type de connaissances et d'expériences par lesquels une certaine *version* de l'« intériorité » prend consistance et se met à exister ?

Je chercherai, pour finir, à volontairement provoquer le Body-Mind Centering en prenant le contre-pied du fantasme qui l'habite parfois, celui d'une rationalité à venir qu'on lui reconnaîtrait enfin. Il s'agit bien, dans ce qui suit, d'une provocation : plutôt que de sciences expérimentales, le Body-Mind Centering ne témoignerait-il pas de la possibilité d'existence d'un laboratoire de sorcellerie expérimental ? De quels pouvoirs pourraient se revendiquer les « faits » qu'un tel laboratoire produirait ? Telles sont les questions que je désire traiter à présent. Mais avant cela, il me faut encore préciser comment j'en suis arrivé à les formuler de cette manière et comment mon enquête à leur sujet a pris la forme qui est devenue la sienne.

### 1.2 Feint de non recevoir

J'avais assisté à un colloque organisé par *Soma* au mois de juin 2010 autour de l'éducation somatique. Il s'agissait de présenter ce champ de pratiques, de les faire dialoguer entre elles afin d'ouvrir des perspectives de recherches communes. De nombreux appels en direction d'autres champs ont été souhaités et encouragés — parmi lesquels la biologie, la philosophie, la psychologie, la médecine. Isabelle Ginot — professeure au département danse de Paris 8, responsable du Diplôme

---

<sup>262</sup> Et d'autre part, à l'inverse de la pratique du Contact Improvisation dont il sera largement question dans la seconde partie, la genèse du BMC a été peu documentée par les acteurs eux-mêmes. Même si Bonnie Bainbridge Cohen y revient — mais de manière très évasive — dans *Sentir, ressentir et agir*. Seules quelques bribes affleurent ci-et-là comme dans l'article susmentionné de EDDY M., 2009



Universitaire « technique du corps et monde du soin » et praticienne Feldenkrais — intervenait au cours de cette journée, et déplorait pourtant la faiblesse d'intérêt manifesté envers l'éducation somatique par des chercheurs extérieurs. Dans le cas du BMC, comme ailleurs, les études menées sur le sujet le sont, dans la plupart des cas, par celles et ceux qui le pratiquent. Paradoxalement, alors que les discussions n'ont eu de cesse de tourner autour des conditions d'insertion et d'ouverture du BMC au sein de la « société », à aucun moment la sociologie ni l'anthropologie n'ont été convoquées ou même évoquées dans les débats. La pratique envisagée comme un phénomène social n'a simplement pas été abordée.

Suite à ces journées organisées par *SOMA* et aux vues de l'orientation que prenait ma thèse — la manière dont je me suis retrouvé « pris » et engagé dans et par la pratique du BMC — j'adressais en juillet un projet de recherche à l'association dans lequel je suggérais qu'une enquête socio-anthropologique pouvait être susceptible d'accompagner le processus de transaction — mouvementé — par lequel la pratique se retrouvait impliquée dans une réalité le plus souvent intransigeante. J'étais décidé à en faire un « terrain ». Je proposais dans le document que je leur remettais de ne pas donner à mon travail la forme d'un commentaire sur un phénomène ou un fait social, mais celui d'une participation au processus d'émergence de leur collectif comme « public »<sup>263</sup>. Je suggérais ainsi que la recherche et l'exigence actuelle du BMC pouvaient consister moins en 1) une recherche de production de preuves objectivées de la pratique (au risque de tomber dans une volonté de « faire-science » qui oblige à se conformer aux exigences de l'objectivation scientifique pour produire des « faits » stabilisés, réitérables, naturels...) ; 2) ni d'ailleurs dans une recherche de justifications philosophiques (qui revient la plupart du temps, sans suspense, à demander à Merleau-Ponty de faire le travail). J'orientais ma proposition dans le sens d'une participation à une expérimentation qui chercherait à construire de nouvelles manières et méthodes pour rendre compte de l'activité d'un praticien BMC sans s'aliéner au régime de la preuve scientifique et sans se limiter au fait d'en écrire la phénoménologie. Voilà en substance ce que contenait mon projet de recherche. Il a été examiné et refusé.

Outre quelques malentendus sur le sens de ma proposition qu'une mauvaise formulation de ma part a dû rendre équivoque, je pense que les responsables de *SOMA* ont craint qu'elle ne soit une façon déguisée de profiter de ce « terrain » potentiel pour m'offrir à moindre frais une formation en BMC. Avec du recul, je me rends compte que ma proposition n'était pas bonne, en tout cas pas recevable pour *SOMA*, et doublement. Une première fois, en leur proposant de participer gratuitement à un

---

<sup>263</sup> DEWEY J., 2010, *Le public et ses problèmes*, Gallimard "Folio", Paris, 336 pages

module de formation<sup>264</sup>, en échange de quoi, en plus de l'étude que je leur soumettrais, je m'engageais à participer aux discussions, débats et controverses qui animent et parfois agitent l'association et la pratique du BMC, au titre de sociologue. Puis une seconde fois, convaincu de l'intérêt de m'autoriser à passer « de l'autre côté du miroir » pour les raisons que j'ai explicitées, relatives au « faire sentir », je me proposais de ne pas adopter l'attitude de l'observateur qui se serait assis, un carnet à la main et un appareil photo en bandoulière, dans un coin de la pièce. Croyant témoigner d'un certain souci vis-à-vis de ce qui se vit dans ce genre d'espace, je leur proposais de « plonger » dans les expériences que le module de formation offrirait. Le cumul de ces deux propositions rendait ma demande inopportune — je le comprends. Croyant bien faire, croyant cultiver une certaine délicatesse à l'endroit de la pratique, j'ai en fait nourri le soupçon. La situation aurait été peut-être différente si je leur avais proposé une attitude de recherche plus classique, conforme à ce que l'on attend de celui qui vient « observer » une expérience. La faute m'en revient. Mais d'un autre côté, la lettre que l'association m'a adressé pour motiver son refus était traversée par une injonction contradictoire qui dit quelque chose de « l'institution » BMC :

« Aussi, nous pensons qu'une action de recherche doit bénéficier de la plus totale autonomie et indépendance vis-à-vis des terrains où elle se trouve engagée. Il nous serait pourtant difficile d'envisager le rôle de SOMA en tant que commanditaire d'un travail d'analyse conduit dans le champ de ses actions de formation, ainsi que la place du chercheur en tant que « porte-parole » de l'association et de la pratique du BMC® : si on peut concevoir des situations où la recherche devient l'expression d'un engagement actif dans tel ou tel contexte (et l'anthropologie et la sociologie fournissent beaucoup d'exemples à ce propos), il est néanmoins éthiquement indispensable qu'une telle posture d'observation et de participation soit nourrie d'une implication plus profonde et prolongée »

J'ai dû lire plusieurs fois ce paragraphe pour être sûr de bien le comprendre. S'il m'a fallu plusieurs lectures, c'est qu'il contient un message contradictoire. Il affirme, dans un premier temps, la nécessité de « la plus totale autonomie et indépendance du chercheur vis-à-vis des terrains où il se trouve engagé ». Autrement dit, *SOMA* se refuserait, par souci éthique, à financer ma recherche de peur de fausser mon « objectivité » et de troubler la nécessaire « distance » du chercheur à son objet de recherche. Dans un second temps, quelques lignes plus bas, le message m'oppose pourtant le fait qu'« il est éthiquement indispensable qu'une telle posture d'observation et de participation soit nourrie d'une implication plus profonde et prolongée ». Leur solution, si je comprends bien, consistait à ce que, d'une part, je paye ma formation, par souci éthique d'indépendance et, d'autre part, que je suive toute la formation, par souci éthique d'une « implication profonde et prolongée ».

---

<sup>264</sup> Je n'avais pas les revenus qui m'auraient permis de m'« offrir » une session de formation, et n'ai jamais envisagé de me former en BMC.

Je n'ironiserai pas sur le sens commercial, aiguisé, de leur réponse...

Ma participation à la reprise de la pièce « *Dance* » a, dès lors, été pour moi une manière détournée de travailler sur « l'expérience du BMC », laissant dans l'ombre la question plus « institutionnelle » et sociologique. Pourtant je n'ai pas abandonné au terme de cette analyse l'ambition qui en signa l'origine. C'est pourquoi la conclusion de ce chapitre prendra la forme d'une proposition.

Voilà, en somme, un chapitre *adressé*.

### 1.3 Quels partenaires de danse ?

Le support essentiel à la reprise de la pièce « *Dance* » en est la partition (score)<sup>265</sup>. Elle compte une vingtaine de pages le long desquelles se succèdent une centaine d'« activités », regroupées en cinq grandes parties. Chaque page comprend plusieurs activités et chaque activité est détaillée en trois colonnes, comme dans les deux exemples ci-dessous — #24 et #69.

---

<sup>265</sup> Accessible en ligne à l'adresse suivante :[http://www.dancepraticable.net/download/dance\\_score.pdf](http://www.dancepraticable.net/download/dance_score.pdf). La partition a été conçue, à l'origine, pour un danseur. La reprise en groupe de la pièce a nécessité quelques adaptations et précisions, principalement sur la gestion des différentes formes de regroupement : libre, en ligne, dans un zone restreinte...

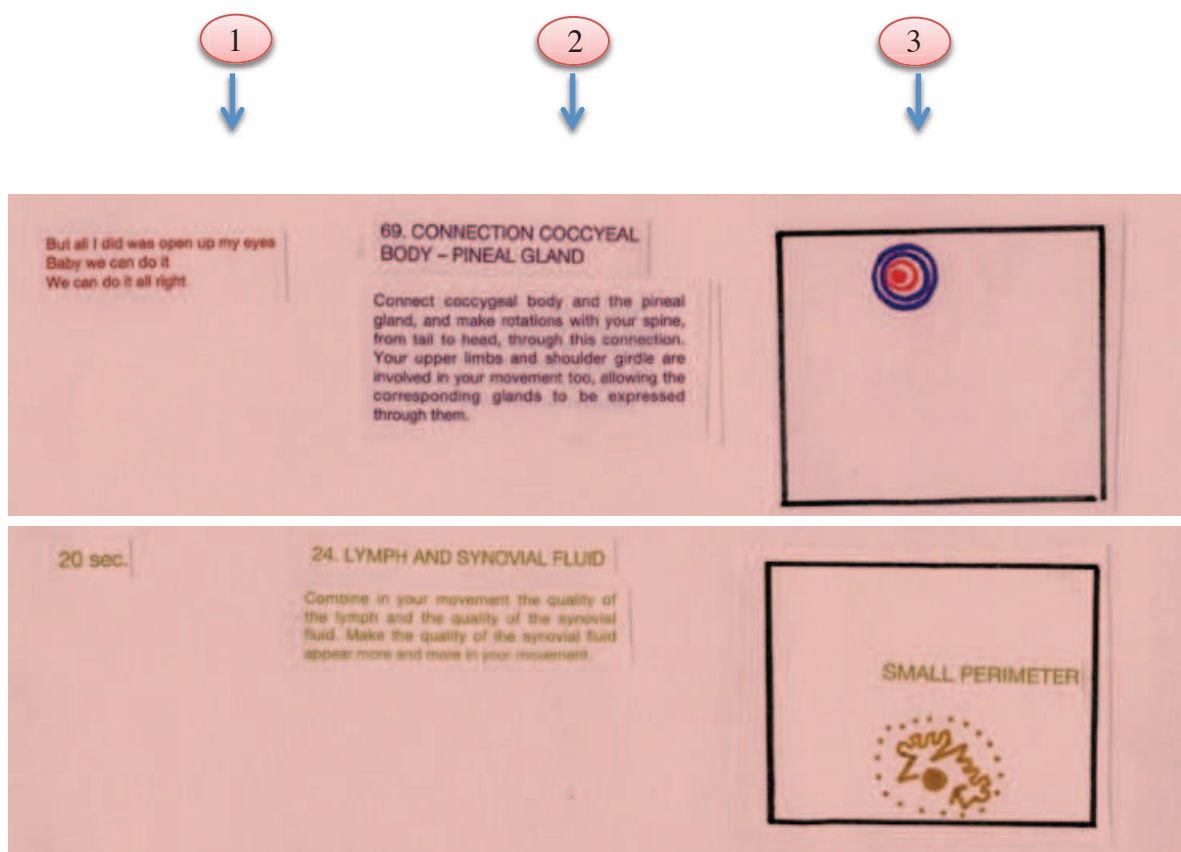


Figure 4 — Extrait de la partition de "Dance", F. Gies

La première colonne à gauche concerne les indications de temps, elle précise la durée de chaque activité, soit en minutes et en secondes lorsque la pièce est en silence, soit en donnant des repères temporels calqués sur les paroles des trois chansons de Madonna qui jalonnent la pièce. Les indications de temps en minutes et secondes sont approximatives et n'engagent pas les danseurs à compter strictement, en revanche les indications musicales doivent être respectées scrupuleusement.

La seconde colonne se réfère aux activités à exécuter. Chaque activité est numérotée et porte un titre précisant le lieu d'initiation du mouvement. Par exemple dans les deux exemples ci-dessus, l'initiation se fait, pour l'activité #24, dans et par la lymphe et le liquide synovial, et dans le #69, au niveau de la connexion entre le corps coccygien et la glande pinéale. Chaque activité est ensuite détaillée en quelques lignes où se précisent des indications pour les initiations de mouvement.

La troisième colonne fournit des indications d'espaces : la scène est représentée au moyen d'un rectangle noir dont le segment haut représente le fond de scène, celui du bas le devant de scène, le segment de gauche, pour le segment de droite. Chaque rectangle est rempli par des petits dessins en couleur qui donnent des indications d'emplacements — certaines activités doivent se dérouler en des endroits

précis de l'espace scénique — ; des indications concernant le périmètre du mouvement — qu'il soit libre, « free pattern in space », ou restreint à une zone identifiée, « in small area » — ; et des indications de déplacement — trajectoires, courses en cercle, avancées en ligne. Ces dessins tentent de traduire un peu de la spécificité de chaque lieu d'initiation. Dans l'activité numéro 24, les danseurs doivent combiner la qualité de la lymphe (clarté, direction dans l'espace...) avec celle du liquide synovial qui est le liquide qui lubrifie chacune de nos articulations (relâchée, caoutchouteuse, remuante,...), le dessin correspondant reproduit les petits remous désarticulés propres aux qualités de la synovie en y associant des traits plus rectilignes de la lymphe.

Pour chacune de ces activités, le mouvement est initié dans et par les différents « systèmes » et tissus du corps, en se basant sur les ressources du Body-Mind Centering. Le nombre de ces initiations est aussi impressionnant que déroutant : organes, os, liquide céphalo-rachidien, système nerveux sympathique et parasympathique, synovie, graisse, peau, sang veineux, sang artériel, glande pinéale, thymus, thyroïde, glandes surrénales, ligaments, lymphe, muscles, liquide interstitiel, etc. Autant de tissus du corps *avec* lesquels nous nous sommes entraînés à danser, autant de tissus qui *nous ont fait danser*. Pour préciser ce qui, dans cette pièce, « fait danser », il convient de partir d'une définition possible, et minimale, de ce qu'est un partenaire de danse. Ce que certains sociologues et anthropologues ont appris à faire en accordant aux non-humains un droit de cité dans les mondes en commun qu'ils étudient, les danseurs le pratiquent quotidiennement ainsi qu'en témoigne le récit de Claire Buisson, danseuse et ethnographe, qui revient sur son propre processus de création au cours duquel elle se met à identifier le « son » comme un partenaire :

« Le son intervient dans la danse, à la manière d'un danseur. Il génère à son tour du geste. [...] le son constitue alors un corps. À plusieurs reprises, j'ai été manipulée par le son comme j'aurais pu l'être par un autre danseur, en ce sens que j'éprouvais une sensation corporelle et musculaire à son impact. Il se crée un choc d'un corps contre un autre. À travers la spatialisation, le son amplifié agit clairement comme un corps extérieur sur le corps de la danseuse. Le son ainsi jeté de part et d'autre de l'espace de la danse percuté sur son trajet le corps-performer, le conduisant dans une nouvelle direction. [...] Il se crée une boucle interactive entre les deux corps, à travers laquelle se construit la danse<sup>266</sup>. »

Nous aurons l'occasion de voir à mesure que nous progresserons à quel point la liste de ces partenaires est capable de s'allonger jusqu'à atteindre des proportions insoupçonnables. L'apprentissage qui a présidé à la reprise de « *Dance* » revient à apprendre à bouger avec ou à partir d'une gamme d'entités non-humaines mais qui

---

<sup>266</sup> BUISSON, C., 2009. « Immersive Theatre #2 — Ethnographie sonore du mouvement dansé : une écriture performative » in *Ethnographiques.com*, n° 19, décembre 2009  
[en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2009/Buisson>- consulté le 27.07.2012)

pourtant participent à la danse en nous faisant bouger autrement et qui ont la force de pouvoir devenir de véritables partenaires crédibles d'interaction pour nos mouvements. Par partenaire de danse, j'entends donc tous ceux *avec* qui nous dansons mais qui en même temps *nous font danser* et qui nous forcent à penser que ce qui nous fait danser n'est pas nécessairement un partenaire humain<sup>267</sup>.

Il revient aux danseurs d'apprendre à savoir bien *faire* avec ceux qui leur *font faire*. Danser, dans ce cas pourquoi pas, pourrait vouloir dire être en mouvement en cherchant à s'articuler à un ensemble plus ou moins grand, à l'influence plus ou moins marquée, de partenaires humains et non-humains qui nous affecteraient dans notre danse et que nous affecterions en retour, et avec lesquels nous accepterions de nous engager. Dans le projet dance, ces « quasi-partenaires » ont comme singularités, pour n'être pas « humains » d'être pourtant « vivants » !

L'anthropologue S. Guthrie, déjà mentionné, fait l'hypothèse que la tendance à attribuer des caractéristiques humaines, telles que la volonté ou l'intentionnalité, à des entités « inanimées » est une tendance naturelle de l'esprit humain<sup>268</sup>. Stratégiquement, il vaut mieux accorder à un objet d'expérience le plus haut degré de complexité, supposer qu'une pierre est un ours (et se tromper) que de présumer qu'un ours est une pierre (et se tromper aussi). C'est un peu — et je le précise pour celles et ceux qui auraient du mal à accepter que des danseurs puissent avoir comme partenaire de danse leur liquide céphalo-rachidien ou leurs reins, ou plus encore qu'un chercheur le leur accorde naïvement — l'attitude que j'adopterai. Je ne me fixe pas comme objectif de déterminer si les danseurs s'entraînent à prendre un ours pour une pierre ou une pierre pour un ours. Je considérerai qu'ils s'entraînent bien à activer une gamme élargie de partenaires, et que ce faisant ils animent un ensemble d'êtres et de choses en tant que partenaires de danse pour trouver d'autres sources d'initiation du mouvement que ce que permet le « système musculo-squelettique ». Rompre avec le fait de ne pas s'autoriser à donner un peu *agency* à ces quasi-partenaires est, en quelque sorte, le mot d'ordre des praticiens BMC avant d'être celui de l'ethnologue qui les étudie<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> Bruno Latour nous a familiarisés avec le fait que les choses, les non-humains nous « font faire », ils viennent troubler la source de nos actions. Nous ne faisons que croire que nous maîtrisons ce que nous faisons, alors que nous sommes toujours légèrement débordés par la multiplicité d'entités avec lesquelles nous sommes attachées, dans ce qu'on est en train de faire, qui nous tiennent autant que nous les tenons (et auxquelles nous tenons) *Personne* ne songerait à contester à un violoniste virtuose son exigence de ne jouer que de *son* violon au motif que lui seul le fait jouer si divinement... LATOUR B., 2000, "Factures/fractures: de la notion de réseau à celle d'attachement" in Micoud A., Peroni M. (Eds.), *Ce qui nous relie*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208, et également HENNION A., 2010 « Vous avez dit attachement ? », in Akrich M. (dir.), *Débordements, mélanges offerts à Michel Callon*, Presses des Mines, Paris, pp.179-190

<sup>268</sup> GUTHRIE S., 1995

<sup>269</sup> Sur « l'agentivité des non-humains », cf. supra « III.I.3 »

#### 1.4 L'événement « *Dance* » : les supports somatiques des styles chorégraphiques

Frédéric Gies est revenu, dans un texte qu'il a écrit, sur la genèse de la pièce et comment le sens de ce qu'il était en train d'explorer s'est précisé de lui-même au cours d'une séance d'improvisation :

« Alice était, comme d'habitude dans nos sessions, assise sur le canapé, et je me suis mis à improviser devant elle en initiant mon mouvement séquentiellement dans chaque liquide de mon corps (sang, lymphe, liquide céphalo-rachidien, synovie, liquide cellulaire, liquide intercellulaire et la graisse). Il est apparu de manière extrêmement claire que les différentes qualités de mouvement qui émergeaient de chaque liquide évoquaient différents styles chorégraphiques. Nous y voyions Cunningham, Isadora Duncan, la danse du ventre, etc... Le plus intéressant dans tout ça venait du fait que ces styles n'étaient pas apparus parce que j'en reproduisais les formes mais à travers l'activité consistant à initier mon mouvement dans différentes matières (*material*) de mon corps. Finalement, j'en suis venu à essayer de combiner différentes qualités de liquides. D'autres styles apparurent. Nous avons immédiatement perçu le potentiel de ces essais : la possibilité de proposer un autre regard sur l'histoire de la danse, une manière particulière de travailler avec et sur la citation et de questionner la notion d'auteur (*authorship*). Nous bondissions de joie. En conséquence, j'ai décidé de faire une pièce de cette recherche<sup>270</sup> »

L'événement pour Frédéric Gies a été de sentir qu'à chaque système du corps, et à chaque qualité correspondante, il lui semblait reconnaître un style chorégraphique bien identifié. Tel système semblait citer tel style chorégraphique. Sans qu'il l'ait prémédité, son travail a peu à peu pris la forme d'une interrogation relative à la question de l'« auteur » : qui est l'auteur de ces styles qui émergent ? « J'ai construit cette pièce, écrit-il, comme une contrebande de styles chorégraphiques, en voulant déstabiliser la question de l'auteur et trouver une manière de faire que tous ces styles puissent être les miens ou encore qu'ils n'appartiennent à personne<sup>271</sup> ».

La première page de la partition de « *Dance* » s'adresse aux futurs interprètes et propose quelques clés d'interprétation dont celle-ci :

« Dans le but de rendre explicite le propos de ce travail, le performer devra identifier des styles de danse avec les différents lieux d'initiations proposés par la partition. Ces différents lieux d'initiation du mouvement créent différentes formes, différentes vitesses, différentes qualités de mouvement qui doivent être clairement reconnaissables, bien que la forme ne doive pas devenir le point central de l'activité (*has to remain a side-effect of the activity*). Chaque qualité peut se référer à un style de danse différent. Néanmoins, le performer doit prendre garde de ne pas reproduire les formes de ces styles chorégraphiques qu'il a identifiés, et de toujours chercher à initier le mouvement à partir des systèmes et des différents tissus du corps indiqués par la partition. Les différents styles chorégraphiques ne sont pas produits en reproduisant des formes identifiées, mais grâce à cette manière spécifique d'initier le mouvement »

---

<sup>270</sup> GIES F., 2008, « DANCE (PRATICABLE), september 2005-August 2008 », in *Dance (praticable) Textbook*, pp.25-32

<sup>271</sup> *Ibid.*, p.30

Les styles apparaissent, non pas comme des formes reproduites, appartenant à un chorégraphe, à un courant chorégraphique et à un moment de l'histoire, mais comme des potentialités somatiques. Puisque les « qualités » de corps sont à tout le monde, les styles qui en découlent ne sauraient être la propriété de quiconque : Frédéric Gies importe dans le champ chorégraphique les principes du *copyleft*. Danser ne revient pas à conduire le corps dans des champs de propriété, c'est au contraire un moyen pour détourner toutes hiérarchies de valeurs — « ceci est de la grande danse, ceci n'en est pas » — *en séries de différences également valables*, car se rapportant à des qualités différentes, accessibles, habitables en chacun et par chacun. Danser consisterait alors à faire place à ce qui nous traverse du fait même que nous avons/sommes un corps. On peut lire dans cette déclaration d'intention une manière de revisiter et d'hériter de la charge esthétique du courant de la *Postmodern Dance* et notamment des expérimentations radicales du Grand Union<sup>272</sup> : questionner ce qu'est la danse pour la disputer à la virtuosité, à la forme, et aux représentations toutes faites. Frédéric Gies raconte à ce propos l'anecdote suivante : à l'issue de la première représentation au Tanznacht de Berlin, quelqu'un vient le voir et lui demande, croyant sans doute flatter son interlocuteur, s'ils [les danseurs] étaient une compagnie « semi-professionnelle ». « Nous sommes tous les quatre des danseurs avec un énorme bagage technique, s'amuse Frédéric Gies. Le fait que nous ayons pu être perçus comme semi-professionnels montre simplement à quel point est restreinte la conception courante de ce qu'est un corps de danseur, de ce que veut dire danser, de ce qu'est la danse<sup>273</sup> ».

Si l'histoire de l'art polarise les époques, les styles autour de grands « Noms », d'« Auteurs », Frédéric Gies se prend à rêver d'une histoire de la danse au XXe siècle qui parcourrait les pluralités des manières de danser qui s'y sont succédées sans passer d'un nom à un autre, en se demandant plutôt comment et pourquoi telle ressource du corps émerge, pourquoi tel usage, tel système est soudainement exploré et privilégié ? De sorte que l'histoire de la danse devienne aussi une histoire de la découverte progressive de ce continent intérieur qu'est le corps. Dans une telle perspective, et pour reprendre la distinction classique entre « invention » et « découverte », les styles chorégraphiques ne sont ni des créations ni des inventions mais des « découvertes » au sens scientifique du terme. En tout cas, c'est une « découverte » que fait Frédéric Gies par laquelle il conteste aux chorégraphes leurs « inventions » : la création de styles chorégraphiques. « 1492, Christophe Colomb, les Amériques ». « 1957, Merce Cunningham, la lympe ! »

Si le propos séduit, en y regardant de plus près, la manière qu'à Frédéric Gies de tenir discours sur ce que le BMC fait à l'histoire de la danse, convertissant des « créations

<sup>272</sup> cf. BANES S., 2002, *Terpsichore en baskets*, Chiron/CND, Paris sur ce point cf supra « II.1 »

<sup>273</sup> GIES F., 2008, p.31



de styles chorégraphiques » en « potentialités somatiques », est assez symptomatique d'une ambiguïté qui est au cœur du BMC. Dans cette conversion se joue le passage, ou plutôt la généralisation, d'un « style » ou d'une « technique » à quelque chose qui peut avoir tendance à ressembler à un « fait » dont la teneur expérimentale aurait le pouvoir de mettre tout le monde d'accord. Si tel est le cas, la connaissance produite par le BMC change de nature, et avec elle l'ambition qui la préside.

## 2. À LA DÉCOUVERTE DES SYSTEMES DU CORPS : S'ARTICULER A DES DIFFÉRENCES

Lorsque notre collectif des « Zélées » n'était pas occupé à déchiffrer et interpréter la partition de Frédéric Gies, les séances étaient consacrées à l'exploration d'un « système » particulier du corps tel que le BMC l'aborde. Nous partions soit d'une exploration corporelle en mouvement, soit d'une exploration par le toucher pour amener la conscience sur une partie ou un tissu du corps, soit encore de l'examen de planches anatomiques permettant de visualiser le corps, d'aider à localiser en nous-mêmes ce qui y était représenté, de cerner des circuits et trajets de certains fluides avant de tenter de les sentir dans une exploration personnelle. Pour explorer notre corps et ses différents systèmes, nous avons comme outils principaux à notre disposition nos *sensations* : outils pour sentir et sentir que l'on sent. Plus que des outils, les sensations ont fait ici l'objet d'une *recherche* au sens où elles ne pouvaient être réduites seulement à ce qui est senti, ce qui naturellement se donne, se sent, se perçoit. En tant que « recherche », elles sont ce que nous avons appris à apprivoiser, à repérer et qui à force de pratique nous ont *faits sentir*.

Le BMC est une technique qui vise à développer ce « faire sentir » au moyen d'une articulation entre un savoir sur le corps relativement stabilisé et la prise en compte de l'expérience personnelle de chacun. Il propose à chacun de faire l'expérience de sa propre anatomie, de son propre fonctionnement physiologique et de l'enrichir d'un certain type de connaissance de soi à soi qui soit, *d'une certaine manière*, conforme à ce qu'enseigne le BMC. La sensation n'est donc pas la seule ressource. Et pour cause ! Elle n'a que peu à voir avec la définition purement physiologique qui en fait quelque chose de naturel et de spontané. Pour qu'elle devienne une ressource, il faut en passer par tout un travail qui lui associe des explorations guidées, des planches anatomiques, des échanges entre praticiens, de drôles d'artefacts, des lectures annexes, des dessins, des notes prises sur un carnet. Soit un ensemble de ce qu'Antoine Hennion a appelé des « médiations »<sup>274</sup>.

Pour donner un premier exemple de ce à quoi ressemble un atelier de BMC, voici un bref compte-rendu de ma première expérience de BMC. C'était déjà avec Anne Garrigues, que j'avais rencontrée dans le cadre d'un projet de recherche annexe à ma thèse. À l'époque, je débutais, littéralement, ma « carrière » de danseur, n'avais pas d'autres expériences que la pratique du Contact Improvisation. C'est de l'intérieur même du Contact Improvisation que j'ai entendu parlé du BMC à plusieurs reprises. Intrigué, et pensant soulager ma « conscience professionnelle », je me suis inscrit à

---

<sup>274</sup> HENNION A., 1993, *La passion musicale*, Métailié, Paris, 398 pages

cinq ateliers de deux heures, en matinée, dans le cadre des « entraînements du danseur » organisés par le Centre de Développement Chorégraphique de Grenoble, *Le Pacifique*, en octobre 2010. La séance était consacrée à explorer les connexions qui relient les doigts de la main à l'omoplate et aux côtes, chaque doigt ayant une relation privilégiée avec l'épaule, la face interne ou externe du bras, les côtes ou la clavicule. Nous avons commencé par observer des planches anatomiques sur lesquelles Anne Garrigues avait colorié ces connexions avec différentes couleurs. Ces planches, matérialisaient les connexions dont nous allions faire l'expérience et nous offraient un support à partir duquel déployer notre « recherche » et notre imagination. Elles figuraient aussi, par avance, « ce qu'il y avait à sentir ».

L'exploration consistait, couchés sur le ventre, les deux mains posées paumes contre sol, à hauteur d'épaules, à chercher à redresser notre buste en prenant appui progressivement sur les différents doigts de la main. À mesure que nous engagions la totalité de celle-ci, d'abord le petit doigt, puis l'annulaire, et ainsi jusqu'au pouce, nous devions parvenir à nous extraire du sol jusqu'à avoir les bras tendus, et cela sans effort. Après un long moment d'exploration en solitaire, nous nous étions entraînés à sentir ces connexions deux à deux. L'un s'allongeait sur le dos tandis que l'autre, par le toucher et la mobilisation des doigts et du bras de son partenaire, travaillait à lui faire sentir les connexions, et à en faire lui-même l'expérience autrement. Travail d'élaboration seul, puis partagé. Au terme de la séance, ma partenaire et moi-même échangeons sur ce que nous avons senti, reconnaissant l'aide que l'autre avait représentée dans la sensation de ces connexions — à moins que ce ne soit l'inverse, dans la connexion de nos sensations.

Comment « qualifier » le type de transmission par lequel opère le BMC : support, induction, détermination ? Avant de répondre, je m'attacherai d'abord dans ce qui suit à décrire le processus de travail qui a été le notre pour la reprise de « *Dance* ».

### **2.1 La respiration cellulaire**

La pièce « *Dance* » est construite principalement sur la succession de quatre grands systèmes du corps : les « organes », les « liquides », les « glandes », le « système nerveux ». Je propose de m'attarder principalement sur les deux premiers en essayant de décrire à chaque fois le travail fourni pour parvenir à nous rendre sensibles à ces systèmes, en considérant à chaque fois qu'ils ouvrent à de nouveaux « partenaires intérieurs ». Les questions qui me serviront de guides sont les suivantes : comment parvenons-nous à déployer les sensations qui nous permettent de faire l'expérience des qualités propres aux différents systèmes du corps ? Comment ces sensations peuvent-elles constituer une forme de connaissance du corps et par le corps ? Enfin,

comment parvenons-nous à nous construire une trace qui en favorise la « mémoire » ? Soit autant de questions destinées à apprendre à « bien dire » ce qui se passe dans la pratique du BMC.

L'année a été organisée en quatre périodes pendant lesquelles nous plongeons dans l'un et l'autre des différents systèmes. Nous nous retrouvions les mercredis soirs, quelques samedis, et avons bénéficié de l'accueil de deux structures pour des temps plus longs de répétition de plusieurs jours consécutifs au cours desquels intervenait une autre praticienne BMC, Odile Seitz, interprète de « *Dance* » lors de sa première adaptation sous sa forme collective.

Les séances débutaient en général de la manière suivante : après nous être changés, nous investissions le studio de danse chacun à notre manière, certains prolongeant les discussions entamées dans le vestiaire, d'autres se déposant au sol ou s'étirant. Anne Garrigues commençait chaque séance presque rituellement par cette phrase :

« Prenez le temps d'arriver, d'être avec vous-même. Faites confiance à ce qui est là ... Quoique vous fassiez, ne faites qu'une chose, essayer de ne faire qu'une chose et d'y porter attention que vous soyez allongés, en mouvement, juste en train de respirer »

Nous étions ensuite invités à porter notre attention sur notre respiration, puis à ce que le BMC nomme la « respiration cellulaire », qui est une voie d'accès à l'expérience cellulaire et par laquelle Bonnie Bainbridge Cohen préconise d'entamer toute séance. Bien entendu, nous étions novices, Anne Garrigues devait, en conséquence, accompagner les explorations qu'elle nous proposait d'un minimum d'explications. La respiration cellulaire, nous expliqua-t-elle par exemple, renvoie à l'échange gazeux d'oxygène et de gaz carbonique qui s'opère au niveau des cellules grâce au va-et-vient des liquides à travers leurs membranes. Elle est le schème de base des organismes unicellulaires par lequel ils respirent, se nourrissent, s'activent. Ce liquide est « le lieu des fonctions premières de la vie<sup>275</sup> ». Le BMC considère que « les cellules sont en résonances les unes avec les autres [et qu'] au fur et à mesure que davantage de cellules en nous *sont présentes à elles-mêmes* et se font réceptives, une résonance plus entière s'instaure entre elles, procurant une sensation d'équilibre intérieur et de connaissance de soi<sup>276</sup> ». La respiration cellulaire favoriserait cette résonance, elle serait cette résonance.

En se concentrant d'abord sur notre respiration pulmonaire — respiration externe — Anne Garrigues nous demande de sentir le passage de l'air qui entre et sort par notre nez, qui entre et sort des poumons, les faisant se dilater puis se condenser. Elle nous

---

<sup>275</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002 (1993), *Sentir, ressentir et agir — l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Contredanse, Bruxelles, p.169

<sup>276</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2010, « Faire sienne [embodying] la conscience cellulaire » in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, p.81

demande d'amener la respiration dans la région du ventre pour sentir notre respiration abdominale en accompagnant consciemment les mouvements :

« Est-il possible de sentir que cette respiration affecte notre plancher pelvien ? En plaçant nos mains sur nos hanches, sur notre périnée, pouvons-nous ressentir le mouvement de condensation et de dilatation de la respiration jusqu'à cette région du corps. Pouvons-nous le ressentir dans nos jambes ? Jusqu'aux pieds ? Pouvons-nous la sentir partout dans le corps, dans nos bras, jusqu'au sommet du crâne ? »

Elle nous demande encore de « tourner davantage notre attention vers l'intérieur et d'imaginer que notre peau est une enveloppe, un contenant, pour les milliards de cellules qui nous composent ». Et se lance dans une série d'informations qu'elle nous livre tandis que nous poursuivons nos explorations :

« Chaque cellule est elle-même un contenant pour le liquide cellulaire qui représente environ 65 % du volume total des liquides du corps. À chaque instant les cellules de notre corps ont ce même mouvement de condensation et de dilatation par lequel elles respirent, se nourrissent, pouvons-nous le sentir ? Arrivons-nous à nous situer à cette échelle cellulaire et sentir ce mouvement de va-et-vient, cette respiration primaire ? Tout ce qui compose nos cellules est plongé dans ce liquide, en suspension. On dit, en BMC, que le liquide cellulaire est le liquide de l'existence présente, chacun y est chez soi, il n'y a rien à faire et nulle part où aller. C'est un état de présence et de repos absolu. Nous ne faisons rien ».

L'induction relative à la respiration cellulaire, que je viens de retranscrire — ou de vous proposer, selon les sensibilités... —, par laquelle débute presque chaque séance, « est-ce une métaphore ou est-ce la réalité ? » a l'habitude de demander Bonnie Bainbridge Cohen lorsqu'elle mène un groupe. Quel est le statut de ce discours sur l'expérience cellulaire ? Car bien entendu, le problème qui est posé ici est celui de la possibilité de l'expérience cellulaire. Face à ce problème, plusieurs attitudes possibles : les sceptiques s'indigneront tout de suite et crieront au « charlatanisme ». Je préfère que l'on se donne un peu de temps, en particulier pour cette raison : le doute quant à la possibilité de l'expérience cellulaire est une question que ne cessent de se poser ceux qui pratiquent le BMC. Seulement, ce doute ne se traduit pas chez eux par une mise en doute de la vérité de l'expérience véhiculée par le BMC. Ils s'ingénient plutôt à expérimenter les bonnes manières de faire, les « comment » ou les « méthodes » qui la rendent possible. Ils le traduisent en des termes « techniques ». Si bien que la question que les sceptiques posent, que je me pose dans ce chapitre et que les praticiens ou danseurs amateurs se posent, sont les mêmes. Personne ne prétend en faire l'économie.

## 2.2 Le roulé des organes

La pièce commence par l'entrée en musique des danseurs, ils viennent se placer en ligne face au public et plongent littéralement, en les passant en revue un à un, dans les tissus de plus en plus profonds de leurs corps, initiant successivement leur mouvement à partir de la « peau », de la « graisse », des « muscles », des « ligaments », des « os » et enfin de la « moelle ». À la fin de cette première partie, les danseurs remontent en ligne en fond de scène, s'allongent sur le côté, puis sur le ventre.

La deuxième partie de la pièce, consacrée aux organes, commence. La partition décrit quatre grands cercles qui s'effectuent en se roulant au sol et en « initiant le mouvement à partir des organes ». La première indication précisée dans la partition est la suivante:

« Continue to initiate movement in your organs. Keep on rolling slowly on the floor, but now, move in space, following a big circular pattern, and in a continuous flow of movement. You can use your limbs to support your weight and change direction in order to follow this pattern<sup>277</sup> »

À chaque nouveau cercle se rajoute la possibilité de changer de niveau, d'abord en ayant la possibilité de trouver (#12) la position assise, ensuite en roulant sur la tête (#13) et enfin en passant furtivement par la verticale (#14). Au terme des cinq tours, les danseurs se retrouvent sur le devant de scène, toujours alignés et enchainent deux figures, les pieds en l'air, renversés en appuis sur les épaules comme dans une position de Yoga. La transition vers la troisième partie, consacrée aux liquides, se fait par une minute de circulation libre dans l'espace en « initiant le mouvement dans les poumons » (#20).

---

<sup>277</sup> « Continue d'initier le mouvement dans tes organes. Continue de rouler doucement au sol, mais à présent, bouge dans l'espace le long d'un grand cercle dans un flux continu de mouvement. Tu peux utiliser tes poumons pour supporter ton poids et changer de direction »

11. ORGANS

Initiate movement in the soft tissues of your organs. Roll on the floor from one side to the other very slowly, on the horizontal plane (do not change level). Let this quality of organic movement flow into your limbs (organs expressed in the limbs). You don't have to move continuously but can stop moving sometimes.

4 min.

From n°12 to n°16

12. ORGANS

Continue to initiate movement in your organs. Keep on rolling slowly on the floor, but now move in space, following a big circular pattern, and in a continuous flow of movement. You can use your limbs to support your weight and change direction in order to follow this pattern.

13. ORGANS

Same activity but now you can also change level whenever necessary, but not going further than the height of a sitting position.

14. ORGANS

Same activity but now you can also roll in the sagittal plane (rolling forward on your head and shoulders or rolling backward, spreading your legs over your body). Keep on using the previous indications (of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> circles). Do not go further than the height of a sitting position.

15. ORGANS

Same activity but now you can change level by taking support on your feet, passing through the vertical axis. This might bring you into spirals. Keep on using the previous movement indications (of the 1<sup>st</sup>, 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> circles).

SMALL PERIMETER

START

1<sup>ST</sup> CIRCLE

2<sup>ND</sup> CIRCLE

3<sup>RD</sup> CIRCLE

4<sup>TH</sup> CIRCLE

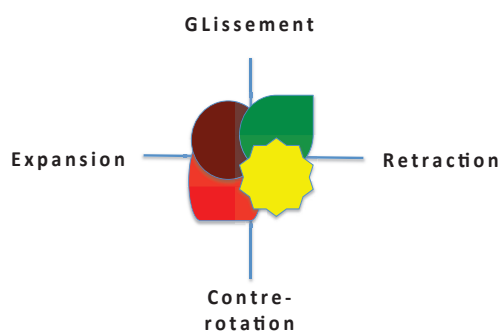
Figure 5 — Extrait partition "Dance", le roulé des organes (F. Gies)

Le BMC détaille très précisément les qualités propres à chaque organe. Ici il s'agit de rouler au sol en se connectant à eux, principalement aux organes viscéraux, sans véritablement les différencier.

Pour nous introduire et nous familiariser avec ces partenaires, Anne Garrigues consacre le deuxième samedi de travail du projet, le 26 novembre 2011, à ces derniers. Elle nous accueille en nous distribuant à chacun un petit ballon de baudruche rempli d'eau chaude et commence par nous laisser un temps d'exploration sans consigne précise. Nous nous retrouvons seul à seul avec notre ballon, à jouer, explorer. Certains ont commencé en le tenant dans les mains, le sous-pesant, goûtant sa texture mouvante, d'autres l'ont immédiatement placé sur leur ventre, à l'endroit où reposent leurs propres organes pour en goûter la chaleur, la masse et cette qualité spongieuse qui fait épouser au ballon la forme de ce qu'il rencontre. Petit à petit, les ballons se sont mis à voyager, le long du tronc, coincé entre deux membres. J'ai enfoui mon visage dans le mien et fait roulé mon crâne dessus. Avec une autre personne, nous les avons transformés en une zone tampon, élastique et moelleuse, entre nos deux corps. À la fin de ce premier temps d'exploration, Anne Garrigues nous invite à partager des mots relatifs à notre expérience : « moelleux », « accueil », « convivialité », « volume », « chaleur », « plénitude », « élasticité », « plasticité », sont quelques-uns des mots qui reviennent le plus. Ces derniers expriment un ensemble de qualités possibles à retenir pour la suite du travail de reprise et

d'interprétation de la pièce.

Après nous avoir laissés explorer et échanger, Anne Garrigues prend le relais en localisant les organes sur une planche anatomique. Elle ne cesse de faire l'aller-retour entre la planche et son propre abdomen, redondant l'image par sa localisation sur son propre abdomen. Chacun se palpe, s'ausculte, pour lui-même en suivant ses explications.



**Le "collectif" des organes**  
Organicité (solidarité) versus organisme (mécanique)

Figure 6 — Le « Collectif » des organes

Elle nous décrit, encore, les quatre actions fondamentales des organes dans leurs interactions : « glissement », « contre-rotation », « expansion » et « rétraction » (*figure ci-contre*). Les organes partagent un même espace et sont liés ensemble dans leur mobilité. Ou bien ils glissent les uns sur les autres ou bien la rotation de l'un entraîne une contre-rotation de l'autre ; et quand l'un se dilate, d'autres se rétractent. Les organes « forment un collectif », explique Anne, qui fonctionne sur la base d'une



« organicité » qu'elle rapproche d'une « solidarité » dans leurs interactions réciproques, en opposition à un fonctionnement qui ne serait que « mécanique ». Elle insiste sur la gestion collective de l'effort : « les organes bougent et initient le mouvement relativement les uns par rapport aux autres ».

Nous terminons la matinée par un « toucher », une personne pose ses mains sur le ventre d'une personne allongée qui, lentement, va se mettre à bouger et à rouler sur elle-même. Les mains qui touchent amènent une présence au niveau des organes et aident à les sentir, « en avoir conscience », « les relâcher », « trouver de l'espace à l'intérieur ». La personne en mouvement poursuit ensuite seule son exploration en essayant de conserver la même attention sans la présence des mains de l'autre. Ce moment est suivi d'un temps d'échange par deux, puis d'un temps que les praticiens BMC nomment « temps d'intégration » qui est un temps libre de pratique pendant lequel chacun est libre de « faire ce qui lui semble bon » : s'allonger et se reposer dans un coin, continuer à bouger, danser, s'amuser, improviser et aussi écrire. À chaque discussion, la plupart d'entre nous sortons un carnet dans lequel nous consignons nos expériences, reproduisons celle des autres, etc.

L'après-midi, nous commençons tous ensemble, debout, collés les uns aux autres et sommes invités à nous déplacer à l'intérieur de la masse que nous formons pour trouver ou rejouer à notre échelle les qualités de glissement et de contre-rotation des organes. Anne se sert d'un grand morceau de tissu en lycra qui nous enveloppe tous pour nous faire sentir les sensations d'expansion et de condensation et simuler la présence et l'action du péritoine, cette membrane qui enveloppe les organes en les maintenant en place et qui favorise le glissement des viscères. L'exercice demande de gérer collectivement nos efforts. La tension est telle dans le tissu, que le moindre mouvement d'une personne entraîne le réajustement de toutes les autres. Nous testons, à notre échelle et par le truchement d'un tissu en lycra, l'activité du péritoine telle que décrite par le BMC.

Au final, la journée se partage entre des temps d'exploration personnels et collectifs (par deux ou engageant le groupe entier), des temps d'échanges (là encore par deux ou à tout le groupe), un temps didactique sur le fonctionnement des organes et des temps d'« intégration ». Les opportunités pour apprendre, explorer et partager ont été nombreuses et variées tout le long de la journée.

Lors de mes différents entretiens avec les danseurs des « Zélées », je proposais à mes partenaires de venir avec leur propre partition, leurs carnets de notes et les dessins éventuels qu'ils avaient réalisés pendant l'année. C'est à partir de ce matériel que je m'intéresse à présent à la mise en regard de différentes prises de notes qui ont été faites individuellement, soit pendant soit à l'issue de la journée de travail sur les organes que je viens de décrire. La nature même de ce qui est noté par chacun des

danseurs est hétérogène : sensations personnelles, savoir physiologique « objectivé » issu de la présentation de Anne, impressions d'une autre personne ou collectivement négociées. Et ces notations n'ont pas toutes le même but : rendre compte d'un « comment ça marche ? », garder les traces de son propre vécu, « récolter » d'autres expériences qui semblent intéressantes. Une fois couchés sur le papier, relus à plusieurs semaines de distance, ces différents registres se confondent, sans réelles distinctions ; ils contribuent à créer l'espace des possibles qui sera « admis et opératoire » à l'échelle de notre groupe, « fidèle » aux expériences personnelles, « conforme » à ce qu'enseigne le BMC, et relatif à ce que font faire les organes, à la manière dont ils nous ont fait danser ce jour-là. Le support papier, les carnets de notes individuels, la mise par écrit, voire la mise en image, sont des supports à ce que nous pouvons encore appeler improprement une « mémoire corporelle » ou « expérientielle » de l'expérience vécue, d'une part et, d'autre part, de la construction située d'un ensemble de qualités collectivement traversées, négociées et reconnues comme pouvant relever du système des organes. Ces prises de notes, celles de Fanny Tanous, Solène Dubreuil et de moi-même, témoignent d'un jeu de différences et de répétitions dont rend compte le schéma suivant. Au centre, les termes qui se retrouvent dans les trois prises de notes ; dans les trois pointes du triangles ceux qui se partagent deux à deux ; et à l'extérieur du triangle mais à l'intérieur du cercle, les termes spécifiques à chacun.

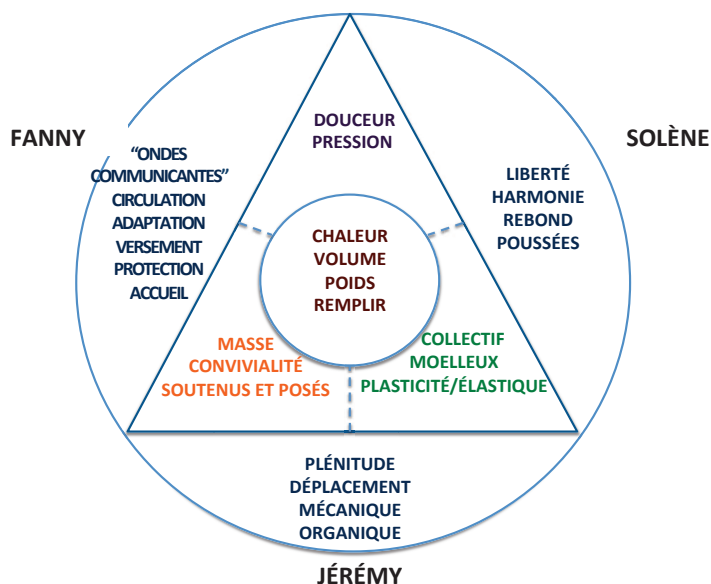


Figure 7 — Qualités des organes, différences et similitudes d'expérience

Les mêmes notions, termes, informations se retrouvent dans les trois carnets : chaleur, volume, poids, remplir. Si on considère que les carnets enregistrent les qualités associées aux organes et que nous, danseurs, nous y sommes référés par la suite pour les retrouver ou les reconvoquer, alors on est en droit d'attendre que ces quatre qualités soient considérées comme communes. D'autres se partagent deux à deux. Les expériences de Fanny et Solène se recoupent sur les « qualités de pression » et de « douceur », celles de Fanny et de moi-même autour de la « masse », de la « convivialité » et de la sensation d'être à la fois « soutenus » et « posés ». Enfin, chacun a noté pour lui-même des qualités ou impressions qui ne se retrouvent pas chez les autres : la « liberté » pour Solène, les « ondes communicantes » pour Fanny, et l'opposition « mécanique/organique » pour moi-même. À l'échelle du groupe cela rend compte d'un ensemble de correspondances et de variations créant à la fois du même et du multiple. L'inscription, la mise en écrit, paraît enregistrer à la fois les termes associés aux expériences individuelles, ceux associés à la négociation collective, et ceux relatifs à un savoir physiologique transmis par le praticien BMC. Est-il concevable que ces notations supportent autant de registres différents ? Sont-ils d'une manière ou d'une autre susceptibles de *coïncider* ? Je ne puis, une fois encore, que retarder le moment où nous tenterons de répondre à ces questions. Continuons plutôt à déchiffrer la partition.

### 2.3 Remuer ses liquides

Le système des liquides est exploré dans les troisième et quatrième parties de la pièce. Les deux parties fonctionnent presque en miroir l'une de l'autre, la quatrième partie revisitant partiellement en musique les motifs et actions qui composent en silence la troisième. Mises bout à bout, elles constituent plus de la moitié de la longueur totale de la pièce.

Bonnie Bainbridge Cohen définit comme suit le système des liquides dans *Sentir, ressentir et agir* :

« Les liquides sont le système de transport du corps. Ils sous-tendent la présence et la transformation et jouent un rôle primordial dans l'équilibre général entre tension et relâchement, repos et action. Les caractéristiques de chaque système liquide sont en relation avec une qualité différente de mouvement, de toucher, de voix et d'état d'esprit. On peut aborder ces relations à partir du mouvement, des états d'esprit ou du fonctionnement anatomique et physiologique.

Tous les liquides du corps se résument essentiellement à un liquide — principalement composé d'eau — qui change de propriétés et de caractéristiques en traversant différentes membranes, en empruntant différents canaux et en entrant en interaction avec différentes substances. Nous

identifions les principaux liquides sous les noms de liquide cellulaire, liquide intercellulaire (ou interstitiel), sang, lymphe, liquide céphalorachidien (LCR) et synovie<sup>278</sup> »

La partition exige que nous soyons capables de passer parfois très rapidement d'un liquide à un autre. Nous avons par exemple entre les activités #26 et #27 « environ cinq secondes » pour « transitionner » de la synovie au sang artériel. En une poignée de seconde nous apprenons à changer radicalement de qualités de mouvement et d'état de corps. Pour arriver à cela il est nécessaire de prendre le temps de faire l'expérience de chaque liquide pour ensuite travailler à les alterner et les combiner. « Le travail qu'on va avoir à faire pour cette partition, nous prévient Anne en début d'année, c'est d'apprendre à distinguer ces liquides pour pouvoir les combiner, à voir comment un liquide peut en soutenir un autre, comment leurs qualités contraires se soutiennent. J'aimerais qu'on arrive à sentir leur coprésence. Et ça, ça se cherche, ça se travaille ! ».

Et ce travail a souvent pris la forme, en partant de l'état de respiration cellulaire, de longues explorations au cours desquelles elle nous fait glisser d'un liquide à un autre en nous laissant la liberté d'explorer par notre mouvement les sensations que l'on associe à chaque fluide. Tandis que nous dansons, Anne se tient au milieu de nous, elle-même en mouvement, décrivant au groupe les qualités que le BMC associe à chaque liquide. Elle commence, en général, par localiser le liquide dans le corps, décrire son trajet de circulation et sa fonction. Notre propre exploration se nourrit de ces descriptions, des qualités physiques associées aux liquides, et parfois de « l'imagination biologique » convoquée propre au BMC.

Tandis que nous commençons à approcher le liquide interstitiel Anne nous guide dans notre improvisation en mouvement par ces mots :

« Le liquide interstitiel est la base de la vitalité et de la circulation de l'énergie à travers les organes et les muscles. Il entoure toutes nos cellules [pause] On dit en BMC que c'est l'océan dans lequel baignent les cellules. Et c'est par cet océan que la nourriture parvient jusqu'à elles, et elles y rejettent leurs déchets. [pause] C'est un liquide clair et gélatineux. On le retrouve également dans les zones d'isotonie où le sang passe de nos artères aux capillaires veineux, ou au niveau de nos muscles il joue un rôle de pompe. Sentez dans vos mains ce pompage en les ouvrant et en les fermant comme si vous pompiez quelque chose dans l'air. [pause] Sentez la même chose avec vos pieds sur le sol. Et essayez de vous nourrir de cette vitalité qui naît du pompage. [pause] Le liquide cellulaire nous porte vers l'activité, la vitalité, la spongiété. Vous pouvez engager vos muscles également. [pause] Et n'oubliez pas, c'est le liquide qui relie toutes les cellules, essayez de goûter ce liquide en portant votre attention au groupe, à l'espace qu'il y a entre vous... ».

Et ainsi de liquide en liquide. Nous passons du sang veineux à la lymphe, de la synovie au sang artériel, du liquide céphalo-rachidien au liquide interstitiel, etc. De

---

<sup>278</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002, p.163

nombreuses séances sont consacrées à ces traversées, parfois nous nous concentrons plus sur un liquide en particulier. À chaque fois Anne distille un subtil mélange d'éléments anatomiques et physiologiques qu'elle combine avec des descriptions physiques ou fonctionnelles et en y associant une description de leurs qualités propres. J'aimerais pouvoir dire simplement que nous « apprenons », à mesure des séances, à mobiliser nos liquides, à passer de l'un à l'autre dans nos initiations de mouvements, mais ce serait faire passer pour une affirmation ce qui est en fait le cœur de l'enquête : qu'est-ce ici qu'apprendre ? Un flot continu d'adjectifs, de qualités, de verbes et d'images entourent chaque liquide. La lymphe est associée à la clarté dans les choix, à la spécificité, aux lignes, à la finesse ; le liquide interstitiel à la vitalité, la spongiosité, à un mouvement de pompage périphérique...

Mais là encore, est-ce une métaphore ou est-ce la réalité ? Les liquides ont-ils un effet sur nos mouvements indépendamment de notre imagination ? À quoi il faudrait commencer par répondre que la question n'est pas bien posée, ce n'est pas celle que se posent les pratiquants du BMC. Lorsque Anne répète, séance après séance, « ne faites pas les liquides » — « laissez votre danse être traversée par eux, laissez-les émerger. Donnez de l'espace à ce qui émerge, reconnaissez-le et donnez-lui de l'espace » — elle entend par là qu'il nous faut trouver les moyens de « sentir », de « faire l'expérience » des qualités propres de chaque liquide sans tomber dans la caricature d'un « faire » qui en mimerait les traits ou qui en reproduirait les formes déjà connues. Lorsque Solène évoque la graisse, considérée par le BMC comme faisant partie du système des liquides, elle me fait part de son « plaisir propre à la danser » en déployant les ressources imaginaires, les plaisirs, les lieux qui y sont associés :

« Pour danser la graisse, j'imagine un amas de cellules adipeuses, jaunes qui glissent entre elles. Je pense à de la chaleur, à des danses orientales, à mes hanches, mes fesses. Pour moi c'est vraiment le plaisir de libérer ma sensualité. Je me suis rappelé que quelqu'un avait parlé d'un moelleux au chocolat. Et c'est si bon de penser au moelleux du corps. C'est ça qui m'a aidé à trouver la graisse »

En concluant comme elle le fait, on se tromperait, sans doute, si l'on se mettait à croire qu'il s'agit d'imaginer la graisse. Ne peut-on pas, à la place, renverser la proposition en disant que c'est la graisse qui offre à Solène l'imagination qui lui permet de se laisser mettre en mouvement par elle<sup>279</sup> ? Ce que semble sous-entendre Anne Garrigues lorsqu'elle nous dit un jour, en précisant que c'est là une chose qu'elle juge très importante, que :

---

<sup>279</sup> « Offrir une imagination que nous n'aurions jamais eu sans eux » la proposition que formule Bruno Latour à propos des « êtres de fiction » dans LATOUR B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence — Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, p.244 et 250

« Les liquides du corps sont des supports propres de mouvement qui n'ont rien à voir avec l'organisation et la gravité. Les liquides ont une force de soutien propre, en agissant entre les parois et les membranes internes. C'est quelque chose que l'on ne nomme pas, pour lequel on ne possède pas de capteurs sensoriels en propre, que je ne détecte ni par ma proprioception ni par mon interoception. Toute cette connaissance plus fine sur notre tonus, c'est un état d'être, c'est pour ça qu'en BMC on parle d' "être" et de "présence". Vous savez, on dit souvent que nous, les BMC, sommes un peu barrés. On est barrés c'est vrai, mais c'est qu'on fait des expériences et on sent qu'il y a des choses ».

Ce qu'elle indique également, c'est une certaine attitude, un état d'« être » et de « présence », une certaine justesse envers soi-même pour laisser émerger les qualités des liquides de notre expérience. Frédéric Gies insiste sur ce point, en en faisant une clé d'interprétation de « Dance » sous la forme d'une recommandation adressée aux futurs interprètes de sa pièce :

« Danser cette partition est presque une tâche impossible, elle devient possible si chacun l'aborde avec le plus de précision et d'honnêteté qu'il ou elle est capable. Elle demande beaucoup de concentration, et n'a rien à voir avec le fait de montrer et de jouer, mais avec le fait de faire et d'être. Plus je regarde les répétitions, plus je vois différentes personnes interpréter ensemble ce score, plus il m'apparaît que ce qui différencie les interprètes ne passe pas par leur volonté de produire une originalité dans leur mouvement, mais à travers le caractère unique de chaque présence et la spécificité avec laquelle chaque interprète fait sienne (*embodies*) les cartes du corps<sup>280</sup> »

Presque comme s'il demandait à chaque danseur de travailler et d'ouvrir sa capacité à se laisser offrir une imagination par une pluralité de partenaires intérieurs. Et le BMC cherche, effectivement et idéalement, à maintenir une orientation « empiriste » au sens où il essaie de faire en sorte que ces qualités dérivent de nos expériences et non d'un ensemble de prescriptions que nous appliquerions. « Faites confiance à ce qui se passe à l'intérieur de votre corps » nous conseille Anne.

Dans un article s'interrogeant philosophiquement sur « l'expérience somatique » du BMC — sur lequel je reviendrai — Carla Bottiglieri note que « dans l'approche du système des liquides du corps en BMC, c'est plus souvent par le mouvement et les improvisations que les images cognitives sont traduites, transférées et "performées" dans les représentations rythmiques et dynamiques correspondantes, sans qu'il y ait nécessairement une homogénéité d'interprétation et ou une objectivation des formes

---

<sup>280</sup> GIES F., 2008, p.32 : « Interpréter la partition est une tâche quasiment impossible, cela marche seulement si chacun essaie de l'effectuer avec le plus de précision et d'honnêteté possible. Cela demande beaucoup de concentration, et ce n'est jamais une affaire de montrer et de jouer mais de faire et d'être. Plus j'assiste aux répétitions et voit différentes personnes interpréter la partition ensemble, plus il devient clair que ce qui différencie les interprètes ne passe pas à travers la volonté de produire de l'originalité dans le mouvement, mais à travers la singularité de chaque présence et la spécificité avec laquelle chaque interprète incorpore les cartes du corps »

d'émergence<sup>281</sup> ». Ce qui importe pour le collectif que nous formons consiste à *composer* un commun sans précisément en passer par une convention qui déterminerait strictement et de manière homogène la relation entre un liquide et une qualité de mouvement, c'est-à-dire qui n'accepterait pas que cette relation puisse être autrement que ce que les expérimentations de Bonnie Bainbridge Cohen ont établi. Il importe que nous puissions nous dire être engagés par et auprès des mêmes *partenaires* tout en tenant à l'exigence d' « honorer nos divergences »<sup>282</sup>. Mais est-ce seulement possible ? N'est-ce pas un point de bascule possible de la pratique vers une forme d' « ésotérisme » ou d' « hallucination collective » ?

---

<sup>281</sup> BOTTIGLIERI C., 2010, « D'un sujet qui "prends corps" — L'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation » in *De l'une à l'autre — composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp. 246-261

<sup>282</sup> La formule est d'Isabelle Stengers, 2006, *La vierge et le neutrino*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, pp.145-153

### 3. CE QUI CAUSE LA DANSE

#### 3.1 Composer un « collectif » de praticiens

Le déroulement de la reprise de la pièce « Dance » invite à un exercice de perception qui compte sur notre sensibilité à percevoir quelque chose que l'on ignorait jusque-là et qui va se mettre à nous faire sentir et à nous faire danser/és. Pour chacune des explorations que Anne nous propose, nous menons des « enquêtes » en les orientant par le biais de descriptions, de prescriptions et de propositions qui nous permettent de superposer une anatomie et une perception, un discours savant et une expérience, de les faire surgir l'une de l'autre au moyen de médiations qui vont, à présent, nous intéresser et qui prennent la forme de ce que certains anthropologues et sociologues des sciences nomment des « artefacts cognitifs ».

Ces enquêtes ne sont pas sans paradoxes. Résumons : « nous », qui avons un corps, partageons les mêmes partenaires potentiels. Ils ne nous font pourtant pas tous danser, et s'ils le font, ils le font différemment. Myriam évoque ce point à la manière d'une énigme :

« Ce que nous avons fait, c'est affiner nos singularités avec une palette commune, et je ne sais pas très bien si nous avons produit une unité à partir de nos différences ou des différences à partir de cette source qu'a été le BMC »

Ce à quoi engage le BMC, et ici « Dance », c'est à s'essayer à l'expérience suivante : puisque nous avons tous un corps, puisque nous avons tous des organes, les mêmes différents liquides, un système nerveux, la possibilité de changer de tonus, *essayons de faire l'expérience de cette diversité*, et de la vivre, avec toutefois suffisamment de qualités assignables et communes pour qu'il soit possible de dire de ces partenaires que ce sont bien eux qui nous ont fait danser et qu'ils l'ont chacun fait d'une façon qui leur est propre. Dès lors, la question qui se pose à nous, et à ceux qui aiment être dansés par ces partenaires, est la question du mode par lequel ces partenaires nous *obligent*. Comment concilier la découverte de partenaires intérieurs ayant des « identités » et des manières de nous faire danser plus ou moins stabilisées avec l'ambition formulée par Bonnie Bainbridge Cohen par laquelle elle souhaite que chaque personne puisse être « libre de trouver comment elle bouge et comment elle perçoit<sup>283</sup> » ?

Dans l'article « Professional Vision », Charles Goodwin étudie la manière dont se constitue une même manière de voir et d'interpréter des faits dans différentes cultures professionnelles. Il défend l'argument selon lequel l'habileté à percevoir un fait

---

<sup>283</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002, p.148



marquant n'est ni naturel ni d'ordre psychologique mais est une activité socialement située :

« All vision is perspectival and lodged within endogenous communities [...] The ability to see relevant entities is lodged not in the individual mind but instead within a community of competent practitioners<sup>284</sup> »

Les praticiens et pratiquants amateurs du BMC, nous qui nous sommes lancés dans cette aventure de la reprise de la pièce de Frédéric Gies, qui avons appris à danser à partir de, et avec nos organes, nos liquides, formons un « collectif » au sein duquel l'unité de référence ne peut pas être seulement celle de l'individu aux prises avec sa dimension intérieure, mais celle du BMC en tant que pratique collective stabilisée autour d'un ensemble de savoirs, de connaissances et d'expériences. Pour que le « nous » auquel je m'associe et que j'essaie de composer dans ce chapitre soit possible, il faudrait que ce nous rassemble une communauté de praticiens compétents qui ont su se rendre sensibles aux mêmes choses. Faire du BMC, ce serait partager avec tous ceux qui le pratiquent une manière de sentir les choses selon une même perspective<sup>285</sup> et se sentir obligés par elle.

Toutefois, la différence fondamentale avec les cas qu'étudie Goodwin est que le BMC propose à différentes personnes de percevoir plus ou moins une même chose mais qui n'est pas un bien commun ou une chose en soi appréhendable par tous autour de laquelle se regrouper. L'objet de la perception est au contraire éclaté dans les corps de chacun, et se révèle dans une expérience intérieure. Pour que le BMC puisse exister, c'est-à-dire qu'il revendique à bon compte le fait qu'il est une pratique qui propose l'expérience d'une forme de « connaissance nouvelle en provenance de soi », il faut pourtant que l'expérience « privée » et « interne » soit encadrée, validée, légitimée par une connaissance « publique » « externe » ou qu'elle soit médiatisée par un ensemble de moyens qui la rendent telle. Et pourtant, l'apprentissage du BMC ne se réduit pas non plus à une appropriation progressive de représentations cognitives ou de savoirs propositionnels, tout cela ne suffit pas à faire exister la dimension intérieure des danseurs de telle sorte qu'elle leur permette d'y recourir au titre d'une ressource d'action. Autrement dit, tout cela ne suffit pas à rendre compte de ce qui fait la spécificité d'un « praticien » somatique.

Pour que ce « nous » désigne effectivement un rassemblement — « ceux pour qui l'articulation aux partenaires intérieurs dépend de manières de faire qui toutes ne se

---

<sup>284</sup> GOODWIN C., 1994, « Professional vision » in *American Anthropologist*, vol.96 n°3, p.606 et 626 : « Toute vision est perspectiviste et logée à l'intérieur de communautés endogènes [...] La capacité de voir des choses pertinentes ne se loge pas dans l'esprit individuel mais dans une communauté de praticiens compétents »

<sup>285</sup> Au sens où nous l'avons entendu en compagnie de Jeanne Favret Saada dans la première partie, lorsqu'elle enjoignait les ethnographes à occuper les places des indigènes pour y vivre les affects qu'elles leurs réservent.

valent pas »<sup>286</sup> — il devrait répondre à la question suivante : comment coder un champ perceptuel avec des catégories qui comptent, c'est-à-dire qui produisent des différences — qui ont des effets, qui « font sentir » — et qui rassemblent ? L'enjeu pour notre groupe d'amateurs dans ce long processus de reprise de la pièce « *Dance* » porte ainsi sur notre capacité à pouvoir trouver des *rappports autres et singuliers à ces partenaires intérieurs et invisibles*, de telle sorte que nous puissions rester d'accord sur le fait que ce sont les mêmes partenaires qui nous font danser.

J'emploierai, à propos de l'action de ces partenaires, le terme de « cause ». On sait que l'anthropologie n'a cessé de spéculer sur le concept de « cause ». Les savoirs indigènes en matière de sorcellerie ou de croyance ont été entrepris et caractérisés sur les bases d'une « variation autour du thème de la causalité », que l'on songe à la « mentalité prélogique » de Lucien Lévy-Bruhl ou à la « pensée sauvage » de Claude Lévi-Strauss<sup>287</sup>. Edward Tylor, le premier, caractérisait la magie comme une erreur née de la confusion entre des « connexions idéales » et des « connexions réelles », c'est-à-dire entre de véritables « causes », naturelles, stabilisées, objectives, et une série d'erreurs, de trompe-l'œil, de croyances<sup>288</sup>. La magie devient, sous ce regard, une production en série d'erreurs qui se prennent pour des causes. Mais ce ne sont, bien entendu, pas ces causes-là qui m'intéressent, celles qui partagent les « causes vraies » des « croyances fausses ». Il est intéressant de noter, comme le fait remarquer Jacques Bouveresse, que la poursuite à tout prix de causalité systématique est un mythe puissant :

« Il y a production d'un mythe toutes les fois qu'au lieu de regarder simplement la manière dont les choses se présentent en fait dans chaque cas, nous sommes conduits à postuler la présence d'un élément déterminé qui doit rendre compte de la manière dont elles se présentent dans *tous les cas*<sup>289</sup> »

J'emploierai, pour ma part, le terme de « cause » en référence au sens que lui réserve Isabelle Stengers lorsqu'elle évoque l'activité des scientifiques — et, par extension, toute pratique réellement créatrice et vivante. Les expérimentateurs de tout bord, propose-t-elle, sont chacun dans leur domaine *obligés* par des « causes » différentes, elles les forcent dans chaque cas à hésiter sur un mode qui diverge des modes d'hésitation d'autres praticiens dans d'autres domaines et qui ne sauraient être valables dans tous les cas : l'hésitation du scientifique n'est pas la même que celle du

---

<sup>286</sup> « Quiconque est engagé dans une activité telle que “toutes les manières de faire ne se valent pas” est, en ce sens, praticien », STENGERS I., 2006, p.160

<sup>287</sup> Lévi-Strauss cite Mauss et Hubert, LÉVI-STRAUSS C., 2008 (1962), *La pensée sauvage*, La pléiade, Paris, p.570

<sup>288</sup> Pour un aperçu, voir KECK F., 2002, “Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française”, in *Methodos*, n°2 [en ligne : <http://methodos.revues.org/90>]

<sup>289</sup> BOUVERESSE J., 1973, Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique, Éditions de minuit, Paris, p.212

juriste, celle du politicien n'est pas la même que celle du musicien, celle des médecins n'est pas la même que celle des danseurs... Car ils ne sont pas obligés, c'est-à-dire aussi portés, par les mêmes causes. Lorsque Stengers écrit que « la pratique des expérimentateurs confère à ce qu'ils interrogent le pouvoir d'une "cause" qui les oblige à penser<sup>290</sup> », la « cause » qui est en jeu n'a pas pour fonction de déterminer de manière assurée ses effets, elle n'est pas là pour établir une relation de « cause à effet » dans les termes d'une « transmission dont l'idéal serait la fidélité<sup>291</sup> », identique et immuable. C'est à un autre type de « cause » que nous avons affaire, le genre de celle qui nous requiert pour se mettre à exister et à compter, celle au nom de laquelle nous nous sentons prêts à nous engager presque comme on dirait « s'engager pour la bonne cause ».

Isabelle Stengers conserve le terme de « cause » pour, paradoxalement, en contester la réduction à un type de causalité mécanique et déterminé. Là où les anthropologues classiques (Frazer, Tylor, Malinowski, Evans-Pritchard, pour la tradition anglo-saxonne ; Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss, pour la tradition française) se demandaient, à propos de la magie, comment une cause — qui est une erreur — peut-elle avoir un véritable pouvoir causal ? Isabelle Stengers se demande ce que doit être une cause, dans chaque domaine particulier, pour qu'elle ait le pouvoir de rassembler des praticiens engagés par un type particulier de réussite : une cause qui permette de « faire penser, faire sentir, faire exister une expérience sur tel mode et non sur tel autre<sup>292</sup> » ? On ne *cause* pas de la même manière dans tous les modes de pensées et dans tous les régimes d'action.

Comment s'y prendre, dès lors, pour lever l'ambiguïté sur les « causes » de nos mouvements ? Derrière cette démarche il y a un pari de fait quant à la nature de ce que peut être une connaissance du corps. En racontant que l'on danse différemment en initiant le mouvement à partir de son liquide synovial plutôt que de son liquide interstitiel, le BMC s'expose à deux accusations : 1/ confondre un travail somatique avec un travail sur l'imagination ; 2/ reproduire un ensemble de qualités de mouvement fixées au préalable. Dans les deux cas, l'accusation porte sur un leurre, où pratiquer le BMC — « y croire » — c'est se leurrer sur ce qui nous met en mouvement. Plus techniquement, la critique porte sur un « problème de critère », à savoir le critère que l'on se donne en BMC pour déterminer la validité de nos expériences, leurs justesses et leurs « conformités » ?

---

<sup>290</sup> STENGERS I., 2006, p.41. Ou encore : « la praticienne n'est pas celle qui hésite, mais celle dont l'activité ne peut être "bien décrite" sans faire intervenir des "causes", ce qui la fait hésiter sur un mode qu'elle ne subit pas, qui sont bien plutôt ce à quoi elle confère le pouvoir de faire d'elle une praticienne », p.140

<sup>291</sup> Ibid., p.41

<sup>292</sup> STENGERS I., 2002, *L'hypnose entre magie et science*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.107

Il est assez remarquable de noter que ce problème est aussi peu pris en compte par la pratique-même du BMC qu'il est omniprésent dans l'expérience de chaque praticien. Comme si, dans les diverses formations, on présupposait que ce problème serait relatif à chaque pédagogue et spécifique à chaque situation. Pour ne pas apporter de réponse toute faite à cette question, Anne Garrigues a, par exemple, imaginé un dispositif censé exposer les consonances et dissonances de nos expériences respectives. Répondant à notre demande insistante — « quand prendrons-nous du temps pour échanger sur les liquides ? » — et plutôt que de le faire sous la forme d'une banale discussion, elle consacre quelques heures d'un samedi de travail à transformer le problème dont témoigne cette question en un travail collectif d'élaboration. Elle nous demande, préalablement, d'amener des images, des dessins, des textes, des objets, des musiques, autant d'« évocations » que chacun associerait personnellement à chaque liquide et qui seraient susceptibles de nous avoir aidés à danser. Nous disposons aux quatre coins du studio de petits tas faits de ces différentes évocations en les regroupant par liquides.


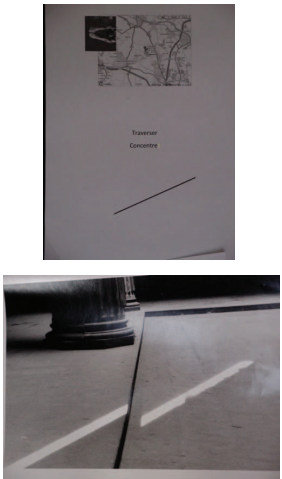
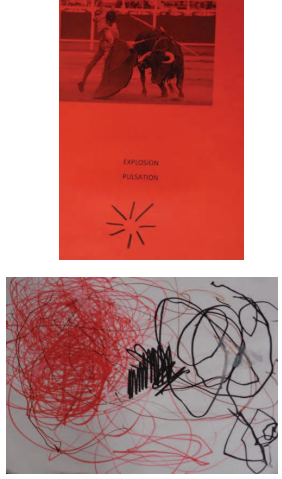
	LIQUIDE INTERSTITIEL		LYMPHE		SANG ARTÉRIEL	
QUALITÉS	Vitalité, Spongiosité, Pompe périphérique,	Implication, Calme, Force, Activité musculaire,	Spécificité, Clarté, Frontières, Limites, Architecture	Détail, Finesse, Lignes, Traverser, Choix,	Terrien, Energisant, Rythme	Pulsation, Musculaire, Actif, Affirmatif
ÉVOCATIONS						

Figure 8 — Tableau des "qualités" de chaque liquide du corps selon le BMC

Puis, collectivement, nous nous déplaçons de liquide en liquide, chacun touche, manipule, lit, écoute, regarde ce qu'ont amené les autres, et échange sur la valeur suggestive de telle ou telle « évocation ». Plutôt que de confier à une institution, à des savoirs fixés et stabilisés, le soin de résoudre ce problème du critère et de la conformité de nos expériences, Anne Garrigues nous a offert l'opportunité de nous construire notre propre réflexivité par laquelle nous nous manifestons le fait que les qualités que nous cherchons ne sont pas données une fois pour toute mais que nous devons d'abord les déployer, quitte à ce qu'elles se mettent à exister sous différentes formes. Le « travail » qu'évoquait Anne en début d'année sur la partition et les outils du BMC a trouvé, là, une *épreuve* efficace qui supposait moins une reconnaissance fidèle au BMC de qualités à sentir qu'à trouver nos propres moyens pour nous « faire sentir »<sup>293</sup>.

Ce problème du « critère » a encore à voir avec une autre dimension : la capacité et la confiance de chacun à remobiliser d'une expérience à l'autre ce qui y a été vécu, appris et « intégré ». Souvent, lorsque nous ne nous étions pas vus pendant plusieurs semaines, lorsqu'il s'agissait à froid de se remettre dans la partition, Anne nous répétait ceci : « ayez confiance dans le fait que votre corps sait ». Frédéric Gies note, dans le livret qui accompagne la pièce, qu'une phrase de Vera Orlock (auprès de qui il a étudié le BMC) a toujours accompagné son travail :

« Each cell of your body knows the other cells of the body<sup>294</sup> »

À force d'entraînement, peut-être est-ce ceci que nous commençons de sentir : « savoir compter sur notre corps ». Pas une fois, pourtant, nous nous lançons directement dans la partition, pas aussi confiants que ça semble-t-il ! Ou confiants d'une manière qu'il nous faut apprendre à reconnaître sans méprise. Ce que les sceptiques posent en terme de « croyance », les praticiens le pose dans les termes d'une « confiance à cultiver » : « trusting the blood, trusting the fat, trusting the lungs, trusting the bones...<sup>295</sup> », propose Frédéric Gies.

Avant chaque représentation, nous nous retrouvons au moins trois heures à l'avance pour nous échauffer et nous « donner du temps pour retrouver [n]os liquides », ainsi que nous le conseille Anne Garrigues. Il nous a fallu l'année pour avoir confiance dans le fait que cette confiance serait d'autant plus « vraie » et fiable qu'elle serait soutenue par une multitude de supports qui en captureraient des dimensions différentes. À nous, donc, de susciter le fait que quelque chose assure la médiation

---

<sup>293</sup> Antoine Hennion a largement exploré cette réflexivité en tant qu'activité de l'amateur : HENNION A., 2009, « Réflexivités, l'activité de l'amateur », in *Réseaux* n°153, pp.55-79 ou HENNION A., 2003 "Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût" in Donnat O., Tolila P. (Eds.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences-po, Paris, pp. 287-305

<sup>294</sup> Cité in GIES F., 2008, p.29

<sup>295</sup> Ibid., p.29

d'une expérience corporelle à une autre de telle sorte que nous puissions *sentir avec confiance* que notre corps, ayant su, se mette à savoir de nouveau et ainsi à retrouver les partenaires intérieurs avec lesquels on attend de lui qu'il danse. Il s'agit de compter sur la « mémoire » de ce qui a été traversé et vécu pendant l'année écoulée, en ayant conscience du besoin que quelque chose la convoque. Autrement dit, nous savons que nous pouvons faire confiance à notre corps « sous certaines conditions ». Bonnie Bainbridge Cohen donne à ces conditions un autre nom que celui de « mémoire » : *embodiment*.

Elle fait de ce terme à la fois un concept, une pratique et un état de corps. Elle l'utilise pour évoquer la conscience que les cellules ont d'elles-mêmes (« *cells' awareness of themselves*<sup>296</sup> ») et le compare à un processus intérieur qui implique une connaissance totale et une compréhension apaisée (« *There is complete knowing. There is peaceful comprehension* »). Je m'autorise, ici, à retraduire l'enjeu de cette notion autrement, même s'il faudra attendre la dernière partie de cette thèse pour que cette traduction puisse se déployer pleinement : acceptons que l'*embodiment* consiste en une mise en série d'expériences de telle sorte que quelque chose atteste du fait qu'au moins deux expériences aient été mises en rapport et que ce rapport puisse être dit « de connaissance », à la manière de William James qui, plaidant pour la réhabilitation de la dimension cognitive de la sensation, pose le fait que deux sensations se *connaissent* l'une l'autre<sup>297</sup>. On peut envisager ici différents types de rapport qui nous font retrouver les différentes formes de « distribution » mises au jour par Edwin Hutchins : soit mon expérience présente communique avec une de mes expériences passées, soit avec celle de quelqu'un du groupe des « Zélées » ou avec celles d'autres praticiens — *idéalement*, Bonnie Bainbridge Cohen — qui avant moi ont (été) traversé(s) par les mêmes expériences, soit enfin elle communique avec un ensemble de savoirs fixés dans des objets, des livres, des planches anatomiques, etc. Au fond, en jouant sur ces différents types de mises en rapport de leurs expériences, l'activité principale des praticiens BMC consiste à spéculer sur ce que requiert la confiance dans le fait que le corps « sait » pour qu'effectivement *une expérience en connaisse une autre*.

Plus qu'une simple ressemblance entre expériences, quelque chose — mais quoi ? une sensation ? une intuition ? une croyance ? une imagination ? un savoir ? — manifeste la coïncidence d'une qualité commune à deux expériences distinctes. Ce problème prend, alors, la forme d'une « variation somatique » à un autre problème plus connu, à savoir celui que pose Proust dans *À la recherche du temps perdu* et, plus précisément, dans *Le temps retrouvé* à propos de la « mémoire involontaire » qui rapproche « la

---

<sup>296</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2009, « The process of embodiment », in *De l'une à l'autre, composer, apprendre et partager en mouvement*, Contredanse, Bruxelles, p.64

<sup>297</sup> JAMES W., 1889, « La fonction de cognition », in *Psychologie de la croyance*, Nantes, Éditions Cécile Default, pp.73-101 et supra « II.4 »

madeleine » et les souvenirs des jours heureux à Combray. Nous, danseurs, sommes confrontés à un problème en partie similaire à celui de l'écrivain, celui des contigüités mystérieuses qui rapprochent deux expériences sous l'égide d'une *qualité commune* par laquelle elles se connaissent et se renvoient l'une à l'autre, sans pourtant se limiter à un lien de ressemblance<sup>298</sup>. Mais au même problème, nous sommes *obligés* de répondre différemment, nous ne pouvons nous contenter du fait de parier sur une « mémoire involontaire » obligés que nous sommes par les « causes » qui font de nous des apprentis praticiens en BMC. L'embodiment nous oblige.

Les exemples que je fais suivre sont paradoxaux, ils témoignent du fait que les traversées proposées par le BMC ne produisent pas « naturellement » ou « automatiquement » du même, que les expériences sont parfois contradictoires. Comment le BMC traite-t-il l'hétérodoxie ? Je m'appuie sur ces divergences pour ne surtout rien conclure, ne pas en tirer de conséquences et revenir à la ligne ; une manière possible d'apprendre à partir d'elles.

### 3.2 La variété des expériences somatiques

Le travail sur les liquides, dans la partie de la pièce « *Dance* » qui leur était consacrée, n'a pas été sans poser quelques problèmes. De manière surprenante, la plupart d'entre nous avons éprouvé des difficultés à propos des mêmes liquides. Par exemple, il nous a tous été plus facile de rencontrer les qualités du liquide artériel que celles de la lymphe. Sans doute, cela vient-il en partie du fait que les qualités de corps et de mouvement associées à certains liquides sont clairement analogiques : danser à partir du sang artériel implique la pulsation, le rythme, les muscles, la force... Quand pour d'autres liquides, comme la lymphe, l'exploration est en quelque sorte gênée par une certaine « opacité inférencielle » qui empêche la logique analogique de fonctionner. Nous avons, il est vrai, une expérience plus évidente de notre sang que de notre lymphe. Sentir son cœur battre ou le rythme de l'aorte qui se répercute dans le ventre et parfois le fait trembler, écouter le bruit de la circulation sanguine en se bouchant les oreilles. Rien d'aussi évident et d'immédiat pour la lymphe auquel le BMC reconnaît les qualités de « spécificité », de « clarté », de « détail », de « finesse », donnant le sens des « frontières », des « limites », des « lignes » de l'espace, ou encore du « choix »...

---

<sup>298</sup> Pour un commentaire magistrale de cette « mémoire involontaire », cf DELEUZE G., 1964, « chapitre V: rôle secondaire de la mémoire » in *Proust et les signes*, PUF, Paris, pp.66-82. Ce problème est également très proche de celui de la libre association de l'inconscient freudien dans le dispositif psychanalytique. Pour une tentative de rapprochement et de tissage à propos d'une rencontre qui n'a jamais eu lieu entre les deux hommes, cf TADIÉ J.-Y., 2012, *Le lac inconnu — Entre Proust et Freud*, Gallimard, Paris

« Pour la lymphe, me confie une des interprètes, j'ai eu beaucoup de difficultés, mais c'est un peu moi ça, je sais pas trop où je vais et la lymphe elle indique où on va ». La difficulté est la même pour Solène, bien que le motif en soit différent. Se trouvant en difficulté sur l'exploration de ce liquide, Solène en parle à Anne qui lui donne une image pour l'aider à le comprendre, à se représenter et localiser son action :

« Anne m'a redit que la lymphe allait de la périphérie vers le cœur grâce à de tout petits vaisseaux qui ramifient tout notre corps jusqu'à nos extrémités et qui ont pour fonction de ramener le liquide lymphatique vers l'intérieur. Elle m'a aussi dit que la sensation d'être avec la lymphe, c'est comme d'enfiler un collant sur son bras : il y a la sensation d'atteindre, d'aller chercher vers l'extérieur et en même temps la sensation de quelque chose qui remonte »

Pour une kinésithérapeute, les qualités que le BMC associe à ce liquide entrent en contradiction avec ses habitudes de thérapeutes :

« J'ai l'habitude de faire des drainages lymphatiques, la lymphe c'est quelque chose que je palpe physiquement chez mes patients. Et quand tu draines quelqu'un, tu le fais en remontant de l'extrémité à la base des membres en mettant une certaine pression. Du coup pour moi la lymphe c'était quelque chose de très lent, c'était un liquide épais qu'il fallait presser. Par contre je m'y suis reconnue dans cette idée d'une direction qui irait de l'extérieur vers l'intérieur »

Ce que Solène tire de cet « écart » est intéressant :

« En fait, *ce n'était pas la même lymphe* que celle dont j'ai l'habitude. Il m'a fallu du temps pour comprendre, dans cette lymphe là, quels types de mouvements, d'intentions, pouvaient être les miens. J'ai eu à apprendre le fait de l'accélérer par exemple »

Plutôt que de le commenter à mon tour, je propose de passer à un autre exemple qui nous y fera revenir. Une autre danseuse, Virginie, rend compte d'une situation intéressante par les « dissonances » dont son expérience de certains liquides témoigne par rapport au sentir « officiel » et supposé par le BMC. À propos de la lymphe et du liquide cellulaire, elle dit du premier n'avoir pas eu l'impression de véritablement le sentir, en revanche d'avoir eu très tôt la sensation du second :

« La lymphe, c'était une qualité qui était compliquée, confie-t-elle, je n'avais pas la sensation de la ressentir vraiment. À vrai dire, même ça, dire que je ne le ressentais pas vraiment, je ne sais même pas si c'est vrai ou si c'est l'idée que je me suis faite. Parce que je crois que parfois il y a des qualités qu'on croit ne pas ressentir mais elles sont là quand même »

À l'inverse, elle a facilement la sensation du liquide cellulaire qu'elle parvient à sentir bien que ça lui paraisse « complètement abstrait » :

« C'était très contradictoire, parce que j'avais du mal à m'imaginer ce liquide et en même temps, dans la sensation, il y avait quelque chose qui était là d'emblée »

En disant cela, Virginie complexifie un peu plus l'expérience du BMC. La situation dont elle rend compte dresse un contraste entre un imaginaire qui est difficile et une sensation qui se donne facilement, et nous oblige à ralentir le jugement qui voudrait



n'en faire qu'une expérience d'imagination. Poursuivant sur le liquide cellulaire, elle ajoute :

« Au début, je me suis dit que je n'y arriverai jamais. Et à un moment donné on a fait un exercice de toucher où nous étions par deux, au sol. Et là j'ai eu une sensation particulière et précise. Cette sensation est revenue à chaque fois qu'il fallait faire du cellulaire. C'est comme si je sentais un ... ce serait presque une sensation de quelque chose... de petits fourmillements partout, de la tête jusqu'au bout des doigts et au bout des pieds, si je me concentre un peu. Et presque comme si c'était à l'extérieur, juste autour de la peau... mais en même temps, c'est très intérieur. C'est vraiment comme un état »

Curieusement, elle dit ne pas se rappeler de la manière par laquelle Anne a présenté ce liquide. Elle feuillette son carnet de notes à la recherche de ce qu'elle aurait pu écrire à ce propos. En vain, semble-t-il, jusqu'à ce qu'au détour d'une page, marquée au crayon à papier, soulignée d'un trait franc, avec en face un point d'interrogation, elle retrouve la mention suivante : « Liquide cellulaire : ? »

Ce gros point d'interrogation ne paraît pas la surprendre. Elle s'amuse d'être légèrement coupable de devoir préciser que, très souvent, elle n'entendait pas ce que Anne racontait, occupée par ce qu'elle était en train de faire pour elle-même. D'ailleurs elle n'a « jamais vraiment su de quoi Anne parlait quand elle parlait du liquide cellulaire ». En revanche, elle se souvient des retours qu'elle a reçus sur sa propre qualité « cellulaire », de la part de ses partenaires et de la part de Anne en particulier. Une remarque à la fin d'une exploration, « là tu es dans le cellulaire », lui confirme et valide l'évidence de ce qu'elle est en train de sentir. Que les tenants d'une philosophie nominaliste la pardonne, elle conclut : « finalement, cette sensation, j'arrive à la retrouver facilement mais sans la nommer ». Comment parvient-elle à être sûre ? Pour le liquide cellulaire, elle affirme quelque chose qui communique avec l'exemple précédent de Solène :

« J'ai trouvé quelque chose, ma solution presque, et ça m'allait comme ça : c'était *mon* cellulaire. Et j'ai bien vu que chacun avait son rapport et ses sensations propres avec les différents liquides, donc moi je me suis dit ça se sera *mon* cellulaire »

Ici, comme dans l'exemple précédent, les deux danseuses concluent par un « possessif » : mon cellulaire, ma lymphé... Comme si, au final, tout ceci pouvait se dire en terme de « possession ». Peut-être même au double sens du terme : « posséder » sa propre version de telle liquide — encouragée, comme chez Virginie, par les divergences qui se reconnaissent chez les autres, leurs propres manières de posséder le liquide — et « être possédée » par lui — qu'il se mette à la « faire danser » et la « faire dansée ».

Quelle place est faite à l'expérience intime ou personnelle dans le cas où les qualités d'un système semblent opaques ou contre-intuitives ? Solène modifie sa manière d'entreprendre la lymphé comme « partenaire intérieur » du fait que les qualités

qu'elle lui associait spontanément ne correspondaient pas à celles qu'enseignent le BMC, alors même qu'elle la pratique régulièrement dans le cadre de son activité professionnelles de kinésithérapeute. Virginie doute du fait d'avoir ou non atteint les qualités de tel ou tel liquide. Dans les deux cas, quelque chose se passe, un changement s'opère, un doute se lève, du fait de l'intervention de Anne. Dans un cas, elle nourrit autrement l'imaginaire et les sensations de Solène en proposant d'autres images, d'autres qualités à la lymphe et d'autres expériences possibles. Dans l'autre, elle valide l'expérience de Virginie, lui confirme la justesse de son expérience. Il serait, je crois, réducteur de limiter son geste à un acte prescripteur. Plus justement, je crois qu'elle intervient, en tant que pédagogue, comme partie prenante d'un dispositif actif et performatif dont l'efficacité requiert que quelqu'un intervienne pour réguler les doutes, les atténuer ou les rendre productifs.

### **3.3 Les « vues du corps » : « artefacts cognitifs » ou « documents vivants » ?**

Si le BMC fait voyager dans des systèmes du corps dont l'évidence oscille entre l'analogie et l'opacité inférencielle, le système endocrinien est sans doute le système le moins évidemment tangible, connu et imaginable. Au départ, dans notre groupe personne n'était capable d'énumérer spontanément les différentes glandes qui participent à notre équilibre hormonal. Les hormones secrétées par les glandes voyagent par voies sanguines pour atteindre des récepteurs spécifiques situés sur la membrane de cellules cibles. Lorsque Nancy Stark Smith et Lisa Nelson demandent à Bonnie Bainbridge Cohen comment elle parvient à « ouvrir les glandes », à s'y frayer un accès, elle leur répond : « en respirant dans cette région. En émettant des sons dans cette région. Au moyen d'une respiration accompagnée du son sifflant. Puis en bougeant<sup>299</sup> ». À la fin d'une exploration autour des glandes, certains d'entre nous témoignent d'étranges sensations :

« Dans ma tête, j'ai beaucoup d'agitation, mais là c'est comme si j'avais trouvé de grandes plages libres, ça a créé de l'espace »

Pour un autre :

« J'ai la sensation d'un changement d'état à l'intérieur, dans tout l'intérieur, avec des rythmes et des temporalités qui me dépassent, ou qui étaient inhabituels pour moi, par exemple au niveau de la régulation de l'adrénaline »

À quoi Anne réagit en rappelant que les doses secrétées par les hormones sont infinitésimales et qu'elles ont des effets énormes sur une temporalité allant de

---

<sup>299</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002, p.135

l'immédiat impulsif au long terme. En ce qui me concerne, sur une sensation voisine de celle qui précède, je note ceci sur mon carnet :

« Comme si les glandes vascularisaient tous les systèmes à leur manière, c'est-à-dire infusaient tous les tissus du corps »

Pour ne pas rentrer dans le jeu d'une objectivation du corps et rester concentrés sur la manière dont ces glandes peuvent nous faire danser, Anne nous a donc proposés de réaliser après de longues explorations des dessins sur des feuilles A3 pour y « fixer ce qui a été traversé », dont voici quelques exemples :

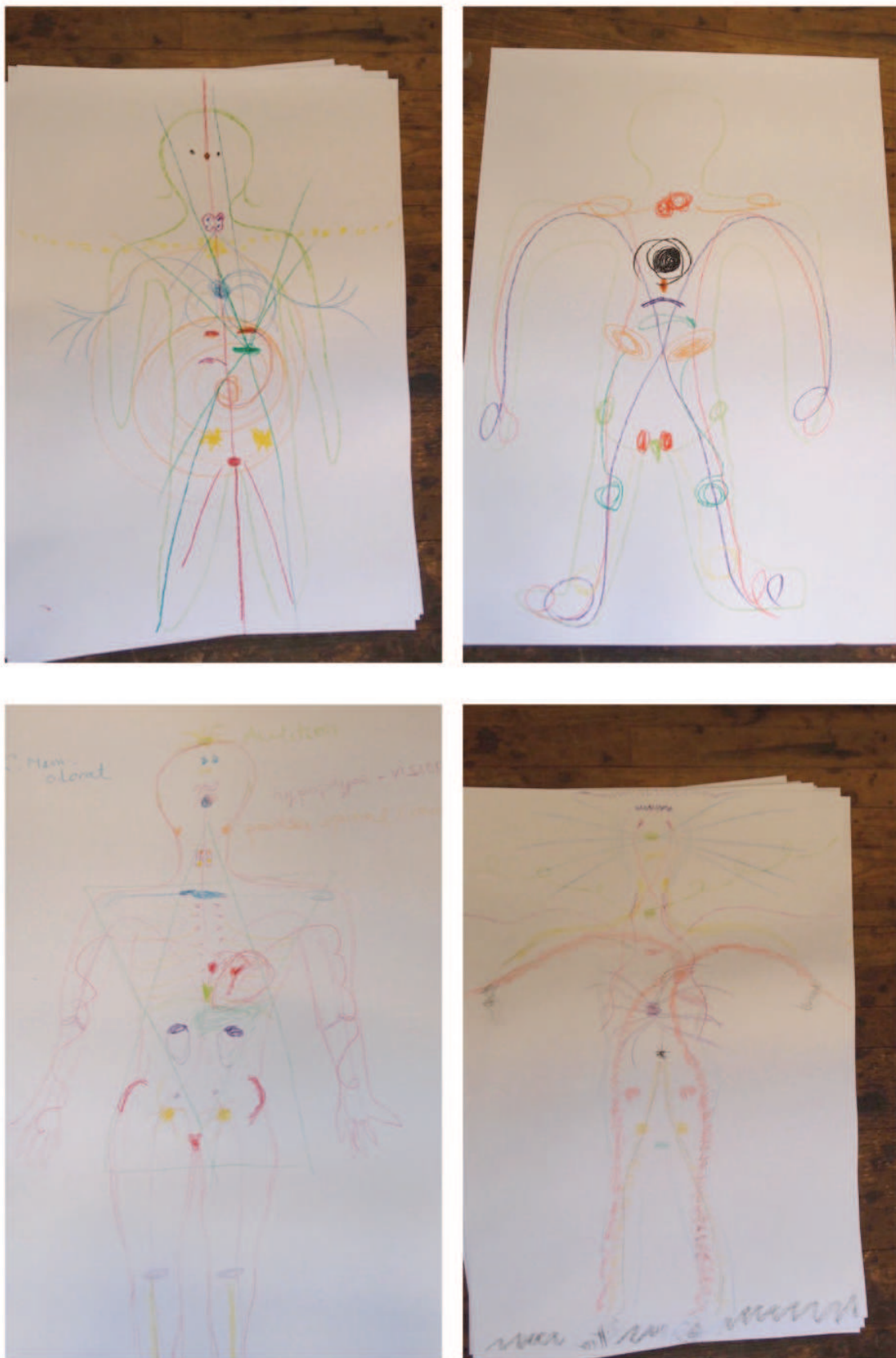


Figure 9 — Figurer les glandes comme des partenaires intérieures, Les Zélées

On pourrait s'amuser à reproduire ici le type d'analyse mené à propos des organes en cherchant ce qui relie ces dessins sous l'égide du même et du différent. Mais c'est autre chose qui m'intéresse à présent. Je cherche à m'interroger sur le rôle de ces dessins dans le processus de transmission et d'apprentissage des outils du BMC. Participent-ils à produire de la connaissance ? Servent-ils à « capitaliser » quoique ce soit ? De la connaissance, de l'expérience ?

Ces dessins ressemblent à ce que certains sociologues et anthropologues des sciences nomment des « artefacts cognitifs ». Soit, pour reprendre la définition que Norman en a donnée, des « outils artificiels conçus pour conserver, exposer et traiter l'information dans le but de satisfaire une fonction représentationnelle<sup>300</sup> ». Plus généralement, les pratiques d'inscription, d'enregistrement et de visualisation occupent une place centrale dans l'histoire et la sociologie des sciences, tout comme dans le champ de l'anthropologie de la connaissance. Lorraine Daston et Peter Galison ont récemment entrepris d'historiciser l'objectivité au moyen d'un examen minutieux et érudit de la fabrique et de l'usage des « atlas »<sup>301</sup>. Jack Goody explore dans *La raison graphique* la manière dont l'écriture et la mise en tableau ont affecté nos « modes de pensée »<sup>302</sup>. Bien au-delà d'une simple technique d'enregistrement qui augmenterait nos capacités à stocker de l'information, l'écriture modifie « les capacités de la remémoration<sup>303</sup> », elle altère la nature des opérations cognitives que nous sommes à même de réaliser. Plus encore, toutes les formes d'« inscriptions » par lesquelles une entité se matérialise en signe, en document, en tracé, en points et en lignes<sup>304</sup>, produisent notre connaissance même au moyen de l'établissement de ce que Bruno Latour nomme « chaîne de référence<sup>305</sup> ». Entre un matériau brut de terrain, un phénomène physique inobservable à l'œil nu et sa traduction compréhensible et partageable sous la forme d'un schéma, d'un tableau, d'une image ou d'un texte, il se passe toute une série d'opérations qui opèrent des transformations sur ce matériau brut de telle sorte que cette série d'opérations le rendent visible et lisible, fiable et interprétable. Ces transformations prennent la forme d'une « chaîne continue de

---

<sup>300</sup> NORMAN D.A., 1991, « Cognitive artifacts », in J.M. Carroll, *Designing interaction*, Cambridge University Press, Cambridge, p.19

<sup>301</sup> DASTON L., GALISON P., 2012, *Objectivité*, Les Presses Du Réel, Bruxelles.

<sup>302</sup> GOODY J., 1979, *La raison graphique — La domestication de la pensée sauvage*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.150

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.195

<sup>304</sup> LYNCH M., 1988, « The externalized retina: selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences », in *Human Studies*, vol.11, pp.201-234

<sup>305</sup> Les deux articles peut-être les plus emblématiques de ce travail sur la « référence » sont peut-être : LATOUR, B., 1987. « Les “vues” de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », in *Réseaux* vol.5 n°27, pp.79-96, et 1993, « Le “pédofil” de Boa Vista –montage photo-philosophique » in *Petites leçons de sociologie des sciences*, La Découverte, Paris, pp.171-225 ; Voir aussi la mise au point définitive dans les chapitres 3 et 4 de l' *Enquête sur les modes d'existence*.

discontinuités » qui prend en charge la préservation d'un petit nombre de constantes de ce matériau initial. À chaque étape, à chaque traduction, la nature de l'information se transforme. Et à mesure que cette information perd en ressemblance vis-à-vis de l'objet de départ le schéma, le tableau, la carte ou l'image, elle s'inscrit dans des tableaux, des schémas, des cartes, des textes ou des images qui produisent un *gain de connaissance*<sup>306</sup>. Une telle « chaîne de référence » fabrique des « mobiles immuables » qui garantissent à ceux que ces mobiles intéressent un accès stabilisé, immuable, transportable et discutable aux quatre coins de la planète, au matériau d'origine.

Les dessins que nous avons, pour notre part, produits tout au long de l'année sont difficiles à caractériser, car ils semblent plier en eux-mêmes une pluralité de logiques, servant à la fois à fixer de la connaissance et à capturer une expérience sur un mode qui permettrait de la garder vivante. Comment ces dessins manifestent-ils ou servent-ils une connaissance corporelle ? Carlo Séveri pose les jalons, dans *Le principe de la chimère*, d'une anthropologie de la mémoire à propos des sociétés « sans écritures » en montrant que l'iconographie constitue un outil de connaissance et de transmission. « Qu'est-ce qu'une représentation iconique de la connaissance ? », se demande-t-il. En m'en inspirant, j'aimerais me demander « qu'est-ce qu'une performance corporelle de l'acte de connaître ? » Où la « connaissance » ne porterait pas sur un contenu — elle n'est pas d'ordre propositionnel — mais sur un type de relation *entre* les expériences.

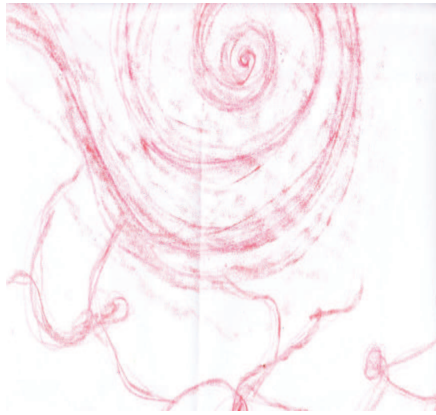
Au cours de mes entretiens avec Solène et Virginie, je sors une série de dessins de format A3, faits à la craie grasse, que nous avons réalisés à la fin du travail d'exploration sur le système endocrinien (fig.9). Anne nous avait incités à coucher sur le papier, sous la forme que l'on souhaiterait, « une partie de [n]otre expérience ». Parmi ces dessins se trouvaient ceux de Solène et de Virginie. La première reconnaît le sien immédiatement. Lorsque je lui demande de me parler de lui, elle accepte en me précisant ne pas s'en être resservi :

« Pour les glandes, ce qui est marrant, c'est que mon dessin ne me dit pas grand chose. Je me suis contentée de situer les différentes glandes, je sais maintenant où elles se situent, mais ça ne m'aide pas. Par contre, ce qui m'a le plus parlé, ce sont les dessins des autres, parce que je trouve qu'ils ont vraiment réussi à rendre compte de l'énergie des glandes. Du coup, ils m'ont plus apporté que mon propre dessin »

À l'inverse, elle évoque un autre dessin réalisé le premier jour du projet à propos d'une exploration du sang veineux :

---

<sup>306</sup> LATOUR B., 2012, p.88



« Lors de cette première exploration, j'ai vraiment senti quelque chose de l'ordre de la perte des repères : tourner, plonger, remonter, quelque chose qui m'entraînait. Qui n'amenait, peut-être pas une transe, mais quelque chose dont je ne sortais pas. C'est cette spirale-là que j'ai dessinée. C'était fatigant d'ailleurs, il y avait de la fatigue dans cette perte de repère. J'ai aussi eu l'impression que je pouvais aller dans tous les sens : le poids de ma tête pouvait m'emmener en avant, en arrière. Il n'y avait plus dans mon corps ni avant ni arrière d'ailleurs. Cette sensation était vraiment puissante. Tu vois, je la retrouve là, je l'avais dessinée là avec ces bonhommes qui dansent autour de la spirale, dans tous les sens »

Figure 10 — Figurer l'expérience  
du "sang veineux", Solène

Le dessin de Solène, reproduit ci-dessus, lui sert à retenir les éléments qui composent la qualité du sang veineux sans les dissocier d'un contexte. À son contact, toute son expérience se *déplie* avec une fraîcheur étonnante. Elle est de nouveau vivante. Comme l'a montré Carlo Severi à propos des « techniques de la mémoire » des peuples sans écritures et de leur relation aux images dans les processus de transmission de connaissance<sup>307</sup>, la relation qui s'instaure ici entre la mémorisation de la qualité corporelle et la perception du moyen visuel qui la représente n'est pas d'ordre sémiotique mais « mnémonique » au sens où ce qui est dessiné n'aurait sans doute pas pu être écrit. Le dessin offre des saillances visuelles propres en ce qu'elles ne sont pas d'ordre sémiotique. L'expérience que le dessin *condense* ne se réduit pas à une liste de termes que l'on pourrait reconvoquer en se les remémorant un à un ou en les associant simultanément. Il supporte le fait qu'une expérience passée puisse rester vivante d'une manière beaucoup plus condensée et remobilisable qu'un texte<sup>308</sup>. Il offre des chemins d'accès plus *praticables* que ce que la mise en mot, à ce moment précis, pour cette expérience, ne pouvait fournir à cette danseuse. De plus, il témoigne du fait que ces chemins se distribuent entre les danseurs puisque les expériences figurées des uns servent éventuellement à l'expérience dansée des autres. Que ce soit pour son dessin et pour ceux des autres, Solène manifeste le fait que ce qu'elle attend d'eux est qu'ils soient évocateurs. Bien plus que stocker de l'information, il s'agit de produire des *documents vivants* qui capturent des forces, des énergies, qui rendent

<sup>307</sup> SEVERI C., 2007, *Le principe de la chimère*, Éditions Rue d'Ulm, Paris

<sup>308</sup> Sur ce point je renvoie à l'étude de Maurice Bloch, 1998, « Language, anthropology and cognitive science » in *How we think they think — Anthropological approach to cognition, memory and literacy*, Westview Press, Boulder, pp.3-22, qui oppose deux manières de penser la cognition, l'une inspirée par le langage, et l'autre connexionniste qui pour être efficace se doit au contraire d'être non langagière.

compte des qualités atmosphériques de l'expérience, de faire en sorte qu'un dessin soit à nouveau capable de « faire danser ».

Lorsque, par contre, je présente à Virginie les mêmes dessins, elle ne parvient pas à identifier le sien. Elle les observe un moment puis me dit :

« Comme ça d'emblée, de me replonger dans ces dessins, ça me demande de refaire des efforts. C'est-à-dire qu'il n'y a pas pour moi de connexions évidentes entre un dessin, qui est quand même une représentation, et ce que j'ai vécu »

Elle fouille dans son carnet de notes et me montre un petit schéma qu'elle a dessiné en rentrant chez elle après une séance. Il représente les différentes glandes en essayant de schématiser les connexions qu'elles entretiennent avec les autres parties du corps. Elle l'a réalisé dans l'espoir *d'apprendre* les différentes glandes, c'est-à-dire d'être capable de les nommer et de les localiser dans le corps. Les dessins qui se trouvent sous ses yeux lui apparaissent comme des « aide-mémoires, comme lorsqu'on relit des notes » :

« Ce type de dessin, ça *m'oblige à réfléchir*, ça me fait dire “alors qu'est-ce que c'est que cette glande là ?” “À quoi est-elle connectée ?” etc., “Alors attends je m'en rappelle plus...” “Ah oui, ça y est, je me rappelle...”. Ce qui pourrait me renvoyer à des sensations, ce serait quelque chose de carrément plus abstrait que j'aurais moi-même associé »

Revenant à son petit schéma didactique :

« En fait pour moi, au moment où je l'ai fait, c'était un *travail de mémorisation* plus qu'un *support de sensation*. Ça ne me donne pas accès à la sensation directement »

Le témoignage de Virginie met en scène un contraste entre un travail de la mémoire et un travail de la sensation. Il rend sensible le fait que la « reprise » de la pièce de Frédéric Gies ne se réduit pas à un exercice de mémorisation, ni même à un savoir — fût-il corporel. Il ne s'agit pas d'apprendre un ensemble de propositions mais de trouver les manières efficaces pour reconvoquer dans l'expérience présente des potentialités corporelles expérimentées, vécues et senties au cours d'expériences passées.

Les quatre dessins reproduits ci-dessus offrent, au final, un drôle de mélange : une once de réalisme (la forme du corps est, à chaque fois, conservée, les glandes sont placées sur le corps avec plus ou moins de réalisme, et l'un de ces dessins est même « légendé ») mélangé à une once d'expressionnisme (représenter ce qui a été senti). Même le dessin légendé ne se limite pas à un schéma fonctionnel, il figure, en plus des localisations, des circulations, un jeu de relations, comme s'il manifestait la trace de ce qui avait fait sens pour son auteur dans ce mélange de connaissance et d'expérience. Comme si ce dernier s'était senti libre, malgré les références « objectives » du corps, de localiser ce qui avait compté pour lui au lieu même de son expérience et de le représenter de telle sorte qu'il en « exprime » ou en « capture »



quelque chose. Ces dessins, plus qu'une représentation, sont des actes. Ils agissent comme des hybrides d'informations positives et d'expériences qui tentent, comme les « inscriptions » scientifiques, de mettre en rapport un spécimen avec une généralité. Sauf qu'ici, la mise en rapport ne se fait pas tant sous la forme d'une « chaîne de référence » qui les relie l'un à l'autre par une chaîne continue de transformations qu'elle ne prend l'allure d'une réunion, d'une composition des deux dimensions sur un même plan. Il ne s'agit pas d'aplatir, mais d'amalgamer la « référence » et la « métamorphose », ce quelque chose qui de l'expérience nous transforme<sup>309</sup>. Faire en sorte que les deux plans de l'expérience fonctionnent, indissociablement, de conserve. Paradoxalement, ceci explique aussi que ces dessins puissent finir par ne plus rien vouloir dire. Le temps passé, l'expérience mise à distance, il semblerait que certains dessins aient perdu leur mode d'emploi et leur légende. Sans doute, parfois, le savoir envolé, une couche d'expérience est-elle encore perceptible ? Ou, inversement, l'expérience évanouie, une couche d'informations demeure lisible ?

Si la destinée des « artefacts cognitifs » est d'augmenter les capacités humaines, ces dessins que l'on qualifiera faute de mieux de « somatiques », s'ils sont efficaces, n'amplifient rien. Leur modalité d'action est autre : *ils creusent le dedans*. Finalement, leur effet le plus puissant n'est-il pas d'offrir un espace de figuration où un ensemble d'êtres, de relations entre des phénomènes, se retrouvent placés et représentés à l'intérieur du corps lui-même comme s'ils lui avaient toujours appartenu ? Peut-être est-ce aussi cela l'embodiment : faire participer un contenu d'informations au déploiement d'un nouveau *contenant métamorphosé*<sup>310</sup>.

« Artefact cognitif », « schéma mnémorique », pourquoi ces termes sont-ils inappropriés pour parler de l'embodiment qui ne peut être réduite à une activité de mémorisation, de répertorisation ou de visualisation, même si elle emprunte à ces trois-là ? Le problème de la « mémoire corporelle » est qu'elle connote encore trop une activité mentale. Si la mémoire et l'« embodiment » partagent le fait d'élaborer dans leur processus une cartographie en acte, concevoir l'« embodiment » sous la forme d'une carte mentale reviendrait à l'assimiler à un art de la mémoire, et on ne comprendrait plus alors ce qu'elle peut avoir de spécifique. Danser avec les partenaires auxquels le BMC propose de nous rendre sensibles ne se réduit pas à exécuter un plan d'action mémorisé<sup>311</sup>, ni d'ailleurs à séquentiellement distinguer deux types d'opérations la première consistant à identifier un ensemble de règles et de critères qui assureraient de la justesse de l'action à venir, qu'il ne resterait plus qu'à

---

<sup>309</sup> J'emprunte, là, à Bruno Latour deux de ses modes d'existence — [REF] et [MET] — qu'il développe dans LATOUR B., 2012, pp.79-105 et 187-211

<sup>310</sup> LATOUR J., 2002, *Jubiler — ou les tourments de la parole religieuse*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.39

<sup>311</sup> SUCHMAN L., 2007, *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions* (2<sup>nd</sup> édition), New York: Cambridge University Press

exécuter dans une seconde opération<sup>312</sup>. La mise en culture de l'« intériorité » par laquelle elle devient une ressource d'action n'est pas le fruit d'un travail solipsiste et privé. L'expérience a beau être intérieure, elle n'en est pas moins induite, permise, construite, encadrée, suscitée, potentialisée par un ensemble d'entités qui forment ce que les tenants de la cognition distribuée nomment un « système écologique ». Mais ce qui se donne ici pour « intérieur » n'est pas une masse confuse, un contenant indifférencié. L'exploration par le mouvement, le toucher, la confrontation aux planches anatomiques, la production de dessins, créent un jeu de supports et de médiations qui rendent saillants un ensemble de différences dans le corps : des partenaires intérieurs tels que des organes ou des liquides, un système nerveux ou un système musculo-squelettique.

---

<sup>312</sup> RYLE G., 2009 (1949), "Knowing how and knowing that", in *The concept of Mind*, Routledge, London & New York, pp. 15-48.

## 4. PRODUIRE DES CONNAISSANCES SOMATIQUES

### 4.1 L'attrait de « la Science » : fermer les « boîtes noires »

Si l'on suppose que *l'amalgame* dont il vient d'être question caractérise le mode de production des savoirs du BMC, peut-être est-il fécond de l'interroger en le mettant en regard du mode de production des savoirs « objectifs » des sciences. Ceci pour au moins deux raisons. La première en ce que les praticiens BMC — et les praticiens somatiques en général — ont tendance à s'adresser aux sciences avec l'espoir d'y trouver un allié qui les légitimerait dans leurs savoirs et leurs compétences, espoir perpétuellement déçu — ou presque... Deuxièmement, en ce que cette mise en regard pourrait constituer pour ces praticiens une occasion pour affiner leurs manières de « bien se présenter » aux autres, à commencer par ceux qui ne parviennent pas à les prendre au sérieux.

Bruno Latour a introduit dans *La science en action* la métaphore de la « boîte noire » pour décrire les opérations par lesquelles la science se représente la construction de son propre savoir<sup>313</sup>. Les « boîtes noires » servent à produire de l'évidence, elles créent de la *routine*, de la « transmission fidèle », sans que leur fonctionnement intérieur n'ait besoin d'être connu. En somme, elles autorisent une économie de connaissance et de temps en créant une causalité stable et légitime. La fermeture d'une « boîte noire » transporte un peu plus loin et un peu plus vite tous ceux qui sont intéressés par la compréhension d'un même phénomène : qu'une expérience réussisse, qu'elle soit reconnue et aussitôt sa « cause » sera enfouie, close, à moins que quelqu'un n'en conteste la routine. Lorsqu'elles ne sont pas contestées, ou avant qu'elles ne le soient, les « boîtes noires » servent donc *d'acquis* collectifs sur lesquels chacun peut compter. Elles déterminent des faits, automatisent fidèlement des types de raisonnements ou encore autorisent des manières d'agir sur la foi d'un couplage stabilisé entre ce qui y entre et ce qui en sort. Elles permettent aux scientifiques de ne pas avoir à tout reprendre de zéro à chaque fois qu'ils se lancent dans un nouveau problème. Et la culture savante capitalise des savoirs grâce à la relation de confiance qu'elle entretient à l'égard de ses « boîtes noires », à sa capacité à croire en la « vérité » du mode d'objectivation qui les constituent.

L'originalité des premiers travaux de Bruno Latour a été, à la fin des années 70, de contester l'image que les scientifiques donnaient d'eux-mêmes et de proposer,

---

<sup>313</sup> LATOUR B., 1995, *La science en action*, Folio, Paris, 663 pages.

progressivement, une « version réaliste de l'activité scientifique ». Contre l'image d'une « science faite », il s'est intéressé à la « science en train de se faire », à la chaîne des opérations, au travail de traduction, de médiation, d'inscription, qui donne aux « faits » une existence et, parfois, une légitimité collectivement acceptées. Cela l'a également conduit à prendre en compte et à remettre au centre des analyses la multiplicité des actants qu'un tel travail exige et suppose. Plus que les découvertes, les lois, c'est la vie du « laboratoire » qui est devenu l'objet de l'enquête. La « science en train de se faire » n'est plus étudiée dans ses moments de réussite, lorsqu'elle parvient à revendiquer des faits indiscutables (*matters of fact*), elle s'entreprend au moment où elle ne rencontre que des problèmes discutés et disputés (*matters of concern*) dans des « controverses » où tout est encore à négocier et à l'issue incertaine.

Isabelle Ginot a consacré un article sur les drôles de manières qu'ont les pratiques somatiques de s'articuler aux sciences, en s'intéressant à leurs discours qu'elle juge être trop souvent baignés dans un « consensus qui manque d'inquiétude intellectuelle<sup>314</sup> ». Lorsque le discours scientifique est convoqué, il lui est en général demandé de légitimer une pratique en lui reconnaissant d'avoir vu juste à propos d'une « vérité » du corps, qui aurait toujours et de tout temps été valable. En d'autres mots, ces pratiques aimeraient pouvoir demander à la Science qu'elle autorise, par son autorité, la fermeture de « boîtes noires somatiques ». L'idéal, ou l'espoir, serait alors que ces dernières correspondent à celles de la science afin de pouvoir inscrire « l'expérience parfois vertigineuse de l'individu dans un schéma plus large, apparemment stable et généralisable<sup>315</sup> ». Rarement, montre Isabelle Ginot, il est fait appel aux sciences pour introduire du doute ou situer les pratiques somatiques dans des controverses scientifiques. Plus encore, poursuit-elle, bien que l'on espère de lui, le discours scientifique sera d'emblée confronté aux récits fondateurs de ceux qui sont à la base de ces pratiques et dont on hésite à les appeler des « inventeurs », des « découvreurs », des « créateurs » ou des « expérimentateurs » :

« La perspective ultime du récit somatique, son point de fuite, c'est toujours un récit somatique antérieur, dont le point d'origine indépassable serait l'histoire personnelle (la biographie ou autobiographie) du fondateur. [...] Ces récits ou exemples sont faits pour désigner une expérience dans laquelle les destinataires vont pouvoir se reconnaître [...] plutôt que d'illustrer la théorie, ils permettent d'en faire l'économie<sup>316</sup> »

---

<sup>314</sup> GINOT I., 2009, « Discours, techniques du corps et technocorps », In GIOFFREDI, P. (Ed.), *À l'[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris. Il existe, une autre version de ce texte qui s'intitule « vers une épistémologie des somatics ». Cette version semble antérieure à l'article de 2009. On pourrait présumer qu'elle représente le « working paper ». Sauf, qu'à bien des égards, cette première version me semble plus stimulante. C'est à cette dernière que je me référerai ici, sauf indications contraires. Le texte est disponible en ligne à l'adresse suivante : [http://www.danse.univparis8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univparis8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11)

<sup>315</sup> Ibid., p.6

<sup>316</sup> Ibid., p.8

Parfois ces récits sont, pour les fondateurs, l'occasion de se poser en précurseur des découvertes scientifiques. Bonnie Bainbridge Cohen répète plusieurs fois dans *Sentir, ressentir et agir*, ce genre d'adresse faite à la science sur le mode de l'attente de confirmation, se plaçant à l'avant-garde de la connaissance scientifique qui aurait, elle, quelques longueurs de retard. Elle raconte dans un entretien avec Nancy Stark Smith et Lisa Nelson donné à *Contact Quarterly* la manière par laquelle elle a été amenée, en travaillant sur les glandes du corps, à considérer le « corps mamillaire » comme une glande à part entière, alors que personne ne l'avait jamais identifiée comme telle. « Nous ne savions pas ce que c'était, raconte-t-elle, mais nous l'avons inclus dans le système parce que nous avons là un corps qui se présentait comme glandulaire<sup>317</sup> ». Elle précise ensuite qu'elle l'a « exploré personnellement » mais n'a pas pris le temps de le chercher dans les livres. Quelques mois plus tard, quelqu'un lui envoie un numéro de *Scientific American* :

« Le hasard a voulu qu'il contienne un article sur les récepteurs d'opium du cerveau, accompagné d'un très beau dessin représentant le système limbique. Il avait une forme spiralée et en plein milieu se trouvait le corps mamillaire dont on ne disait rien<sup>318</sup> »

Le « problème du critère » que j'ai évoqué plus haut se repose à nouveau et se colore d'une tension nouvelle lorsque le récit d'expérience et le discours scientifique se disputent la production du savoir légitime. La « requalification » des corps mamillaires par Bonnie Bainbridge Cohen rend sensible le fait que le critère ultime dans le cas du BMC renvoie à l'expérience de cette dernière. Désormais, il sera demandé — ou proposé ? — à tous ceux qui pratiqueront le BMC de faire l'expérience de ce corps comme appartenant au système endocrinien et se comportant comme une glande. À l'image de cet exemple, si les sciences sont convoquées, c'est pour leur demander de confirmer des *versions*, de les légitimer, plutôt qu'apprendre d'elles sur les manières de le mettre en perspective ou même de trouver des manières d'articuler la variation des expériences individuelles à ces dernières. Les discours scientifiques sont moins appelés à la rescousse pour aider les pratiques somatiques à réfléchir sur leurs « matters of concern » qu'elles ne leur demandent de prouver des « matters of fact ».

#### 4.2 Incorporer — ou les tourments de la parole somatique

Isabelle Ginot cherche à caractériser la singularité du mode de production des savoirs du champ somatique, et par là à proposer une alternative à la demande de légitimation de ce dernier par la science. Cette recherche semble naître d'un certain embarras.

---

<sup>317</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002, p.139

<sup>318</sup> *Ibid.*, p.139

Avec d'autres, elle fait le constat que, le plus souvent, les discours que les praticiens somatiques tiennent sur leur pratique sont en-deçà de la complexité des expériences qu'ils transmettent. Dans leur ensemble, estime-t-elle, la parole somatique a tendance à être « aimanté[e] par l'universel » :

« Détachés de leur contexte d'incorporation (*embodiment*) les discours somatiques [...] courent chargés des poids d'innombrables idéologies : le naturel (voire l'animal), le transcendant (voire le religieux), la différence biologique des sexes, les hiérarchies culturelles<sup>319</sup>»

Elle-même — philosophe et praticienne Feldenkrais — apparaît *embarrassée*, gênée de la cohabitation, en elle, de ces deux langues qui se rejoignent difficilement, dont l'efficacité propre serait limitée à un contexte d'énonciation spécifique, mais qu'elle tente malgré tout de faire tenir ensemble dans un texte. La question qu'elle semble (se) poser est la suivante : comment faire, lorsque l'on est un.e philosophe nourri.e de trente années de *queer studies*<sup>320</sup> et de philosophie des sciences, pour ne pas être embarrassé.e par sa propre parole somatique dont l'efficacité, pourtant, nous oblige ? Cette question la conduit à douter de tous ceux qui sont trop vite persuadés de pouvoir faire dialoguer parole somatique et parole philosophique. C'est le cas de Richard Shusterman, qui passe — en France en tout cas — pour avoir (enfin) réussi ce rapprochement, mais qu'Isabelle Ginot critique fortement précisément au motif qu'il ne questionne pas réellement la modalité par laquelle il articule ces/ses deux paroles<sup>321</sup>. S'agit-il de soumettre l'expérience somatique à la philosophie ou la philosophie à l'expérience somatique ? Le chemin n'est pas le même dans les deux sens ! Le risque encouru est de générer de nouvelles formes de normativités — ce que serait un « bon corps », un « bien vivre », un « bon sentir », etc. — dans un discours généralisant légitimé par le recours à des références philosophiques, comme la psychologie de l'attention de William James et les perspectives pragmatistes de John Dewey sur le *body/mind problem*. D'ailleurs, Shusterman lie sa pratique à la visée « méliorative » de ces deux auteurs et use de leur autorité alors même qu'il ne respecte pas ce qui, chez eux, serait susceptible de le mettre à l'aventure. Shusterman, construit sa « somaesthetic » en généralité, comme si elle représentait la bonne pratique et la bonne articulation entre le corps et l'esprit. Le *méliorisme* qu'il lui associe et qu'il emprunte aux penseurs pragmatistes, est un méliorisme « naïf ». Chez James et Dewey, le méliorisme ne consiste pas à déterminer *a priori* et une fois pour

<sup>319</sup> GINOT I., 2009, p.13

<sup>320</sup> Une des disparitions notables entre les deux versions de l'article, est justement la référence majeure faite à Donna Haraway et à Beatriz Preciado visant à rendre impossible toute tentative de naturalisation du corps en rappelant qu'il est toujours déjà un composé artificiel : un « soma contre-nature ». Référence qui autorise également à penser ce que *éducation somatique* veut dire en plaçant la pratique

<sup>321</sup> Lui aussi philosophe et praticien Feldenkrais, qui développe sa propre pratique, la « somaesthetic ». SHUSTERMAN R., 2007, *Conscience du corps - Pour une soma-esthétique*, L'Eclat, Paris; GINOT I., 2010, « From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics », in *Dance Research Journal*, vol.42, n°1, pp.12-29

toute la bonne direction à prendre en vue d'une amélioration, mais à s'engager sans savoir, en vue de quelque chose d'incertain et qui n'existe pas encore, qui d'ailleurs pourrait échouer. Chez Shusterman, il paraît être là pour, au contraire, évacuer du travail somatique une des dimensions primordiales du pragmatisme — celle sans laquelle, il perd son sens — : la dimension de *l'enquête*.

La parole somatique que vise Isabelle Ginot est tout autre et devrait nous permettre de mieux saisir le contraste qu'elle opère avec la parole scientifique :

« La parole somatique est par définition passagère, elle a du sens dans un contexte corporel et matériel parce qu'elle ouvre un potentiel de geste lié au moment présent. Extraite de ce contexte, elle perd son énergie performative et se fossilise en un ordre dogmatique où un certain modèle de corps vient s'imposer au monde<sup>322</sup> »

Finalement, derrière cet embarras se cache quelque chose d'essentiel : la parole d'une praticienne somatique ne *fonctionne* pas de la même manière que celle d'un biologiste ou d'un physicien. Les vérités des uns n'ont ni les mêmes formes, les mêmes effets, ni les mêmes critères de vérification. Isabelle Ginot tente alors une proposition qu'il nous faut entendre dans son sens fort. Elle propose de faire des « discours somatiques » des « *techniques du corps* ». Ces discours doivent être appréciés à l'aune de leur dimension performative dont « la teneur en vérité ne se mesurerait qu'à l'effet qu'ils produisent sur un sujet donné, dans sa rencontre avec un contexte donné<sup>323</sup> ». C'est en fait la proposition que l'on avait déjà rencontrée chez Delsarte : *fabriquer de la langue qui touche* au point qu'elle en devienne une *technique du corps*. Opération performative qui multiplie les contrastes, crée des espaces dans lesquels s'insinuer. Anne Cazemajou a étudié le rôle de la prosodie, c'est-à-dire du ton, du rythme, de la mélodie de la voix d'une professeure de danse lorsqu'elle transmet dans ses classes des postures de yoga<sup>324</sup>. Elle compare cette parole à l'efficacité de la parole rituelle pour montrer qu'elle conditionne — dans le sens d'une « mise sous condition » et non pas d'un automatisme réflexe ou d'un endoctrinement — la capacité des élèves à accéder à l'état de corps nécessaire à la réalisation des postures. Ceux qui transmettent la pratique savent, au moins en pratique, l'importance d'un certain type de parole « moins utilisé pour transporter des informations que pour accomplir certains actes<sup>325</sup> ». Ils ont conscience du fait que la question de l'efficace de ce qu'ils ont à transmettre se résout dans un traitement *technique*.

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.9 et 13

<sup>323</sup> GINOT I., 2009, p.278

<sup>324</sup> CAZEMAJOU A., 2010. Le travail de yoga en cours de danse contemporaine : Analyse anthropologique de l'expérience corporelle, Thèse de doctorat STAPS. Clermont-Ferrand

<sup>325</sup> HOUSEMAN M., 2006, « Relationality », in Kreinath J., Snoek J., Stausberg M., (Eds.), *Theorizing rituals. Classical topics, theoretical approaches, analytical concepts, annotated bibliography*, Brill, Leiden, p. 415

La proposition d'Isabelle Ginot est stimulante à condition de lui donner un sens fort pour ne pas réduire la pratique à un ensemble de discours, à l'efficace d'une induction qui n'existe qu'au présent et qui n'existe pas sans elle. Pour ne pas que l'argument « performatif » ne ressemble qu'à une simple manière de justifier, au motif qu'il serait efficace, un discours dont on aurait honte.

Nous sommes à présent en mesure de comprendre l'amalgame propre qui caractérise la pratique du BMC et les modalités par lesquelles elle construit et transmet des savoirs et des expériences. Les praticiens somatiques mélangent différentes manières de produire des vérités : s'alignant tour à tour sur le registre de la preuve scientifique, de l'évocation imaginaire, de l'expérience ordinaire. Ou, plus qu'un tour à tour, ils mêlent ensemble ces modes, ils se réfèrent à des « faits » biologiques pour peupler le corps d'êtres en vue que ces derniers le transforment : la « référence » et la « métamorphose ». En plus du transport d'informations, le long des chaînes de références, la parole somatique considérée comme « technique du corps » prétend à tout autre chose, elle agit autrement. Bruno Latour dirait volontiers qu'un tel praticien a la langue chargée. Cet imbroglio n'est pas un problème *en soi*, il le devient lorsque les praticiens abandonnent l'idée de le cultiver et de bien le penser, en le sacrifiant au seul étalon de mesure censé être en tout lieu, en tout temps et en toutes circonstances, légitime : la rationalité scientifique. Sans voir que l'image qu'ils ont de cette dernière et de l'activité qui l'accomplit est, en réalité, une version caricaturale<sup>326</sup>. Suivre la proposition d'Isabelle Ginot revient à nourrir le fait que les vérités somatiques n'ont pas les mêmes effets, ne se mesurent pas de la même manière, plus simplement ne ressemblent pas aux vérités scientifiques, même si, par endroits, elles peuvent communiquer à condition que l'on se donne la peine de penser sous quel mode elles le font. Parier sur cette efficacité-là, ce n'est pas céder à l'irrationalité de certains discours, c'est au contraire équiper et faire circuler la rationalité de telle sorte qu'elle puisse envisager comme vraies d'autres opérations que celles qu'elle s'était habituée à prendre en compte jusqu'alors.

---

<sup>326</sup> Pour les puristes (latouriens) : ils confondent la « référence » avec le « Double Clic ».



## Discussion entre deux praticiennes BMC, Résidence *Constante sans Gravité*, 13 février 2010

*Une incise ici pour témoigner du fait que ce rapport à la « vérité » est une question brûlante pour les praticiens BMC. L'extrait qui suit est issu d'un travail de recherche annexe à cette thèse, mené avec Hédi Zammouri et Christelle Casse autour de la rencontre entre deux improvisatrices et praticiennes BMC, Anne Garrigues et Émilie Borgo, et des capteurs de mouvement. Elle se déroule quelques heures après que nous ayons eu une discussion, elles et moi, à propos de la célèbre réplique du Canaque qu'interroge Maurice Leenhardt à la fin de Do Kamo sur l'âme et le corps<sup>327</sup>*

Emilie Borgo. — Sauf que moi je mets un petit bémol, et je pense que là-dessus, il faut qu'on soit vigilantes, à partir du BMC : attention, la vision du corps et la vision du monde qu'on a elle est construite, elle est pas innée. Et faisons attention de ne pas croire que c'est ça la relation au corps. C'est pas parce qu'on fait du BMC que l'on détient ce que c'est que la relation au corps. C'est très important de se rappeler de ça. Et tu vois, ce dont ils parlaient ce matin avec les Canaques (allusion à Leenhardt : « on vous a amené l'esprit », « non le corps »), elle est géniale cette histoire pour ça : ils disent, le corps c'est pas nous, c'est là (montrant un espace, une relation entre Anne et Emilie) et nous on dit le corps c'est là (elle se montre). Mais c'est nous, c'est notre expérience, elle est fabuleuse, notre pensée, notre perception de nous elle est comme ça mais c'est bien la notre, c'est pas la LOI.

Anne Garrigues. — C'est bien de me relativiser ça.

EB. — Sinon on devient à nouveau prétentieux, on devient comme ces scientifiques qu'on critique de l'autre côté. Même si j'y crois — et c'est pour ça que je parle de mythologie personnelle — c'est ma croyance à moi, c'est ça (le corps, BMC). Je la reconnais, elle me convient, elle me construit.

AG.: Mais ce n'est pas celle de l'autre. Et ce qui m'intéresse, c'est comment elle peut rencontrer celle de l'autre.

EB. — ouais voilà

(elles notent)

---

<sup>327</sup> LEENHARDT M., 1947, DO KAMO, la personne et le mythe dans le monde mélanésien, Gallimard "tel", Paris, p.263 :

« Voulant mesurer une fois le progrès accompli dans la pensée des Canaques que j'avais instruits de longues années, je risquai une suggestion :

- En somme c'est la notion d'esprit que nous avons portée dans votre pensée ?

Et lui d'objecter :

- L'esprit ? Bah ! Vous ne nous avez pas apporté l'esprit. Nous savions déjà l'existence de l'esprit. Nous procédions selon l'esprit. Mais ce que vous nous avez apporté, c'est le corps ».

## 5. FAIRE DU BMC UNE PRATIQUE SORCIERE — PROPOSITION FAITE A L'ADRESSE DES PRATICIENS BMC

Qu'un travail minutieux, expérimental et expérientiel, équipé par des savoirs « positifs », des planches anatomiques, des principes physiologiques, ne puisse produire le type de réussites qui le caractérise qu'en se joignant les services d'une parole qui touche suffira à faire se lever les sceptiques. D'une certaine manière, on comprendra pourquoi : il faudrait que ces derniers acceptent d'une part le premier partage, le fait qu'il y a autant de vérité dans un fait scientifique que dans une énonciation somatique, que la vérité existe autant dans la « référence » que dans la « métamorphose », bien que sous un mode d'existence différent, et, d'autre part, il leur faudrait encore accepter que ces deux modes puissent s'amalgamer pour le meilleur. Or, cet amalgame pose problème et ne va pas de soi, il risque même de piéger les praticiens s'ils ne parviennent pas à bien le cerner, à exiger d'eux-mêmes de trouver les bonnes manières d'en parler. Pour pouvoir être écoutés et entendus, pour que la pratique du BMC puisse exister et être reconnue, les praticiens ont eu tendance à chercher à faire alliance avec les sciences, et à ce petit jeu se sont presque toujours retrouvés perdants. S'ils se positionnent sur le terrain de la raison positive, on leur reproche la trop grande impureté de leur pratique et on leur interdit d'appartenir à la grande famille des travailleurs de la preuve et des propriétaires « raisonnables » du savoir. Mais de la même manière, s'ils renoncent à cet ancrage-ci, ils seront également rejetés au motif que leur pratique n'est qu'une forme contemporaine et occidentalisée — donc forcément dégradée — de rituels, construits sur des représentations biologiques du corps. Du charlatanisme par tous les bouts : mauvais scientifiques, mauvais thérapeutes, mauvais chamans ...

L'ambiguïté qui travaille le BMC, et qui nous a mis au travail depuis le début de ce chapitre, n'est pas pour rien dans la possibilité même de ces accusations. Elle les nourrit à chaque fois que le cadre référentiel de connaissances et d'expériences établi par Bonnie Bainbridge Cohen se durcit au point de menacer le subtil équilibre entre l'« expérience personnelle » et l'« expérience officielle »<sup>328</sup>, lorsque penchant trop d'un côté — la « référence » — ou trop de l'autre — la « métamorphose » — il

---

<sup>328</sup> Ce cadre est garanti de manière très exclusive. Il l'est, en premier chef, par l'association américaine de BMC, BMCA. En France, il l'est par le biais de l'association *Soma* Bien qu'il existe en France d'autres formations basées sur la pratique du BMC, seule *Soma* propose une formation « diplômante » autorisant ceux qui en sont « certifiés » à pouvoir la transmettre en utilisant le label « Body-Mind Centering® »

menace de désamalgamer ce qui signe l'identité du BMC et la singularité de ses réussites. J'ai essayé de décrire comment ce problème a été pris en charge collectivement par « Les Zélées » grâce au dispositif que Anne Garrigues nous avait proposé. Sans toutefois documenter toutes les formes possibles de discussions et de négociations qui entourent la question du « critère » et de la « conformité » de l'expérience, il est apparu que le BMC supportait — et encourageait — une diversité de critères, allant jusqu'à intégrer à la pratique elle-même la mise en scène collective et le débat de la fidélité de ses savoirs à l'expérience de ceux qui s'y confrontent. Cette subtilité s'évanouit parfois, tantôt dans les pratiques, tantôt dans les discours, lorsque subitement un savoir, une expérience, d'abord formulés par Bonnie Bainbridge Cohen, se fixent comme « référence » de ce qui est à sentir pour tous et à tout moment. Comme si l'évaluation de la distance et du degré de fidélité de sa propre expérience à celle de Bonnie Bainbridge Cohen s'instituait comme l'unique « critère de discernement<sup>329</sup> » de la pratique. Comme si l'ambiguïté portait une fois de plus sur le sens à donner à ce terme de « référence ». Dès lors qu'on lui donne, d'une manière trop appuyée, le sens d'une « sécurité sémantique » qui met en correspondance un état de chose avec une forme symbolique<sup>330</sup> le risque de déséquilibre en faveur d'une institutionnalisation qui va à l'encontre de la « philosophie » et de la pédagogie du BMC s'installe. Resterait bien une solution, si elle ne paraissait pas, par avance, si inacceptable... Proposer de faire du BMC une pratique sorcière !

### **5.1 La sorcellerie à l'heure de sa reproductibilité académique ?**

On ne peut, en général, exiger des autres qu'ils s'adressent à nous avec « politesse » ou « respect » tant qu'on n'a pas appris à s'adresser à eux selon les mêmes formes de politesse<sup>331</sup>. La psychanalyse méprise une grande partie de ceux qui sont liés par les mêmes exigences que les siennes, guérir l'âme de ceux qui souffrent, en contestant leur efficacité thérapeutique au motif qu'ils ne peuvent répondre de ce qu'elle revendique pour elle-même : le fait d'être une science. Bien apprendre à se présenter est primordial précisément dès lors que l'on tente de produire ses propres critères de définitions. Ceci ne veut donc pas dire « se présenter » dans les termes, les représentations et les attentes de l'autre, en empruntant sa « langue » ou ses « manières » de produire des énoncés vrais. (Il est, en effet, séduisant de se présenter

---

<sup>329</sup> Elisabeth Claverie nomme « critères de discernement » ce qui permet aux pèlerins de la Vierge de trancher entre les « vraies » et les « fausses » apparitions, cf CLAVÉRIE E., 1990, « La vierge, le désordre, la critique — Les apparitions de la Vierge à l'âge de la science », in *Terrain* n°14, 60-75.

<sup>330</sup> BOLTANSKI L., *De la critique — Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, Paris, 294 pages

<sup>331</sup> DESPRET V., 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent — Ethnopsychologie des émotions*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 359 pages

sous caution scientifique). Apprendre à s'adresser à l'autre revient à apprendre à « bien » le faire de telle sorte qu'on lui fournisse toutes les chances de pouvoir saisir, comprendre, sentir, qui on est sans qu'une autorité extérieure ne s'octroie le pouvoir de trancher et de juger. Isabelle Stengers nomme cela une « écologie des pratiques » : soit, permettre que des praticiens puissent se penser eux-mêmes et se présenter aux autres de telle sorte que quelque chose d'autre qu'une rivalité ou qu'un rapport d'autorité soit possible.

Car face aux soupçons qui pèsent sur la pratique du BMC — comme sur toute pratique dès lors qu'elle stabilise un savoir sur l'« intériorité » sans bénéficier d'une reconnaissance officielle (savante ou étatique) — ses praticiens ont à lutter pour la reconnaissance de ce qu'ils font et de ce qui les oblige. Et ils n'y parviendront pas en s'y prenant comme s'y est pris la psychanalyse, en se débarrassant du soupçon que l'on fait peser sur eux en le faisant peser à leur tour sur d'autres pratiques et en se réclamant de la science<sup>332</sup>. On est toujours le charlatan de quelqu'un. C'est, en substance, la mise en garde que Lévi-Strauss, avec une infinie malice et une irrévérence salutaire, adressait à la psychanalyse à la fin de son célèbre article sur l'« efficacité symbolique ». Les psychanalystes, suggérait-il, gagneraient à se présenter comme des sorciers, cela leur permettrait de mieux faire (et de comprendre !) ce qu'ils prétendent accomplir en se réclamant de la médecine et de la science :

« La psychanalyse peut recueillir une confirmation de sa validité, en même temps que l'espoir d'approfondir ses bases théoriques, et de mieux comprendre le mécanisme de son efficacité, par une confrontation de ses méthodes et de ses buts avec ceux de ses grands prédécesseurs : les shamans et les sorciers »

Et un peu avant :

«... il n'est pas certain que l'étude du shamanisme ne soit pas appelée, un jour, à élucider, des points restés obscurs de la théorie de Freud<sup>333</sup> »

Qu'est-ce qui empêcherait à son tour le BMC — problème de « reconnaissance institutionnelle » mis à part, mais peut-on le mettre à part ? — de se réclamer d'une pratique sorcière ? Que pourraient avoir à y gagner les praticiens BMC à se présenter de la sorte ?

Je pose ces questions, j'adresse cette proposition, sans *croire* qu'elles seront les bienvenues. M'adresser au BMC et à ses praticiens sur ce mode est, pourtant, la

---

<sup>332</sup> La reconnaissance récente du BMC au sein du champ de l'éducation somatique, les réticences émises par certaines pratiques ou techniques à se voir associées avec le BMC, témoignent de la tentation pour les pratiques en place de se sentir légitimes dès lors qu'elles sont capables, à leur tour, de désigner un « autre » comme pratiquant le « charlatanisme ».

<sup>333</sup> LÉVI-STRAUSS C., « L'efficacité symbolique » in *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 223 et 226

manière que j'ai trouvée pour donner suite au projet de recherche avorté que j'avais adressé à *Soma*, évoqué au début de ce chapitre. J'ai écrit ce chapitre pour témoigner d'une expérience personnelle et du joyeux étonnement qui est né de m'être laissé dansé par les partenaires du BMC. Je l'ai écrit pour documenter une pratique, et aussi, je l'avoue, pour *provoquer un peu* le BMC. Soit, pour parvenir à élaborer une certaine forme de critique qui ne le dénoncerait pas mais qui ouvrirait un espace de contradiction où les oppositions — qui sont plus justement des « différences » — deviendraient possibles. Il s'agit donc, pour moi, d'ouvrir par la critique, et textuellement, le type d'espace dont le BMC dit « regretter » le manque — sans qu'il n'en cultive véritablement les possibles ... Ce chapitre ne devait pas prendre la forme d'une dénonciation mais celle d'un espace où l'on pourrait « honorer des divergences ». Et, entre autres divergences, je propose que le BMC, une fois son « embarras de parole » levé, n'ait pas plus à attendre ou apprendre de la science que des *pratiques sorcières*. Ou plutôt qu'il ait à apprendre autant de l'un que de l'autre, que le laboratoire somatique expérimental qui est le sien est construit sur et par cette balance subtile périlleuse.

De là, je puis espérer que cette proposition puisse porter quelques effets. Elle me permet aussi de caractériser le souci qui attend le BMC qui entre dans l'âge de la sorcellerie à l'ère de sa reproductibilité académique. Tanya Luhrmann insiste sur la notion d' « inclination » (*proclivity*) pour rendre compte du fait que l'entraînement à la prière ne produit pas chez tous les pentecôtistes les mêmes effets, ne développe pas les mêmes compétences d' « absorption ». Mettons que « Bonnie » possède une forte inclination et qu'elle l'ait très intensément entraînée jusqu'à pouvoir élaborer une technique à transmettre. Mettons également que ceux qui vont au bout des quatre années de formations — qui souvent se prolongent par deux années supplémentaires pour devenir d'abord « assistant » puis « formateur » pour SOMA — possèdent eux aussi une certaine inclination, un certain talent à l'exploration intérieure. Il n'en reste pas moins que le défi d'une formation en BMC, comme celle que propose SOMA, consiste à reproduire à l'échelle d'une promotion, pour chacune des personnes qui s'y est engagée, l'émergence de compétences convergeant vers celles de Bonnie Bainbridge Cohen. Que l'on me pardonne l'analogie, mais même à Poudlard, les élèves et autres amis de Harry Potter ne sortent pas tous de leurs études en étant devenus de grands sorciers. Bien qu'ayant obtenu leurs diplômes, tous ne sont pas aptes à affronter Voldemort. Lequel ne s'est pas mépris, il a choisi lui-même celui qu'il lui fallait combattre, celui qui serait à sa hauteur. Et les lecteurs insatiables de la saga savent aussi que Harry Potter n'a rien d'un premier de la classe. Il échoue même plutôt à passer les épreuves que l'académie (Poudlard) met en place pour faire de lui un sorcier ; sa compétence se cultive à la marge des épreuves institutionnelles, des

leçons qu'il reçoit. Bonnie Bainbridge Cohen a probablement, elle aussi, avancé dans sa pratique tout autrement que par un principe de « certification ».

### 5.2 Ouvrir les boîtes somatiques : proposition d'expérience

Assumer être une pratique sorcière serait-ce une manière possible de se présenter ? Cela permettrait peut-être de ne pas se tromper sur le sens de la nature « expérimentale » des expériences que le BMC propose.

Le livre de Bonnie Bainbridge Cohen est sous-titré « L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering ». Expérimental, il ne l'est pas au sens des laboratoires scientifiques, pas à la manière de Pasteur, en refermant des « boîtes noires » qui valent comme acquis collectifs sur lesquelles chacun peut s'appuyer. Le BMC est expérimental autrement... à condition qu'il ne tourne pas le dos à l'ambiguïté qui le travaille et que nous avons repérée entre « référence » et « métamorphose ».

Bien « présenté » et bien « pratiqué », le BMC ne cherche pas à purifier les conditions expérimentales en vue de résultats reproductibles et stabilisés d'une personne à une autre. Bien « présenté » et bien « pratiqué », les praticiens peuvent se donner les moyens d'honorer leurs divergences et d'éviter la situation où l'expérience individuelle finirait par ne compter qu'à la seule condition qu'elle pointe vers un ensemble d'attributs identiques, superposables, et plus ou moins immuables, référencés sur l'expérience de Bonnie Bainbridge Cohen.

Autrement dit, les praticiens honorent leurs divergences en contredisant exactement la définition même de la « boîte noire », celle dont « le fonctionnement intérieur n'a nul besoin d'être connu<sup>334</sup> ». Le BMC peut être perçu comme une tentative d'offrir à l'expérience la négociation de ce qui se passe, pour chacun, à l'intérieur de ces boîtes noires, c'est-à-dire pour chaque partenaire intérieur. Si on revient à la proposition faite en introduction, reposant sur la différence pragmatique entre « sentir » et « faire sentir », le fait d'entrevoir le savoir du BMC non pas comme ce qui est à sentir mais comme ce qui fait sentir offre la capacité à chaque praticien d'être, non pas à lui seul, mais *en lui-même* le lieu de vérité de son expérience. Plutôt que de formaliser un accord convenu sur les « boîtes noires » qui font danser, de faire correspondre un système du corps à une qualité de mouvement, le BMC propose plutôt une modalité de « reprise » qui précisément insiste sur l'expérimentation de ce qui se passe à l'intérieur de ces « boîtes noires ». C'est cette manière de gérer la fermeture et l'ouverture de telles boîtes, en mélangeant un ensemble d'« informations sur » et d'« expériences de », qui, idéalement, serait constitutive de son identité et la

---

<sup>334</sup> LATOUR B., 1995, p.20

distinguerait d'autres pratiques. Il s'agirait bien alors, à la lettre et au sens fort, de « faire » l'expérience de ce qui se passe à l'intérieur : soit, être en mesure de trouver 1) une manière de l'explorer en étant fidèle à sa propre expérience ; d'autre part 2) faire en sorte qu'aucune expérience ne puisse être disqualifiante pour les autres expériences, par exemple celles des autres membres du groupe ; et enfin 3) que cette exploration ne cède pas à l'ambition de ce qu'une *pratique* exige, être rassemblée par un « commun » sur un mode qui permette de s'accorder sur les *causes* du mouvement. Cette identité n'est pas sans ambivalence ou paradoxe. Dans *Sentir, ressentir, agir*, Bonnie Bainbridge Cohen ne cesse d'alterner entre des niveaux de discours différents, elle passe alternativement d'explorations très ouvertes qu'elle guide par une série de questions auxquelles le livre ne donne aucune réponse (« Respirez dans l'organe. Quel est l'effet de l'inspiration sur cet organe ? de l'expiration ? Maintenant initiez votre respiration à partir de cet organe. Quel est l'effet de cet organe sur votre respiration ? ... »), à des affirmations très assurées (« Les qualités caractéristiques de la lymphe sont spécificité, clarté, directe, un flot continu et constant de grandes lignes, frontières/limites ; défense, objectif, claire, fine, délicate, détaillée, cristallisation, toile d'araignée<sup>335</sup> »). Peut-être ne pouvons-nous rien comprendre si l'on ne reconnaît pas que le paradoxe est le mode par lequel le BMC existe ? Que l'évacuer, ce serait le vider. C'est pourquoi, les sceptiques pourront toujours le réduire à une fiction stimulant plus l'imaginaire des praticiens que leurs sens intérieurs. Nous avons vu que les praticiens du BMC n'opposent d'ailleurs pas « imagination » et « sensation » : ce qui est senti ne se réduit pas à ce qui est imaginé, ni d'ailleurs ce qui est imaginé à ce qui est senti. Les sensations et l'imagination sont deux outils, deux manières « d'apporter de la conscience » dans les différentes régions du corps pour venir toucher, activer, réveiller ses différents tissus et nous mettre à danser avec les partenaires intérieurs qu'ils constituent.

L'expérience menée par Anne Garrigues sur le collectif « Les Zélées » et la transmission, dans ce cadre, des outils du BMC, révèlent le fait que nous, danseurs, avons accepté de nous laisser affecter par l'« imaginaire biologique » du BMC. Nous en avons accepté « l'induction » sous condition qu'elle nous fasse danser et qu'elle soit complétée par un constant travail visant à nourrir et entretenir un espace de partage et de négociation. En ce sens, il s'agit d'« expérimenter une imagination », en insistant sur le fait que « l'imagination, ici, n'explique rien, c'est elle qui doit être rendue concevable<sup>336</sup> ».

Le mode par lequel le BMC signe sa réussite peut alors être décrit comme une *spéculation* assumée qui accepterait l'indétermination par laquelle « sensation »,

---

<sup>335</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002, p.181

<sup>336</sup> STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead – Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.242

« imagination » et « action » sont reliées les unes aux autres et en viennent à exister *ensemble* et à causer la danse. Cette spéculation mène et dirige ceux qui le pratiquent. Ainsi Myriam déclare-t-elle :

Le rapport entre Imaginaire et Sensation, toute cette pratique je le vois pour moi comme créateur de liberté, au sens où ça multiplie les horizons de l'imagination et de mon mouvement. Et puis c'est difficile d'expliquer ça, la sensation d'avoir senti un truc juste. Je me souviens, pendant mes études d'histoire de l'art, on avait passé un long moment sur Duchamp. Et j'ai retenu une chose de ce travail : « Et pourquoi pas ? ». Accorder du crédit à l'imagination qui peut s'incorporer, c'est le même « et pourquoi pas ? »

« Et pourquoi pas ? », voilà un sens des possibles qui n'a rien de naïf, qui accepte plutôt de se laisser porter par ce qu'il peut y avoir de vivifiant dans le fait de « faire » l'expérience de quelque chose qui l'instant d'avant ne paraissait pas possible, voire qui n'avait pas même été envisagé comme faisable, expérientiable...

### 5.3 Un gain d'expérience

L'expérience originelle de Bonnie Bainbridge Cohen compte et doit compter, c'est entendu. La question porte sur le « comment ». Comment la faire compter dans le contexte de « reproductibilité académique » dans lequel se trouve le BMC du fait du succès grandissant qu'il rencontre ? Je propose de caractériser ce fait par le terme de « reprise ». S'il y a « reprise », c'est au sens où ce qui compte est ce qui peut être repris par d'autres sur un *mode de gain d'expérience*. Mais il ne faut pas entendre ici « gain d'expérience » comme on « gagne du temps » ou comme on ferme des « boîtes noires ».

Ma proposition se précise : il ne s'agit pas de faire gagner du temps ou l'économie d'une expérience, il ne s'agit pas de sauter par-dessus, ni de passer à la suite mais d'élargir la gamme de ce qui sera susceptible d'être vécu et de ceux qui seront susceptibles d'y prendre part : offrir de l'espace et du multiple à ce nouveau *contenant* qui se donne comme intérieur. À la lettre, on *gagne* de l'expérience, on conquiert de nouveaux possibles. On enrichit le « sentir », on cultive le « ressentir », on potentialise « l'agir ». C'est peut-être déjà une noble tâche à assigner aux sorciers d'aujourd'hui : enrichir le monde, le peupler d'expériences autres, nourrir les possibles... C'est ce gain d'expérience qu'évoque Myriam en parlant d'une « pratique créatrice de liberté » qui « multiplie les horizons de l'imaginaire et de [son] mouvement ». Le BMC serait une pratique s'il avait durablement acquis une capacité de s'adresser aux expériences qu'il suscite sur un mode qui favorise la « reprise » sans toutefois se figer sur celui de la « reconnaissance ». On n'acquiert pas de l'expérience



en reconnaissant ou confirmant soit son expérience par le savoir du BMC, soit le savoir du BMC par son expérience.

En un sens, « avoir confiance que le corps sait » tient plus du « rituel »<sup>337</sup> que de la « recette »<sup>338</sup>. Mieux encore, peut-être est-ce un « événement » qui signe un type de réussite propre à cette pratique et témoigne de la qualité d'un entraînement. L'apprentissage passe en BMC par trois voies : la première fait sentir que l'on apprend d'une autre expérience qui la précède ou la côtoie ; la seconde que l'on apprend seulement si on est pourtant capable d'ajuster ce que l'on est en train de faire à la situation présente<sup>339</sup> ; la troisième, enfin, que ceci n'est pas possible sans les atours cognitifs, les médiations qui accompagnent, accueillent, recueillent et suscitent l'expérience. Faire advenir des « expériences somatiques » qui apprennent à se connaître par « embodiment », c'est-à-dire en déployant les médiations suffisantes qui permettent de compter sur le fait qu'elles se « connaissent » les unes les autres, n'implique nullement de chercher la voie sûre d'une science ou de « durcir les faits », puisque c'est de leur moelleuse élasticité que surgit ce qui fait danser les praticiens BMC. Présentée ainsi la démarche n'en demeure pas moins expérimentale au sens où les danseurs s'obligent à passer un genre d'épreuve qui vise moins à « légitimer » une expérience qu'à rechercher ce qui la rend susceptible d'advenir. Le laboratoire de mouvement du groupe d'amateur « Les Zelées » ne peut plus être intéressé par le fait de produire des vérités sur le corps sur le mode du « ça marche comme ça ! », « ceci nous fait danser comme ça ! ». La vérité est ailleurs, elle se dit autrement et a d'autres effets : nous avons cherché à nous articuler à des manières de produire des différences qui comptent, des différences dans nos qualités de mouvement, de corps et de trouver des ancrages somatiques à ces différences :

« Tout le travail de cette année, pour moi, résume Myriam, c'est un peu comme si on était parti d'une palette de couleur, d'une gamme pantone, un nuancier, dont on aurait découvert de plus en plus de nuances, jusqu'à l'infini. Et je trouve ça jouissif. Est-ce que l'on va atteindre un jour les limites de ce travail ? Le corps peut-il supporter cet infini ? »

Pour des danseurs, des différences qui comptent, ce sont des différences qui font danser, qui créent de nouveaux potentiels dans le corps, qui le « nuancent ». Les danseurs sont très pragmatistes dans leur manière d'appréhender les savoirs sur le corps. Moins orientés vers la connaissance qu'orientés vers de nouvelles façons d'agir. Chaque connaissance est « conscientisée »<sup>340</sup> de telle sorte qu'elle produise une différence dans les manières d'organiser le corps, de déployer la danse, plus

---

<sup>337</sup> SÉVERI C., 2007

<sup>338</sup> GOODY J., 1979, p.238

<sup>339</sup> « L'apprentissage est le processus par lequel nous varions nos réactions aux informations compte tenu du contexte de chaque situation », BAINBRIDGE COHEN B., 2002, p.31

<sup>340</sup> Je reporte, ici encore, l'examen de ce que cette « conscience corporelle » désigne et implique à la troisième partie de la thèse, cf supra « III.2 »

largement et plus simplement, de se mettre en mouvement. On n'est ainsi plus très loin du sens que Bonnie Bainbridge Cohen donne au terme d'« embodiment » en ne le rapportant pas au fait de mettre quelque chose dans son corps (incorporation) mais au fait de « s'ouvrir en soi à ce qui est déjà présent<sup>341</sup> ». En d'autres termes, il ne s'agit pas de se donner les moyens de sentir ce qui déjà existe, mais d'entraîner nos organes, nos liquides, nos glandes à devenir ce à partir de quoi nous nous mettons à sentir autrement.

Je m'étais interrogé sur le fait de savoir si la pratique qu'avait mis en place Delsarte méritait qu'on la décrive comme dérivant d'un « laboratoire expérimental ». Nous venons de voir que la question vaut encore pour la pratique du Body-Mind Centering et, plus largement peut-être, pour toutes les pratiques d'éducation somatique. Le fait même de m'être posé cette question, outre qu'elle résonne avec les ambitions de Delsarte et parfois de Bainbridge Cohen, signale sans doute aussi que j'ai pu me laisser aveugler par le prestige du laboratoire expérimental. Pourquoi vouloir à tout prix les y faire rentrer ? Au départ, pour eux comme pour moi, la raison est simple : que l'on prenne au sérieux et en considération leurs modes de production de savoirs ainsi que les nouvelles expériences produites par l'un et l'autre. Fallait-il pour autant en passer par cette drôle de provocation : faire des pratiques d'éducation somatique des pratiques sorcières ? Était-ce une folie ou un risque nécessaire ? « Folie », puisque en les nommant telles, je risquais de les exposer aux types de critiques qui déjà les confrontent. « Risque nécessaire », parce qu'en prenant le contrepied du fantasme en rationalité de ces pratiques — parfois fascinées par la possibilité de pouvoir s'en remettre à des faits positifs, par le pouvoir particulier qui singularisent les faits expérimentaux — il s'agissait de risquer quelque chose pour retrouver le chemin aventureux de la pensée et apprendre à hériter du fait que les pratiques sorcières ne produisent pas des « faits » au sens expérimental du terme mais des « métamorphoses ». Delsarte et Bonnie Bainbridge Cohen nous donnent parfois à penser qu'ils héritent en droite ligne d'un problème et d'une manière de faire issus des laboratoires expérimentaux. Mais à trop se cramponner à cet héritage, ils risquent de solder leurs pratiques et de manquer celui-là même capable de rendre concevable quelque chose comme un « laboratoire somatique expérimental », un « studio » oscillant entre la référence et la métamorphose, les sciences et les pratiques sorcières<sup>342</sup>.

---

<sup>341</sup> BOUCON, M., ARGAUD, É., CHOURLIN, L., ZOBEL, É., 2010, "Conversations — sur des enjeux de traduction, à propos de "The process of embodiment" » in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, p.71

<sup>342</sup> Le terme « laboratoire » étant impropre, le « studio » désignerait pour les praticiens somatiques ce que le « laboratoire » désigne pour les scientifiques expérimentaux.

Outre le sorcier et le psychologue expérimental, le naturaliste aurait pu constituer un personnage « scientifique » de choix : rassembler des indices, accumuler un ensemble d'observations, de relations, de descriptions qui sont moins créées par un dispositif expérimental qu'elles ne sont glanées, parfois au prix d'un effort et d'une patience considérables, sur le terrain, voilà bien une part de l'activité de Delsarte et de Bainbridge Cohen. Mais le naturaliste risquait de nous faire accroire que ces observations étaient directement ou naturellement disponibles. Qu'il suffisait, en somme, de se baisser et de les cueillir. Or, face à une « intériorité » déjà pleine de significations, de prescriptions et supports de pratiques multiples — il semble que Delsarte comme Bainbridge Cohen aient plutôt produit de nouvelles manières de s'adresser à elle. Ils ont créé de nouvelles relations et de nouvelles épreuves, non pas à propos de ce qui existait déjà mais de ce qu'ils ont participé à faire exister<sup>343</sup> ! Et ils ont construit, à son propos, la possibilité d'une expérience partagée, en engageant de multiples médiations, en tenant pour important le « fait » que cette expérience puisse être nommée, décrite, transmise, reconnue et, surtout, être passionnée.



Enfin, j'aimerais conclure ce chapitre en éclaircissant un point : je *crois* au BMC, en tant que pratique. Tanya Luhrmann rappelle, dans *When God talks back*, que l'anglais médiéval donnait au verbe *to believe* un tout autre sens que celui auquel il renvoie aujourd'hui<sup>344</sup>. Lorsque je dis que je *crois* au BMC, je le dis avec cette nuance selon laquelle *to believe*, en anglais ancien, signifiait « chérir » (*hold dear, treasure*) autant que « faire confiance » (*trust*). Ma croyance (*belief*) se rapporte au fait qu'il m'importe que ces expériences m'aient transformé et qu'elles puissent encore le faire. Je crois aussi au fait que le BMC possède en lui-même tout ce dont je viens de faire la proposition. Et c'est au nom de cette croyance que j'ai estimé qu'il appartenait à d'autres de se sentir obligés par le régime de la preuve, celui qui prouve et légitime, ou récuse et dénonce. Le véritable défi pour ses praticiens, aujourd'hui, consiste à

---

<sup>343</sup> Les figures scientifiques se multiplient : plutôt que le naturaliste, cette aptitude à croiser production de savoirs et production d'existences est, selon Vinciane Despret et Isabelle Stengers, la marque de fabrique de certains *éthologues* : DESPRET V., 2002, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 284 pages et STENGERS I., 1993, en particulier pp.165-168. Ou encore, avec Deleuze, peut-être faut-il faire appel à l'*égyptologue* : « Nous ne sommes pas physiciens ni métaphysiciens : nous devons être égyptologues. Car il n'y a pas de lois mécaniques entre les choses, ni de communications volontaires entre les esprits [...] L'égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation — l'apprenti », DELEUZE G., 1964, *Proust et les signes*, PUF, Paris, p.112

<sup>344</sup> LUHRMANN T., 2012, *When God talks back — Understanding the American Evangelical relationship with God*, Vintage Books, New York, pp.319-320

faire vivre leur pratique et, à leur tour, y croire sur un mode qui reste peut-être encore à ajuster.

Au moins aimerais-je, à travers ces pages, ces descriptions, analyses et propositions, avoir contribué à proposer ou susciter une expérience de réflexion visant tant à questionner l'incrédulité de celle qui dénoncera le BMC que l'assurance de celui qui jamais n'en doutera. Soit d'avoir enfoncé un coin de réflexion à partir duquel je me suis adressé à l'un et l'autre camp sur un mode qui les contraigne à penser à *nouveau*, qui ne leur permette pas de s'asseoir dans leurs jugements. Les incroyables me diront que je n'ai rien prouvé, les convaincus que je n'ai rien mis en doute. Et d'une certaine façon, ils auront raison, et les uns et les autres. Je n'ai pas touché au BMC. Je me suis adressé aux convictions sereines de posséder le « bon » jugement. Il n'y a donc pas de conclusion. Seulement, la scène a été préparée pour que la rencontre ait lieu, de nouveau...



## BILAN INTERMÉDIAIRE

### *L'intériorité comme « effet cultivé »*

L'expérience de reprise chorégraphique de la pièce « *Dance* » a témoigné du rôle positif que peuvent exercer les notions d'« intériorité » et de « sensation ». Elle nous permet aussi de dresser un contraste entre deux intériorités, l'une « mentale » et l'autre « somatique ».

La première présuppose un esprit intérieur à la personne et confondu avec une sphère mentale dissociée du monde. Elle pense le rapport entre l'agir et le mental comme un rapport d'effet manifeste à une cause latente<sup>345</sup>. La seconde, celle que met en scène le BMC — est un monde en soi qui ne se résume pas à sa part non substantielle ou non étendue que l'on nommait naguère « âme » et qui serait devenue moderne en devenant un « esprit » matérialisé. L'« intériorité » n'y est pas un centre ou un noyau, elle est à sa manière un nouveau monde avec ses continents, ses lieux très souvent visités et ses terres inexplorées... Elle n'a rien à voir avec un principe générateur premier mais, par ses dédales, agit plutôt comme un espace, voire un volume, de dispersion. (Nous verrons dans la troisième partie comment la « conscience corporelle » compose en fonction de cette dispersion). Deux versions de l'intériorité articulées à deux versions de l'esprit différentes.

Déjà les théories de la « cognition distribuée » avaient offert à l'esprit une scène nouvelle en distribuant et délocalisant au-dehors ce qui jusqu'alors ne devait relever que d'une sphère intérieure et mentale. Ces théories n'étaient pas seulement descriptives, elles autorisaient de nouvelles manières de faire l'expérience de l'esprit au sein d'un système écologique élargi. Pour parfaire ces ambitions, il aurait toutefois fallu que la scène nouvelle que ces théories offraient à l'esprit se double d'une autre scène offerte, cette fois-ci, à l'intériorité. En ne distinguant pas entre « intériorité somatique » et « intériorité mentale », les théories de la cognition distribuée n'ont pas rendu compte du fait que l'intérieur du corps — lui-même composé de « différents niveaux intermédiaires d'intériorités et d'extériorités » — faisait lui aussi partie de l'espace dans lequel l'esprit pouvait être distribué et délocalisé.

---

<sup>345</sup> DESCOMBES V., 1995. *La denrée mentale*, Les Éditions de Minuit, Paris, par exemple, p.20 et 47

Il se pourrait, ainsi, que nos versions de l'intériorité soient tributaires de nos manières d'appréhender ce qu'est un « espace extérieur ». Comme si, pour cerner ce que les praticiens somatiques entendaient par « intériorité », il fallait avant tout se demander quelles limites ils assignaient à l'« espace extérieur » ? Quelles frontières, constitutives, faisaient-ils jouer pour le constituer ? Je crois qu'un raccourci malheureux nous a convaincu que ce qui ne se trouvait pas *dans l'esprit* devait se situer *en-dehors du corps*. Les praticiens somatiques construisent un autre possible : ce qui se situe à l'intérieur du corps est partie prenante de l'environnement dans lequel s'épanouit l'esprit dès lors qu'il n'est plus assigné à la sphère mentale. C'est cet « intérieur »-là qui compte pour nous désormais, celui qui possède différents tissus, différentes régions, différents volumes, différents paysages, peuplé de différents *partenaires* qui agissent, chacun à leur manière, comme autant de petits centres d'expérience<sup>346</sup>.

Pour en arriver là, il nous a fallu surmonter une autre difficulté. Dans de nombreux cas, l'« intériorité » est posée comme un « donné » de l'expérience plutôt qu'elle n'est entrevue comme son « effet cultivé ». On la décrit comme allant de soi plutôt que comme une compétence acquise ou, comme je l'ai suggéré plus tôt, comme une production d'existence liée à l'efficacité d'un dispositif, en l'occurrence ici, celui du « studio » somatique du BMC.

J'avais, à ce sujet, promis que nous reviendrions sur un article que Carla Bottiglieri consacre aux processus de subjectivation et d'individuation dans le BMC, et dans lequel elle analyse le type d'expériences que procure le travail d'initiation du mouvement à partir des systèmes différenciés du corps propres au BMC. Elle y décrit le régime « intéroceptif » de perception qui « relaie l'expérience viscérale d'un soi qui s'appréhende à partir d'un espace peuplé de volumes, de densités, de contenus internes de l'enveloppe-peau<sup>347</sup> », dans un sens très proche de ce que j'ai décrit, où les volumes, les densités, les contenus et les contenants dessinent une topographie d'une dimension intérieure à explorer. Le BMC ménage, montre-t-elle, un accès à la dimension intéroceptive en mettant en œuvre une autre modalité d'investissement et d'appréhension du corps et de l'« intériorité » que celle que l'on se donne le plus couramment. Grâce notamment à une médiation que je n'ai pas traitée ici : le « toucher ». Pourtant une question demeure : ces expériences intérieures sont-elles *phénoménologiquement possibles* ? Pour y répondre Carla Bottiglieri cite le philosophe Shaun Gallagher qui, dans un livre fameux, *How the body shapes the*

---

<sup>346</sup> Ainsi que ce que je l'envisagerai dans la troisième partie, en m'inspirant de DEBAISE D., 2011, « Alfred North Whitehead — Les sujets possessifs », in *Philosophie des possessions*, Les presses du réel, Bruxelles, pp.233-251

<sup>347</sup> BOTTIGLIERI, 2010, « D'un sujet qui prend corps », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, p.253

*mind*, défend l'argument selon lequel ce genre de perception ne peut être un « fait d'expérience » et propose une alternative pour expliquer leur existence:

« Certes, il est phénoménologiquement impossible d'avoir une conscience de quelque partie ou fonction spécifique de ce qui est objectivement notre corps propre — par exemple, certains organes internes, ou les glandes surrénales ou le système réticulaire d'activation. Plus précisément, celles-ci ne sont pas des parties ou des fonctions de mon corps propre, au sens phénoménologique ou expérientiel. Pour pouvoir considérer ces types de fonctions internes, il faut penser en termes objectifs, comme quelque chose qui a lieu, mais qui ne peut pas être perçu, dans son corps<sup>348</sup> »

Carla Bottiglieri rebondit sur Gallagher en proposant que « la problématique intéroceptive ou de l'impossibilité *phénoménologique* d'une conscience corporelle concernant le sens viscéral de soi, [pointe] vers un type d'expérience située *en amont ou au-delà du corps vécu*<sup>349</sup> ». Or, cette proposition ne nous fait-elle pas quitter l'exigence d'une enquête menée à la manière d'un « empiriste radical » qui, à bon droit, pourrait se demander quel est le sens d'un type d'expérience situé « en amont ou au-delà du corps vécu ? ». Comme s'il fallait à tout prix se placer dans l'alternative suivante : soit la dimension que nous tentons de cerner est donnée et immédiate et elle est phénoménologiquement possible, soit elle ne l'est pas et est supposée impossible. Ou tout l'un ou tout l'autre. La mesure phénoménologique que l'on se donne, empêche de considérer que le corps puisse être le lieu, l'objet, le sujet et le moyen d'une pratique qui en altère l'expérience que nous en faisons, mais tout autant qui en altère son être même. C'est la double dimension que j'ai, pour ma part, essayé d'articuler : d'une part la dimension de l'apprentissage que je nomme *culture et pratique*, et d'autre part la prise en compte de *la force d'une pratique dans sa capacité à nous faire sentir* — (ce qui, dans les chapitres à venir de la seconde partie sera retraduit par la formule « les sentirs propositionnels d'un dispositif d'expérience »). En s'empêchant de penser cette « mise en culture », on se retrouve à devoir chercher dans un ailleurs improbable la solution à un problème qui échappe à force de n'être pas bien posé : un amont ou un au-delà du corps vécu. Carla Bottiglieri invoque ainsi — et c'est le second réflexe après le réflexe merleau-pontien, lorsqu'il se révèle une impasse — le « corps sans organe » de Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>350</sup>. Elle propose donc que la pratique du BMC qui jusque-là semblait être de l'ordre de la perception soit rejetée en-dehors du primat de cette dernière, à laquelle

<sup>348</sup> GALLAGHER S., *How the body shapes the mind*, Oxford University Press, Oxford, p.29

<sup>349</sup> BOTTIGLIERI, 2010, p.257

<sup>350</sup> La suite de cette thèse devrait prouver que je n'ai rien contre Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ma remarque sur le « réflexe corps sans organe » concerne plutôt un léger « agacement » à voir *tous* les chorégraphes et *tous* les chercheurs travaillant sur la danse sortir, à un moment ou à un autre, de leurs chapeaux le « corps sans organe ». Comme si le nommer résolvait tous les problèmes. Aussi, à titre de contrainte, m'en interdrais-je le recours.



elle lui préfère une perspective « pré-perceptive ». Après un premier temps où elle décrit très bien *l'expérience* du Body-Mind Centering, on a la sensation tout à coup qu'elle capitule à ses pieds au profit des théories qui lui permettent logiquement de s'en sortir plus qu'elles ne lui permettent de suivre au plus près l'expérience. Ce que j'écris là n'est pas une critique, je crois que cela signale qu'à cet endroit précis le BMC met Carla Bottiglieri à l'aventure, qu'un vrai problème la travaille auquel, d'ailleurs et peut-être, aucune réponse ne vaudrait comme solution.

En ce qui nous concerne, la question qui a traversé ces développements sur le BMC n'est pas de savoir s'il est ou non possible *phénoménologiquement* d'avoir conscience de ses organes ou de vivre une expérience de conscience cellulaire mais de se demander sous quelles conditions cela le devient ! Le Body-Mind Centering devient une pratique vraiment intéressante dès lors qu'elle nous oblige à ne pas balayer d'un revers de main les expériences qu'elle suscite et à nous poser un ensemble de questions qui nous mettent au défi : comment se construit-t-on un accès à ces zones intérieures dont on ne fait pas, à la lettre, *im-médiatement* l'expérience ? Comment les potentialiser de telle sorte qu'elles se transforment en partenaires intérieurs ? Sous quelles conditions expérimentales puis-je commencer à les sentir et éventuellement à me laisser affecter par elles ?

J'ai passé en revue une succession de médiations — parmi lesquelles le dessin, la « leçon », l'échange, la négociation, le toucher — qui frayent un accès à une dimension intérieure qui n'est pas d'emblée *donnée* dans l'expérience, mais qu'une pratique assidue, servie par un dispositif efficace, permet de faire venir à l'existence. Et où ce que l'on cherche à faire exister ne requiert pas une preuve (solution) mais une expérimentation sur des manières plurielles de faire advenir et tenir. Si le problème qui nous travaille n'a pas de solution, il n'empêche pas qu'il puisse être l'objet d'une incessante *reprise*.

L'« intériorité », telle que j'essaie ici de la circonscrire, apparaît alors comme une pratique, au sens où *avant d'exister il faut en négocier l'existence*. Il convient non seulement de s'y construire un *accès*, mais encore de construire ce à quoi on accède. Nul ne sait ce que peut le corps, en revanche, si on le situe, qu'on cesse de vouloir parler en son nom et au nom de l'universalisme, on peut tenter de décrire ce dont il est capable de devenir et comment<sup>351</sup>. Et si je résume où nous en sommes, nous avons ouvert un espace de rencontres et de relations entre des propriétés intérieures et des propriétés extérieures dont il reste à préciser la modalité d'ajustement ou de mise en rapport sur un mode qui propose une alternative au vieux problème de la causalité mentale et qui pourtant ne le clôturera pas.

---

<sup>351</sup> On trouvera une perspective identique dans l'article d'Anna Mann, à propos d'une anthropologie des sens et du goût : MANN A., MOL, A., (& al.), 2011, « Mixing methods, tasting fingers — Notes on an ethnographic experiment », in *Hau*, n°1, pp.221-243

### *Le couplage des dispositions et des actions*

Or, justement, ce que font les praticiens BMC pourrait s'apparenter à un entraînement par lequel ils apprennent à *ajuster* le corps et l'esprit selon une modalité spécifique. Pour exposer ce point de vue, j'aimerais proposer une dernière traduction aux dualismes déjà rencontrés, tels que profondeurs / surfaces, qualités intérieures / qualités extérieures.

Dans un article dans lequel il se propose d'identifier la logique interactive qui préside à la consultation thérapeutique, Michael Houseman esquisse un modèle qui distingue quatre « orientations pragmatiques » susceptibles d'informer la participation d'un acteur à un cours d'actions coordonnées : « interaction ordinaire », « rituel », « jeu » et « spectacle »<sup>352</sup>. Ces quatre orientations ne sont pas des catégories étanches mais des « pôles organisateurs ». À ce titre, diverses « orientations » sont susceptibles d'apparaître dans une même configuration relationnelle en fonction des rôles qui la structurent, comme dans le cadre de la relation psychothérapeutique où le « client » est animé par une orientation différente de celle du « thérapeute ».

Pour distinguer ces quatre orientations, Michael Houseman se donne un critère très simple : la nature du rapport entre les « comportements perceptibles » et les « dispositions affectives et intentionnelles » de ceux qui les accomplissent. Autrement dit, chacune de ces orientations se différencie sur fond d'un jeu de différences entre ce qui rapporte des « dispositions » et des « actions ». Chaque orientation pragmatique pose une forme de couplage entre les deux registres des dispositions et des actions en interrogeant la manière dont ils interviennent séquentiellement ou génétiquement l'un par rapport à l'autre. Houseman construit, à l'intérieur de sa grille, deux sous-groupes : l'un dont le couplage entre « dispositions » et « actions » prend la forme d'une continuité (*interaction ordinaire* et *rituel*), l'autre la forme d'une non continuité ou non-congruence (*jeu* et *spectacle*).

1/ La première orientation reproduit le schéma classique de la philosophie mentale. Dans les *interactions ordinaires*, les actes sont censés exprimer ou « notifier » des émotions et des intentions, ce que Houseman traduit par l'équation suivante : (**Dispositions** → **Actions**). Cette équation est sans doute trop simple — l'opacité des esprits rend cette équation « incertaine » et donc susceptible de négociations et d'ajustements constants — mais acceptons-là au titre de simple outil.

2/ Dans un *rituel*, ce qui est premier, à l'inverse, ce sont les contraintes qui pèsent sur les comportements. Ce qui fait que « les conditions ordinaires d'intentionnalité » ne s'appliquent pas aux actions prescrites et archétypiques du rituel même si cette

---

<sup>352</sup> HOUSEMAN M., 2003, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », in *Thérapie familiale*, vol.24, n°3, pp.289-312

prescription fournit « les bases tangibles pour l'élaboration d'un ressenti individuel<sup>353</sup> ». Arita Astuti et Maurice Bloch ont, ainsi, très bien décrit le régime d'action paradoxal qui caractérise le rituel et son bon déroulement : ceux qui l'accomplissent ne sont pas maîtres de leurs actes, ils accomplissent ce qui doit être accompli par « déférence » envers les volontés et intentions de ceux qui ont, avant eux, eu à le faire, en acceptant de « se glisser dans d'autres pas que les leurs »<sup>354</sup> sans avoir à douter de leur pertinence et de leur justesse. Ils ne pensent ni ne sentent par eux-mêmes mais acceptent, pour reprendre cette fois le terme d'Houseman, de se laisser « instruire » par ce que leur commande la situation présente (**Dispositions ← Actions**).

Houseman résume les deux premières orientations qui, bien qu'opposées, ou inversées, supposent une même forme de couplage entre les dispositifs et les actions, continuité et congruence.

« Tandis que, dans l'interaction ordinaire la question dominante est “Étant donné ce que je ressens (et ce que je peux inférer du ressenti des autres), comment dois-je agir ? », dans le rituel c'est plutôt “Étant donné ma façon d'agir (et ce que je peux percevoir des actions des autres), que dois-je ressentir ?”<sup>355</sup> »

C'est justement la forme du couplage qui change avec le deuxième sous groupe.

3/ Chaque *jeu* demande, en effet, à ses participants de conformer leurs actes à un ensemble de règles qui existent indépendamment de leurs affects et de leurs motivations. Autrement dit, ce qui pousse les joueurs à agir n'est pas directement connecté à leurs dispositions émotionnelles ou intentionnelles. Il s'agit pour eux de se « conformer » à un ensemble de conventions qui autorisent la non-congruence des dispositions et des actions tant que ces dernières entretiennent avec les règles du jeu un rapport de conformité (**Dispositions —|→ Actions**).

4/ Enfin, le *spectacle* présente, de prime abord, une certaine analogie avec l'orientation du *rituel* en ceci que les actes du spectacle provoquent chez ceux qui y participent des états émotionnels. Sauf que Houseman y repère, ici aussi, une forme de non-congruence par le fait que la qualité des états émotionnels qu'un interprète fait surgir de lui même ou provoque chez un spectateur se situe dans un rapport d'« exhibition » qui n'a pas besoin de s'obliger du type de continuité que présuppose le schéma mentaliste quotidien entre les dispositions et les actions (**Dispositions ←|— Actions**).

Ce deuxième sous-groupe reproduit en miroir le mouvement d'inversion qui caractérisait le premier en lui rajoutant une dimension supplémentaire : dans le *jeu* et

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.297

<sup>354</sup> ASTUTI R., BLOCH M., 2013, « Are ancestors dead ? », in Boody J. & Lambek M., *A companion to the anthropology of religion*, Wiley-Blackwell, London, pp.103-117

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.298

le *spectacle*, la chaîne d'implication ou de continuité entre dispositions et actions se « brise ».



Figure 11 — schéma récapitulatif des quatre orientations pragmatiques in HOUSEMAN M., 2003, p.301

À partir de cette grille, je propose que le couple « dispositions / actions » vaille provisoirement comme nouveau maillon de la chaîne de traductions successives du problème qui nous a intéressés, à savoir la manière dont des praticiens somatiques rapportent ensemble l'esprit et le corps. Si on l'accepte, il apparaît que Michael Houseman complexifie deux fois le modèle « mentaliste ». Une première fois en l'inversant (rituel) et une seconde fois en remettant en cause la forme même d'un trajet continu qui relierait autant les dispositions aux actions (Jeu) que les actions aux dispositions (spectacle). En faisant l'hypothèse que « le lien entre actions et dispositions n'est pas vécu de la même manière dans le cas du rite, du jeu, du spectacle ou de l'interaction ordinaire<sup>356</sup> », la boîte à outils de Houseman se distingue non seulement par son caractère « économe » : le couple « dispositions / actions » comprend et subsume toutes les autres formes de dualisme déjà rencontrées — « esprit / corps », « intériorité / extériorité », « profondeurs / surfaces », mais encore, elle ne s'oblige pas à un seul mode de couplage.

La brisure casse, disjoint, inquiète ce qui rapporte les dispositions aux actions, sans renoncer toutefois à les rapporter l'un à l'autre sur un mode problématique et multiforme. D'une certaine manière, Michael Houseman présuppose, ici, moins que Tanya Luhrmann dans son article « Toward an anthropological theory of mind », sans perdre sur les effets. Les conséquences que sa boîte à outils engagent ne sont pas moins importantes et convergent vers ce que nous avons repéré chez Luhrmann ou dans l'ethnographie des Urapmin par Joël Robbins : le fait que les formes mêmes de ce qui rapporte les dispositions aux actions, l'esprit et le corps, un intérieur à un

<sup>356</sup> HOUSEMAN M., 2003, p. 297

extérieur, sont susceptibles d'une mise en variation qui n'est pas seulement inter-culturelle mais potentiellement intra-culturelle.

### *La coïncidence du corps et de l'esprit*

Autrement dit, une autre manière de rendre compte de la forme propre d'expérience du BMC serait d'insister sur les manières par lesquelles elle brise la continuité qui relie — dans un sens, comme dans l'autre — les dispositions et les actions et rend possible une autre forme de couplage spécifique grâce à l'action de partenaires intérieurs. Ni interaction ordinaire, ni rituel, ni jeu, ni spectacle, bien qu'un peu de chaque à la fois, cette orientation propre au BMC, je la nomme *coïncidence*.

Une pratique qui se donne comme recherche de trouver les manières d'articuler le corps à de nouveaux partenaires intérieurs, à des « qualités » spécifiques, se doit de reconnaître que ces « qualités » puissent ne pas être là. Il arrive certains jours que l'on ait beau danser, se concentrer ou au contraire se laisser-aller, respirer, se connecter à soi, on ne sera le témoin que d'une seule chose : notre incapacité à sentir, ressentir et se mettre en mouvement à partir de telle ou telle qualité. Si le BMC assurait à tous, à coups sûrs, les moyens de faire se rencontrer le corps et l'esprit, il ne serait pas une pratique mais, au sens où le disait plus tôt Jacques Bouveresse, un « mythe ». Car, alors, il aurait trouvé LA solution et SON problème serait résolu.

Ce qui paraît, au contraire, constitutif de ce genre de pratique est la nécessité qu'il y ait incertitude quant à la réussite de cette rencontre. L'incertitude n'est pas le sort de celui qui n'a pas encore acquis le savoir nécessaire à la résolution du problème, elle est l'expression d'une connaissance de ce qu'il y a une nécessaire part d'indétermination dans le fait de bien se laisser mettre en mouvement par des partenaires intérieurs. Autrement dit, la relation entre les ressources intérieures et les qualités extérieures, entre les dispositions et les actions, est ce qui précisément s'expose au risque d'échouer. Le praticien somatique se caractériserait donc par ce type de réussite par lequel un événement — au sens où « ça » pourrait ne pas réussir — « arrive » et que le dispositif du « studio » rend possible : la *mise en coïncidence* qui rapporte le corps et l'esprit l'un à l'autre sur un mode « cultivé » et fragile. Il n'est alors plus possible de nous donner gratuitement l'unité du corps et de l'esprit comme certains praticiens le revendiquent parfois. L'unité n'est pas un postulat, elle n'est pas un fait donné — sinon on ne se débattrait pas autant à s'entraîner, à essayer, à méditer, à danser —, elle doit être un enjeu « renvoyé au registre que nul ne peut prétendre s'approprier<sup>357</sup> ». Les exercices de Delsarte et les explorations du Body-Mind

---

<sup>357</sup> STENGERS I., 2002, p.84

Centering partagent, en ceci, une même visée : le moment de la *coïncidence* — au double sens du terme, de contingent et d'ajustement réciproque — entre le corps et son intériorité. Un couplage réussi — bien que sans recette.

Si les pratiques somatiques inspirent et attirent autant les danseurs, ce n'est pas au fond pour d'autres raisons. Ce que le danseur d'aujourd'hui est en mesure d'apprendre des tables de Delsarte ou des explorations du Body-Mind Centering c'est à être affecté par des « causes » ou « partenaires » intérieurs en tant que ces partenaires sentent, perçoivent, agissent et les touchent. Mais en retour, rien n'est dit de définitif de la manière dont ils le font. L'enjeu est là, la *coïncidence* se joue dans nos capacités à apprendre à répondre à l'appel de partenaires intérieurs qui nous sollicitent pour coïncider avec quelque chose. Tout autant que dans leur capacité à répondre à nos sollicitations. Il s'agit de produire des *attachements*<sup>358</sup>.

Voilà, pour finir, une manière de caractériser ce qu'est une pratique somatique : un champ d'expérimentation qui se donne pour réussite non pas la résolution du problème fondamental qui l'oblige mais les conditions favorables pour être en mesure de sentir que, « ici et maintenant », ce problème cesse de compter dans ses aspects généraux et de s'imposer de manière identique à tout le monde. La coïncidence ne supporte pas d'être confiée à un savoir qui, en fait d'être « spécialisé » ne produit que des « généralités ». Être praticien de ce problème requiert de cultiver ce qui encourage — « se donner du cœur à l'ouvrage » — la coïncidence de ce qui ne peut se rapporter l'un à l'autre de manière certaine, garantie et assurée.

---

<sup>358</sup> HENNION A., 2010, « Vous avez dit attachements... ? », in Akrich M. (Ed.), *Débordements — Mélange offert à Michel Callon*, Presses des Mines, Paris, pp. 179-190



# **DEUXIÈME PARTIE**

## **SENSATIONS**





Figure 12 — Lygia Clark, 1967, « O eu e o tu » (Le je et le tu), série habit-corps-habit

Placer cette partie sous le regard de cette photo, tout en ayant confiance en ce que nous avons appris de la première.

Deux corps placés dans une situation expérimentale. Cherchent-ils à rentrer en contact ? À sentir ? À deviner ? À penser ? S'aimer ? La scène présente deux corps « équipés ». Est-ce là le genre d'équipement censé purifier les conditions d'une expérimentation — une combinaison étanche à toute forme de stimulation à l'exception de... — ou bien faisant office de prothèse, équipant le corps afin de le rendre capable de ce qui, sans cela, lui serait impossible ? Les corps sont en contact, ils se touchent. Ne se voient pas (la vue n'est pas activée)... Que sentent-ils ?



# Introduction

## *L'intersubjectivité et la compréhension sociologique*

Nous avons vu en introduction que les sciences humaines et sociales, dans leurs projets de connaissance, dans leurs réflexions épistémologiques, tiennent discours sur les phénomènes d'intersubjectivité et d'empathie, aussi bien en tant qu'objet (ou phénomène) qu'en tant que moyen (ou principe) de connaissance. L'intersubjectivité est une des manières possibles de poser la question de la « compréhension » de l'autre pour les sciences humaines et sociales. Les perspectives cognitivistes concernant le *mindreading* ou le *meeting of the mind* sont, elles aussi, mises au travail par ce problème.

La phénoménologie allemande s'est longuement penchée sur les phénomènes d'intersubjectivité et d'empathie, en tant que condition d'accès à et de compréhension de l'Autre. On trouve plusieurs termes relatifs à ces phénomènes : *l'Einfühlen* chez Husserl, *l'Hineinversetzen* chez Dilthey. Dans les deux cas est mise en jeu la compétence d'une reconstitution affective en soi du ressenti intérieur d'un autre que soi ou, plus trivialement, la capacité de se mettre à la place d'un autre. Husserl a dégagé dans ses *Méditations cartésiennes* le principe transcendantal réglant les rapports d'intersubjectivité : l'expérience partagée est possible dès lors que mon « champ temporel » est relié à un autre champ temporel. La condition transcendantale de ce phénomène repose sur le caractère analogue de ces champs, c'est-à-dire, comme le résume Paul Ricoeur, sur le fait que « chacun de nous peut, en principe, exercer *comme tout autre* la fonction du “je” et s'imputer à lui-même sa propre expérience<sup>359</sup> ». L'intersubjectivité est, ici, affaire d'imagination et de projection, elle passe par un « transfert en imagination de mon “ici” dans votre “là”<sup>360</sup> » par un phénomène d'« intropathie » (*Einführung*) :

---

<sup>359</sup> RICOEUR P., 1986. “L'imagination dans le discours et dans l'action” in *Du texte à l'action - Essais d'herméneutique II*, Seuil "Points", Paris, p. 252

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.253

« Dire que vous pensez comme moi, que vous éprouvez comme moi peine et plaisir, c'est pouvoir imaginer ce que je penserais et éprouverais si j'étais à votre place<sup>361</sup> »

Ce que partagent les théories de l'intersubjectivité influencée par la phénoménologie husserlienne est cette insistance sur le lieu de la rencontre intersubjective : *le lieu de l'esprit*. La forme propre de l'intersubjectivité est, alors, celle d'une union spirituelle, ce qui la distingue aux yeux de ses promoteurs des « faits d'ordre inférieur » comme ceux de la contamination physique « qui nous entraîne obscurément, physiquement pour ainsi dire, comme dans les mouvements de masse<sup>362</sup> ».

L'intersubjectivité est censée ouvrir la possibilité de présupposer la réalité d'autres « moi » et la possibilité — en même temps que les limites — de notre compréhension de ceux-ci. Mais comment parler d'intersubjectivité sans tomber dans la version romantique, que j'illustrerai ici par un extrait du roman *Narcisse et Goldmund* de Hermann Hesse, par laquelle deux « esprits se rencontrent » (*meeting of the mind*) « d'âme à âme », c'est-à-dire magiquement :

« Mais ce qui n'était pas resté vain, c'était l'amour qui le liait à son ami et l'habitude de la vie commune. En dépit de toutes les profondes différences de leurs natures, tous deux avaient beaucoup appris l'un de l'autre ; entre eux, à côté de la langue de la raison, il s'était peu à peu formé *un parler de l'âme*. [...] Fécondée par la tendresse, l'imagination de Goldmund avait peu à peu trouvé moyen de *pénétrer par des voies magiques dans la pensée de son ami* et dans sa langue, et celui-ci, de son côté, avait appris à comprendre et à sentir sans paroles bien des façons de voir et des manières d'être de Goldmund. Lentement, dans la lumière de l'amour, de nouveaux *contacts s'établissaient d'âme à âme*, les mots ne venaient qu'après<sup>363</sup> »

Ce n'est pas la « magie » d'une telle rencontre qui doit ici nous faire reculer, en revanche elle nous oblige à nous questionner sur nos manières de nous y rapporter. Qu'il y ait quelque chose d'étrange et de fascinant dans nos manières de partager et de vivre des expériences communes, sur la base d'expériences émotionnelles, « intérieures », sensibles, voilà le cœur du problème. Mais on n'a rien dit tant que l'on en reste au fait suivant : « ceci est un phénomène d'intersubjectivité ! », encore faut-il décrire comment il se construit comme tel et autorise qu'entre deux subjectivités quelque chose (se) passe. La notion d'intersubjectivité est elle-même ce qui doit être expliquée pour qu'un tel phénomène devienne possible.

Or, il se pourrait que ce problème ait été, pendant un temps au moins, une des questions *techniques* les plus primordiales de la pratique d'un petit nombre

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p.253

<sup>362</sup> KREMER R., 1927, « La philosophie de M. Scheler, son analyse de la sympathie et de l'amour », in *Revue néo-scholastique de philosophie*, vol.29, n°14, p.168

<sup>363</sup> HESSE H., 1975, *Narcisse et Goldmund*, Livre de Poche, Paris, pp.36-37.

d'écrivains<sup>364</sup> vers lesquels j'aimerais me tourner avant de me lancer dans cette deuxième partie.

Peut-être est-il nécessaire que je prenne le temps de justifier ce nouveau détour ? Les différents chapitres qui composent cette partie cherchent à documenter comment des praticiens du Contact Improvisation font exister des *versions* de ce que nous appelons « sensation » et « signe » sur un mode qui déjoue à la fois le sens que nous prêtons à ces notions et leurs effets. S'il est vrai que le problème du *meeting of the mind* est un problème « psychologique », alors il faudra nous rendre compte du fait que les contacteurs sont aussi des praticiens de la psychologie. La question consiste à savoir de quelle psychologie ? Et puisque j'ai longuement présenté son versant expérimental, né à Leipzig au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, en première partie, j'avais à cœur d'en présenter un autre versant, pour ne pas qu'on puisse me reprocher une vision étroite de ce que « psychologie » signifie et recouvre.

Or, précisément, les romanciers modernes du « stream of consciousness » m'intéressent sur ces deux aspects : c'est également en tant que praticiens de la psychologie qu'ils pourraient avoir à nous apprendre quant aux problèmes que rencontrent et sur lesquels expérimentent les contacteurs et que je traduirais sommairement et dans les deux cas par : « apparier des "intérieurités" ». Pour approcher les questions qui me guideront dans cette partie, je propose de commencer par visiter le laboratoire d'écriture de Virginia Woolf qui offre une existence à des phénomènes psychologiques étonnants.

### *Les consciences promeneuses de Virginia Woolf*

Le mode de partage entre un « dedans » et un « dehors » ontologiquement différents et logiquement inarticulable auquel nous astreint la « doctrine officielle » nous embarrasse. Nous venons de voir comment les laboratoires expérimentaux de la psychologie scientifique puis les « studios expérimentaux » des pratiques somatiques tentaient d'organiser un mode d'appréhension et de lecture de ce qui est « intérieur »

---

<sup>364</sup> Et ce, au moment même où des scientifiques, psychologues en tête, délogeaient les hommes de lettres de leur long privilège relatif à la connaissance et à la prise en charge des passions de l'esprit humain. Les sociologues français ont tout particulièrement pris part à cette éviction (Durkheim) : SAPIRO G., 2004, « Défense et illustration de "l'honnête homme" : les hommes de lettres contre la sociologie », in Actes de la recherche en sciences sociales, n°153, pp.11-27. Peut-être est-ce d'ailleurs un des points qui distingue la sociologie de l'ethnologie qui, en France en tout cas et pendant un temps, a marché main dans la main avec le surréalisme, cf. DEBAENE V., 2010, *L'Adieu au voyage — L'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard, Paris, pp.349-471. Sur la place et l'importance que Bruno Latour accorde à l'écriture dans l'exercice de la sociologie, je me permets de renvoyer à mon propre article : DAMIAN J., 2014, « Le masque sans la plume — L'écriture affectée de Bruno Latour », in *L'Effet Latour — Ses modes d'existence dans les travaux doctoraux*, Éditions Glyphes, Paris

non seulement en s'y forgeant de nouvelles voies d'accès mais encore en réinventant ce que cet intérieur pouvait contenir de « *internal material* ».

Les romanciers qui ont fait du « flux de conscience » le point central de leur pratique d'écriture témoignent, eux aussi, de la diversité de ceux pour qui traduire la conscience est une activité qui compte :

« Attacher à la nuit et au silence ce qui n'est ni visible, ni audible, ni dicible, tel est le but de Proust. Transformer en conscience l'expérience la plus large [...], une expérience intérieure<sup>365</sup> »

Ainsi résume Jean-Yves Tadié l'entreprise littéraire de Marcel Proust. Dans son ouvrage de référence sur les modes de représentation de la vie psychique dans le roman, *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn juge quant à elle que le « roman moderne privilégie les faits de conscience, [et] que la vie intérieure est, d'une manière générale, le domaine de prédilection de la fiction<sup>366</sup> ». Pour Jean-Louis Chrétien, « l'essentielle nouveauté du roman des deux derniers siècles réside dans l'exposition et l'exploration de la subjectivité et de la vie intime de la conscience<sup>367</sup> ». La question obsède les écrivains, Virginia Woolf se demandant pour elle-même dans son *Journal d'écrivain* : « quelle est ma position à l'égard de ce qui est intérieur et de ce qui est extérieur ?<sup>368</sup> ».

Le « roman moderne » s'est intéressé de très près à ce que ses personnages pouvaient avoir d'intérieur, à ce qui de la vie s'y manifestait, au point de placer en son cœur plusieurs procédés techniques visant à en rendre les contenus et les mouvements indexés sur le flux de conscience (*stream of consciousness*) des personnages au moyen du « monologue intérieur » ou du discours indirect libre. Jean-Louis Chrétien s'est attaché dans les deux tomes de *Conscience et Roman* à décrire les techniques mises en place par certains romanciers, à partir de la deuxième moitié du 19e, pour s'autoriser ce qui avait été jusqu'alors, dans la tradition chrétienne, strictement réservé à Dieu : la *cardiognosie*, soit la capacité à lire au fond des cœurs<sup>369</sup>.

Le roman moderne opère une bascule par rapport au roman réaliste du 19e :

« Il y a une inversion du direct et de l'indirect au regard du roman réaliste : nous ne saisissons qu'indirectement les événements du monde qu'il nous montrait dans une clarté égale et

---

<sup>365</sup> TADIÉ J.-Y., 2012, *Le Lac inconnu – Entre Proust et Freud*, Gallimard, Paris, p.57

<sup>366</sup> COHN D., 1981 (1978), *La Transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, p.10

<sup>367</sup> CHRÉTIEN J.L., 2011, *Conscience et roman, II – La conscience à mi-voix*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.291 (abrégé "IP" pour la suite)

<sup>368</sup> WOOLF V., 1984 (1953), *Journal d'un écrivain*, 10/18, Paris, entrée du 25 novembre 1928, p.220

<sup>369</sup> « la cardiognosie que suppose la possibilité d'énoncer les pensées, les affects, et leur mouvement dans la conscience d'autrui, vus de l'intérieur, est coextensive au roman moderne, et le définit comme tel », CHRÉTIEN J.L., *II*, 2011, p.18

puissante, nous circulons comme un poisson dans l'eau dans l'intimité des consciences qu'il surplombait ou inférait<sup>370</sup> ».

Qu'est obligé de se donner l'écrivain qui entend, non seulement nous faire entendre la conscience de ses personnages — en général pas de tous, mais au moins de quelques personnages centraux, sinon d'un seul —, mais encore parvenir à nous faire voyager de conscience en conscience ? Les auteurs reconnus comme étant allés le plus loin dans l'exploration et le rendu d'expériences intérieures (James, Woolf, Faulkner, Beckett...) forment comme un inventaire des procédés techniques expérimentés, retenus et privilégiés. L'examen de cet inventaire montre au lecteur à quel point plonger dans la conscience d'un autre n'est pas affaire aisée et nécessite le montage d'un *dispositif* littéraire très élaboré se devant d'expérimenter techniquement, par des manières d'écrire forcément singulières et spécifiques, des moyens pour y parvenir. À chaque auteur sa technique, chacun ayant une vue différente sur la question, chacun développant ses solutions techniques privilégiées. Chaque solution, chaque procédé ménage son petit accès, son petit paysage vers l'intériorité de l'autre. Aucune n'est parfaite pour rendre le « Tout » de la conscience, aucune n'est faite pour nous la donner comme un « fait ».

Le discours indirect libre est une technique possible, que Jean-Louis Chrétien repère, exemplairement, chez Flaubert et Henry James. Une telle forme de discours « donne au roman son autorité d'accès direct à l'inaccessibilité de la conscience d'autrui<sup>371</sup> » et tire sa force de sa « souplesse et [de] sa fluidité ». Le monologue intérieur en est une autre qui permet de traduire « dans une autre langue et par une autre voix des pensées d'un personnage<sup>372</sup> ». Une traduction sans original, sans rétroversion possible vers ce qui a été « vraiment » pensé ou vécu ou senti par un personnage.

Retenons, pour ce qui nous concerne, deux points essentiels : d'une part le roman moderne se donne comme objet principal la vie intérieure de ses personnages, il essaie de s'y aménager un accès; d'autre part, en s'interrogeant sur les conditions de possibilité d'une telle entreprise, il se pose la question des procédés stylistiques et rhétoriques qui permettent de la faire advenir dans le cœur du roman, et qui en assurent la convertibilité en une forme — un récit — qui puisse se donner à lire, c'est-à-dire être partageable. « Monologue intérieur » ou « discours indirect libre », ce qui peut être posé en terme de « style littéraire » est en fait une question technique qui se signe par la modification de la ponctuation, que ce soit par défaut ou par excès, le bouleversement de la syntaxe, le découpage des lieux et des temps et l'organisation de

---

<sup>370</sup> CHRÉTIEN J.L., 2009, *Conscience et roman, I — La conscience au grand jour*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 206 (Abrégé "I" pour la suite)

<sup>371</sup> CHRÉTIEN J.L., 2011, *II*, p.25

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.23



leurs collisions<sup>373</sup>. Si la tâche n'est pas aisée, c'est qu'il lui faut trouver une solution pratique à un triple problème : accès à l'intériorité, communication ou passage de conscience à conscience entre les personnages, et partage de cette réalité au lecteur en évitant les deux mythes opposés : la transparence des cœurs et le mythe d'une intériorité privée à jamais inaccessible.

Faisons donc du roman moderne un exemple de dispositif d'appariement des consciences, qui tenterait dans le domaine de la littérature quelque chose qui a peut-être été tenté ailleurs, de manière plus ou moins achevée et efficace<sup>374</sup>. Pour n'être pas une étude sur le roman moderne, je m'autorise à poser l'efficacité de son dispositif, de ne donc pas en discuter les limites.

Il peut sembler « naturel » au lecteur d'être plongé dans la vie intérieure de personnages de roman, il l'est beaucoup moins pour celui qui se donne pour tâche de l'écrire. Comment s'y prennent les romanciers pour que l'intériorité cesse d'être, comme l'écrit Bernanos, « une nuit jamais pénétrée<sup>375</sup> » ? Si la question mérite d'être posée, c'est que rien de ce qui transparaît dans ces « monologues intérieurs », dans la coulée de ces flux de conscience ne peut apparaître tel que nous en faisons l'expérience :

« Si l'on entend par “véritable” monologue intérieur cette rumeur qui bruit au fond de moi, il est par essence ce qui ne peut s'écrire, ce que même moi ne puis sténographier ou prendre en notes<sup>376</sup> »

Il revient pour chacun des auteurs, au cas par cas, de détailler la tension propre à chacune des solutions techniques retenues entre « convertibilité de l'expérience » — en rendre le « bruit et la fureur » — et sa nécessaire trahison pour que précisément elle devienne « traduisible ». J'ai choisi, ici — suivant en cela mon plaisir de lecteur ou encore une fois mon expérience de capture par un dispositif efficace — de m'attarder sur le laboratoire d'écriture de Virginia Woolf.

Dans le roman *La Promenade au phare*, Virginia Woolf invite constamment le lecteur à pénétrer la conscience du personnage principal, Mrs Ramsay, une conscience ordinaire et simple qui est envahie, ou se laisse traverser, par un ensemble de préoccupations, de pensées, de phénomènes — soit tout ce qui fait, pour Virginia Woolf, que nous sommes des êtres humains — qui se trouvent aussi être les nôtres en

---

<sup>373</sup> Sur ce point, voir TADIÉ J.-Y., 1990, *Le Roman au XXe siècle*, Pocket, Paris, p.44-46

<sup>374</sup> Dans l'optique qui est ici la mienne, le roman moderne du « stream of consciousness » ne cherche pas seulement, par des moyens littéraires, à régler le problème du « rendu » de la conscience, ni d'ailleurs à se contenter d'en fabriquer des accès. Il la construit, à sa manière, comme un nouveau contenant ! Dans les pages qui suivent, je ne cherche pas à assimiler la tâche de l'anthropologue à celle du romancier, en les faisant se rencontrer sur le problème du « rendu », mais à me servir du romancier en tant que praticien d'un type de problème qui concernera au chapitre 4 les praticiens du Contact Improvisation

<sup>375</sup> BERNANOS G., 1974 (1926), *Sous le soleil de satan*, La Pléiade, Paris, p.83

<sup>376</sup> CHRÉTIEN J.-L., 2009, *I*, p.205

même temps que les siens propres. Une des forces du livre, une de ses charges critiques et politiques, repose sur le fait d'avoir orchestré et prêté ce flux de conscience à Mrs Ramsay, qui pourrait apparaître à « la communauté des hommes cultivés » comme une simple femme d'intérieur, plutôt que de l'avoir prêté à son mari ou à la collection de lettrés, certes pleins d'esprits, mais qui à force de suffisance finissent par ne plus être assez humains pour intéresser Virginia Woolf<sup>377</sup>. Qu'est-ce que le monde du point de vue de Mrs Ramsay ? Ou mieux que cela, comment passe-t-il en elle ?

Son roman peut-être le plus expérimental, *Les Vagues*, est construit sur une alternance de pages en italique et de neuf sections où s'entremêlent les monologues de six personnages. Virginia Woolf n'enferme pas ces consciences à l'intérieur d'elles-mêmes. Elle profite de ce que peut le roman pour les faire communiquer et orchestre une magistrale polyphonie des consciences en jouant, pour chacune d'elles, sur l'indétermination voire l'indécidabilité de ce qui vient du dedans et de ce qui se communique en leur dehors. Si bien que le monologue cesse d'être la forme privilégiée du « stream of consciousness » au profit d'un *pluri*-logue qui produit, pour les esprits et les consciences, quelque chose que la conception moderne, cartésienne, de l'esprit rendait impossible : le « flux intérieur » n'est pas donné par quelque chose d'uniquement intérieur lui-même, il est déjà un composé de voix, de sentirs, d'expériences plurielles en provenance du monde. Il est la plupart du temps très difficile, dans le livre, de savoir si les personnages sont en train d'échanger entre eux à haute voix, s'ils dialoguent, s'adressent les uns aux autres explicitement, ou si nous lisons des pensées qui communiquent magiquement par adresses muettes. C'est d'ailleurs une constante des romans du flux de conscience — à l'exception notable de la trilogie de Samuel Beckett — que d'articuler, plus qu'ils n'isolent, un soi et la polyphonie du monde, des voix, des choses qui nous habitent, nous absentent, nous tiennent à distance ou au contraire nous plongent au cœur des choses<sup>378</sup>.

Virginia Woolf invente avec *Les Vagues* un procédé hautement artificiel par lequel elle rend audible un introuvable discours intérieur tenu de soi à soi-même. Pour qu'il y ait récit, les personnages en viennent à avoir une vie intérieure assez peu probable, ils se décrivent eux-mêmes dans leur apparence physique et dans leurs faits et gestes. « Il est clair que [dans notre vie psychique], fait remarquer Jean-Louis Chrétien, nous ne nous disons pas, sauf situation exceptionnelle, moi, homme de tel âge et de telle

---

<sup>377</sup> Charge que l'on retrouve dans *Trois Guinées*. Pour un commentaire percutant de cette œuvre et de l'acte offensif pris par Virginia Woolf à l'égard de la « procession des hommes cultivés », Cf DESPRET V., STENGERS I., 2011, *Les faiseuses d'histoires, ce que les femmes font à la pensée*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, notamment pp.17-25

<sup>378</sup> BECKETT S., *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952), *L'innommable* (1953), Éditions de Minuit, Paris : ces trois textes peuvent se lire comme une désarticulation progressive d'un personnage d'abord sans nom, puis sans corps, bientôt sans monde et malgré tout presque en vie.

taille, vêtu de telle façon, je monte un escalier<sup>379</sup> ». Or ses personnages ne cessent de se tenir discours à eux-mêmes, intérieurement autant sur leurs aspects extérieurs ou leurs actions, que sur leurs états intérieurs. Ces auto-descriptions que l'on rencontre dans *Les vagues* montrent que même dans une entreprise aussi radicale que celle-ci — tout lecteur de ce roman sait de quoi je parle — Virginia Woolf produit une version du monologue intérieur psychiquement introuvable spontanément, comme si elle se mettait au service des exigences d'un récit et d'une narration. On lui a d'ailleurs reproché d'avoir doté les six personnages, qui ne sont au début du livre que des enfants, d'un niveau de langue improbable, les faisant s'exprimer comme de véritables lettrés. Certains lui ont reproché ce manque de réalisme ou de conformité à la « nature véritable » des opérations mentales ou intérieures qui nous parcourent à longueur de pensée.

Pour sa défense, il paraît évident que Virginia Woolf s'est sentie obligée par tout autre chose que ce que les professionnels de la psychologie savent de notre activité intérieure. Au problème de l'accès et du rendu de la vie intérieure, Virginia Woolf répond en romancière. La solution qu'elle propose, la technique qu'elle travaille<sup>380</sup>, les monologues intérieurs qu'elle invente, n'ont rien de « psychologiques » ou d'« empiriques ». Elle se place sur un terrain littéraire et formel. Elle met en place ses propres conditions expérimentales de romancière par lesquelles des contenus intérieurs parviennent à s'appareiller les uns aux autres. À lire son *Journal*, on ne peut douter que Virginia Woolf considère chaque livre comme un nouveau « laboratoire » à partir duquel elle tente une nouvelle manière d'orchestrer la symphonie des consciences, de les faire communiquer entre elles et d'y offrir au lecteur l'expérience d'une plongée. La montée en radicalité qui accompagne l'exacerbation des ambitions de son laboratoire d'écriture, est sensible, ne serait-ce que dans la série formée par *Mrs Dalloway* (1925), *Promenade au phare* (1927), *Les Vagues* (1931).

L'entrée plénière dans une conscience étrangère n'est pas qu'un privilège de la fiction, elle en est aussi une signature. Ce en quoi, elle est un dispositif efficace. Le partage d'une vie intérieure n'en vient à exister que par les procédés littéraires — linguistiques, syntaxiques et stylistiques — inventés par ces auteurs. Leurs imaginations et leurs écritures donnent une existence et une consistance aux actes mentaux, aux affects de personnages de fiction, elles les rendent capable de rentrer en contact avec ceux d'autres personnages. Autrement dit, le roman moderne du « stream

---

<sup>379</sup> CHRÉTIEN J-L, 2009, *I*, p. 197

<sup>380</sup> à ce sujet, il est très intéressant de se reporter à son *Journal d'un écrivain*, dans lequel elle travaille conjointement à élaborer et à se formuler son projet pour elle-même, en spéculant sur la technique adéquate, en se posant la question du « comment écrire ? », et en même temps à le mettre à l'épreuve discrètement lorsqu'un paysage, une rencontre, une scène s'y prête — se reporter par exemple aux entrées du 13 juin 1927, 12 août 1928, 28 novembre 1928 — et sa célèbre formule, « saturer chaque atome », 28 mai 1929, 25 avril 1933.

of consciousness » — sous de multiples déclinaisons faulknériennes, woolfienne, jamesienne, joycienne... — est bien un « dispositif » au sens où il offre une opportunité d'existence à des phénomènes dont, sans lui, nous douterions qu'ils puissent exister. Il propose une autre expérience de la conscience. Mais pas au sens où il en donnerait à déchiffrer de nouveaux contenus : il offre à ses lecteurs un nouveau contenant, une forme, une brisure, un flux éclaté dans lequel ceux-ci s'autorisent à se vivre eux-mêmes, à y reconnaître leurs propres événements mentaux ou à en oser de nouveaux. C'est là le paradoxe de ce courant littéraire, d'avoir choisi le récit comme forme pour faire exploser l'homologie que construit par ailleurs la phénoménologie entre conscience et forme narrative<sup>381</sup>.

### *Des dispositifs d'appariement des consciences*

La subtilité du roman moderne, de son art autant que de sa technique, est d'offrir sur un plan — celui du récit, entre les personnages — les manifestations d'une intersubjectivité parfois magique ou plutôt « mystique », dans le transport qui déplacent les consciences les unes dans les autres, les font se rencontrer, dialoguer... tout en offrant sur un second plan — celui du texte, de la matérialité du livre — un dispositif d'*interobjectivité* par la médiation du texte. Lequel, en tant que support matériel, devient le lieu d'une rencontre entre l'intériorité des personnages de la fiction et l'activité du lecteur. Le dispositif du roman tire profit de ce que nous avons besoin de croire comme étant une évidence, que d'ailleurs nous reproduisons en permanence et sur laquelle s'est construite la psychanalyse : le langage représente le médium par lequel les personnes se rencontrent et entrent en relation les unes avec les autres. La plupart du temps, il est à la fois le lieu et l'instrument de la rencontre et de la relation à l'autre. Instrument de communication, lieu de l'expression. Avant même les solutions techniques propres à chaque écrivain, la médiation de l'écrit, des mots, du roman, du support « livre », forment déjà un dispositif efficace à l'appariement des consciences. Mais elles sont loin d'être les seules !

De là, se peut-il seulement qu'il y ait d'autres lieux, d'autres formes ? À partir du moment où, à la manière de Virginia Woolf, on se refuse à s'en tenir à un point de vue psychologique (au sens étroit) sur la question de l'intériorité, il n'y a aucune raison de se refuser l'hypothèse selon laquelle un autre type de dispositif, en d'autres occasions, en un autre endroit du social, engagerait efficacement, à sa manière, l'exploration de la vie intérieure, tout en participant à créer les conditions par lesquelles elle devient partageable et support de la relation à l'autre ! Des dispositifs où il serait question, par

---

<sup>381</sup> MACÉ M, 2011, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris, pp.105-108

tous les moyens, de pouvoir compter sur l'expérience « intérieure » d'un autre que soi et d'apprendre d'elle.

Dans la partie qui s'ouvre à présent, relative à la pratique du Contact Improvisation et, dans une moindre mesure, de la Composition Instantanée, je tenterai de poursuivre passionnément un certain type d'activités qui consiste à offrir des opportunités de susciter, d'expérimenter, de produire et de reproduire des expériences impossibles : expériences de quelque chose de la vie intérieure d'un autre que soi. Voilà une des ambitions de ce chapitre. Il doit être pris pour ce qu'il est : une tentative pour décrire et documenter l'invention permanente de dispositifs qui induisent des configurations relationnelles — type de relation, de mis en rapport, de communication, des manières d'être avec et de faire avec cela — qui produisent ce genre de possibles<sup>382</sup>.

### *Aux sources du Contact Improvisation*

Dans la partie qui suit, en plus de la parole des danseurs, des explorations proposées par divers pédagogues au cours de stages, d'ateliers, de festivals, j'ai également pris le parti de faire figurer les tout premiers textes écrits par les « fondateurs » de la pratique, ceux qu'ils s'échangeaient dans un petit journal, au départ bricolé, *Contact Newsletter*, qui allait devenir la revue toujours en activité *Contact Quarterly*, dont le sous-titre est « *a vehicle for moving ideas* »<sup>383</sup>. Je me suis concentré sur les textes des figures les plus importantes pour l'émergence de la pratique et aussi, parfois, sur quelques textes de personnes inconnues (signe que la revue fonctionnait comme un espace de réflexion et de discussion ouverte aux contributions de tous). Ces textes qui s'étalent de la seconde moitié des années 70 à la fin des années 80 témoignent du bouillonnement qui a accompagné l'essor du Contact Improvisation ainsi que de la dimension de « recherche » qui ne l'a jamais quitté.

Ce parti pris de « nourrir » mon étude en remontant à des expérimentations et des écrits des premiers temps de la pratique est une manière d'éviter un des écueils

---

<sup>382</sup> On peut même supposer que de tels dispositifs ne sont pas rares. On les rencontre, pour ainsi dire, partout, sous différentes formes, suivant différents moyens, mais communiquant entre eux sous certains aspects quant à leur fin : mise en rapport de quelque chose relatif à une expérience intérieure et subjective qui devient support pour agir, se relier, connaître. On en trouverait un exemple étonnant dans la relecture de la naissance de la psychiatrie qu'ont livrée Gladys Swain et Marcel Gauchet dans *La pratique de l'esprit humain*, à travers toutes les techniques qu'inventent Esquirol et Pinel pour retrouver « le sujet de la folie » dans et par la pratique du « Traitement moral », GAUCHET M, SWAIN G, 1980, *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Gallimard, Paris, 519 pages

<sup>383</sup> Les deux éditrices de la revue, Nancy Stark Smith et Lisa Nelson, avait publié un *Contact Improvisation Sourcebook*, regroupant sur près de trois cents pages ronéotypées les textes qu'elles jugeaient avoir joué un rôle fondateur. Lorsque je cite un article écrit dans *Contact Quarterly*, sauf mention contraire, c'est au *Sourcebook* que je me réfère.

principaux dans lequel je ne souhaitais pas tomber : écrire et répéter ce que les danseurs savent déjà d'eux-mêmes et de ce qu'ils font. Or, par ailleurs, il m'est apparu que si les espaces de discussions étaient nombreux et féconds, l'histoire du Contact Improvisation était, elle, peu connue, sinon sous une forme quelque peu « idéalisée ». Toutefois, ce choix de revenir aux fondements de la pratique n'est pas neutre dans ses effets. Une des déformations possibles consiste à ce que la partie qui s'ouvre donne une vision plus juste de ce que le Contact Improvisation *a été* que de ce qu'il *n'est* réellement aujourd'hui. Aussi, je précise que ma démarche ne consiste en aucune manière à comparer deux époques mais à les mettre en rapport. Je cherche moins l'« originel » de la pratique qu'à poser les pierres nécessaires pour en retracer le déplacement. J'assume, cependant, mon engagement en faveur d'une certaine manière de décrire cette expérience. Avec l'espoir que cela serve et circule, que cette histoire *gagne* l'expérience.

Dernier point : si, comme on l'a vu, on est parfois un peu « embarrassé » par les discours de certaines pratiques somatiques, le Contact Improvisation me semble faire exception. Du moins, j'aimerais en convaincre le lecteur. Steve Paxton a joué sur ce point un rôle essentiel, par la qualité de sa parole, de ses mots, des quelques véritables textes qu'il a écrits. Par son retrait également, son effacement en tant que « figure charismatique », laissant place à la parole des autres, à leurs perspectives sur une pratique qui n'a cessé d'être explorée collectivement. Grâce à cela, le Contact Improvisation ne devrait pas craindre d'être assimilé à ce à quoi certaines personnes le réduisent : une pratique de développement personnel et de bien-être pour personnes en mal d'affection — « touchy-feely » disent les contacteurs lorsqu'ils se caricaturent eux-mêmes ou jouent à se conformer à l'image qu'on leur réserve. C'est mon autre engagement — radical, cette fois — : participer à ce que ce genre d'assimilation et de mépris(e) ne soit pas possible. Aussi, j'insisterai beaucoup sur la figure de Steve Paxton, sur ses mots notamment. Mais ceci ne peut être fait qu'à la seule condition que l'on se rappelle que le Contact Improvisation est le fruit des expérimentations sur le mouvement d'un collectif de personnes. Le tropisme que je crée autour de Steve Paxton se justifie alors par le fait qu'il en reste le meilleur « représentant », au sens évoqué en introduction, et aussi, je l'avoue, par l'attachement que je me suis mis à porter à ses textes ainsi qu'aux traces de son travail qui me sont accessibles. Steve Paxton a finalement peu écrit. À l'inverse, il a beaucoup parlé. Ceci signale un fait important : Steve Paxton était et reste un pédagogue ! Il aura consacré une bonne partie de sa carrière à offrir aux autres son enseignement. Ceux qui se laisseront captiver par ce qu'il propose se retrouveront à rêver d'une entreprise, forcément impossible, de collecte de la somme de ses interventions orales en cours, conférences,

*etc.* Comme une œuvre irréalisable qui pourtant existe, vivante, disséminée, parmi les corps de tous ceux qui pratiquent le Contact Improvisation aujourd'hui<sup>384</sup>.



Je commencerai par montrer que le Contact Improvisation dérive en droite ligne des expérimentations menées par la *postmodern dance*, donc d'un univers de propositions esthétiques radicales (chapitre I). Puis il s'agira de se donner l'occasion d'étudier les manières par lesquelles se transmet le Contact Improvisation et, plus largement, à travers l'étude de stage de composition instantanée, comment les improvisateurs *apprennent* à répondre aux exigences de ce que Steve Paxton nomme la « réalité de l'improvisation » en s'entraînant à une certaine modalité de l'action (Chapitre II).

La suite de cette partie s'organise en deux temps. Un premier temps, autour de la description du « dispositif » du Contact Improvisation (Chapitre III et IV) cherchera à traverser la série des « épreuves » par lesquelles les Contacteurs s'« équiperent » — ou plus justement « se font équiper » par le dispositif — en vue d'être disponibles aux incertitudes, aux partenaires en présence et aux forces physiques qui accompagnent le mouvement, qui composent la « réalité de l'improvisation ». Ce premier temps sera l'occasion d'explorer la manière dont le dispositif du Contact Improvisation, en proposant une expérience basée sur le contact des corps et sur les sensations à la fois internes et externes — nées précisément de ce contact — *propose* une *version* de la sensation qui défie notre appréhension commune de ce qu'elle est (versant ontologique) et de ce qu'elle fait connaître et permet (versant épistémique). Cette version de la sensation sera appelée « sensation plurielle » et nous verrons comment elle autorise deux expériences subjectives, et pour beaucoup « intérieures », à entrer en partage non plus par « intersubjectivité » mais par « interobjectivité ».

Le second temps cherchera à réfléchir à ce que peut être un geste improvisé en tentant de rendre compte des méthodes que se donnent les improvisateurs pour se « faire signe ». J'aurai alors moi-même besoin de « partenaires » pour m'aider dans cette entreprise : Claude Lévi-Strauss et Erving Goffman. Le premier nous apprendra à « lire » une improvisation à partir d'une « logique des qualités sensibles », le second à la considérer comme une production originale du sens qui procède par « allusion ».

Composer en comptant sur une « sensation plurielle » et la production de « signes allusifs » devrait nous permettre de rendre compte du fait que la pratique du Contact Improvisation constitue, à sa manière et en tant que dispositif d'appariement des consciences, une légère aberration par rapport à ce que la « doctrine officielle » suppose quant à nos capacités à nous relier aux autres.

---

<sup>384</sup> Et désormais aussi par le biais de sites tels que Vimeo ou Youtube qui rendent accessibles certains extraits d'ateliers, conférences... et participent du « collectage ».

# Chapitre 1. LA SENSATION EST POLITIQUE

Pour commencer, revenons sur la naissance du Contact Improvisation dans le contexte du New York du début des années 70 en nous intéressant à ceci : comment la « sensation », les sensations particulières des danseurs, ont été progressivement investies par le courant de la *Postmodern dance* en général, et comment cette « proposition » a été radicalisée par le Contact Improvisation ? Quelque chose d'artistique et de politique s'est passé là, une véritable « charge ». La sensation, l'expérience, plutôt que l'œuvre ; la vie plutôt que la représentation. L'histoire du Contact Improvisation est intéressante, car s'il n'a jamais accédé — ni d'ailleurs prétendu — à la reconnaissance artistique des lieux institutionnels légitimes, son succès auprès d'un public « amateur » croissant se charge aujourd'hui de faire vivre son héritage en le portant sur un champ qui déborde la trop simple et péjorative étiquette de « pratique culturelle ».

Je n'écris pas, dans ce qui suit, en historien du Contact Improvisation. Manquent des dates, des lieux, des personnes, des influences... Plutôt que l'Histoire de la pratique, je propose un récit qui met en scène *une* histoire, une parmi d'autres. Le mouvement de cette histoire sera celui qui, des débuts du Contact Improvisation, nous amènera jusqu'à Grenoble, à Isabelle Üski et l'association Chorescence qu'elle fonde en 2005, point de départ de cette thèse.

## 1. LA LIGNEE POSTMODERNE : NAISSANCE DU CONTACT IMPROVISATION (RECIT)

### 1.1 NYC 70's : la sensation est politique — Postmodern Dance

Ce que j'aimerais commencer par montrer, avant de plonger dans l'expérience, c'est que dès ses origines le Contact Improvisation est en lien avec une avant-garde artistique occupée à rompre avec ce que la danse avait été jusqu'alors, avec ce qu'elle était en train de devenir, mais également occupée à « être de son temps », c'est-à-dire



branchée sur la contre-culture américaine des années 60 et 70, anti-autoritariste, communautariste, pacifiste, démocratique, et engagée contre la guerre du Vietnam<sup>385</sup>. Ce qui deviendra la *postmodern dance*, expérimente sans cesse et profite du bouillonnement artistique du New-York de ces années-là, que ce soit l'expressionnisme abstrait, le mouvement néo-dada, la révolution « John Cage », le « living theatre », les « minimalistes » Steve Reich, Philip Glass et Terry Riley. A bien des égards, la figure tutélaire de ce « moment » artistique semble être Marcel Duchamp, abondamment cité dans des champs différents, en musique par John Cage, en peinture par Raul Rauschenberg et en danse par Steve Paxton. On retient sa mise en avant du quotidien, de l'ordinaire, le rôle joué par le hasard et l'indétermination dans la performance et les processus de création, ainsi qu'une ouverture totale à toutes les matières et matériaux comme étant susceptibles de devenir des supports artistiques.

En ce qui concerne le monde de la danse, Merce Cunningham a ouvert la voie à une révolution en introduisant l'aléatoire, en jouant sur la temporalité, la diffraction du centre de la représentation et une esthétique très abstraite. Sally Banes résume ainsi ses principales revendications :

- n'importe quel mouvement peut devenir de la danse
- n'importe quelle procédure constitue une méthode valide de composition
- toute partie (ou toutes les parties) du corps peut être utilisée (selon les limites imposées par la nature)
- n'importe quel danseur de la compagnie pourrait être soliste
- n'importe quel espace convient à la danse
- la danse peut « parler » de n'importe quoi, mais elle traite fondamentalement et avant tout du corps humain et de ses mouvements, à commencer par la marche<sup>386</sup>

La rupture avec la *modern dance* est consommée, la performance du corps dansé ne vise plus à raconter des histoires. Le moment à partir duquel la danse peut être dite « abstraite » et cesse d'être « moderne » intervient lorsqu'elle brise la trame classique de la narration, cesse d'identifier l'art « au développement d'une histoire, à la peinture de personnage et à l'expression de sentiments<sup>387</sup> ». La lecture du livre *Aesthesis — Scènes du régime esthétique de l'art* de Jacques Rancière est susceptible de nous instruire et de nous amuser sur un point : ce qu'il y a alors de « post-moderne » à New York dans la danse est d'une certaine façon la même chose que ce qui s'expérimentait déjà avant que la danse ne devienne « moderne ». Le « post-moderne » brise moins qu'il ne prolonge — peut-être même sans le savoir, en enjambant la *modern dance*

---

<sup>385</sup> BANES S., 1993 (1980), *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, 288 pages

<sup>386</sup> BANES S., 2002 (1977), *Terpsichore en baskets — Post-modern dance*, Chiron/ Centre National de la Danse, Paris, p.50

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.129

(1870-1945<sup>388</sup>) — ce qu'avait osé des artistes souvent jugés mineurs, et dont personne ou presque n'avait pensé à retenir les noms. En leur redonnant une visibilité et du crédit, Jacques Rancière ouvre des foyers pour raconter autrement l'histoire de l'art ou du moins de la performance corporelle au XXe siècle. Le Paris de la fin de siècle, le XIXe, voit défiler quelques-uns de ces artistes sur la scène des Folies Bergères. Parmi lesquels Loïe Fuller et sa danse serpentine au début des années 90, et moins connus les frères Hanlon Lees et leur pantomime deux décennies auparavant. Si la première est reconnue et célébrée par l'histoire de la danse, les seconds le sont en revanche beaucoup moins. Jacques Rancière leur consacre un chapitre admirable dans lequel il raconte avec fantaisie les prouesses physiques de ces maîtres de l'« entortillage » qui se jettent sans raisons ni nécessité dans tous les recoins de la scène, contre les murs, en défiant littéralement les lois de la pesanteur. S'il y a un lien entre ces numéros de ce que l'on appellerait aujourd'hui du music-hall et l'expérimentation exigeante de la *postmodern dance*, le rapprochement doit se lire dans ce commentaire de Jacques Rancière :

« La force de la pantomime n'est pas de substituer à la parole pour exprimer les pensées et les émotions [mais de] rompre avec la logique causale des intrigues et la sémiologie de l'expression des émotions<sup>389</sup> »

Cette force se retrouve dans les soirées que propose le Grand Union, fleuron de la *postmodern dance*, au sujet desquelles Sally Banes écrit qu'elles « n'ont pas pour objectif de mettre en scène des personnages mais de révéler l'interaction, le contact, le comportement<sup>390</sup> ». Ce qui sera le cœur de la rupture esthétique de la *postmodern dance* aurait peut-être déjà été au travail sur la scène des Folies Bergères que l'on pensait dédiée à des corps assez vulgairement dénudés et appréciés d'un public frivole. Dans les deux cas on expérimente en utilisant le corps comme un « dispositif neutre produisant des mouvements plutôt qu'une personnalité excessive, sexuée<sup>391</sup> ». Si je raconte cela, ce n'est pas pour déconstruire le mythe de la *postmodern dance*, mais pour éclairer ce qui de longue date a fait se *tortiller* les corps, d'une façon que l'on ne connaissait pas et qui paradoxalement, époques après époques, nous semble toujours jeune et révolutionnaire. Comme si à intervalles réguliers on se devait d'en oublier d'abord la charge puis bientôt l'existence, avant que quelqu'un se charge de nous réveiller de l'oubli. Merce Cunningham a été de ceux-là. Sa radicalité rejoint un certain nombre de refus identifiés par Rancière — le développement d'une histoire, la

<sup>388</sup> C'est là la temporalité qu'adopte Annie Suquet dans la somme qu'elle consacre à la *modern dance* : SUQUET A., 2012, *L'éveil des modernités — Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, CND, Paris

<sup>389</sup> RANCIÈRE J., 2012, *Aisthesis — Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, p.108

<sup>390</sup> BANES S., 2002, p. 260

<sup>391</sup> NOVACK C., 1990, *Sharing the dance — Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison, p.43

peinture de personnages et l'expression des sentiments — mais son obsession formaliste mise au service d'un langage technique d'une rigueur étourdissante fait que s'il a influencé une grande partie de la *postmodern dance*, il l'a fait « à la fois en ouvrant la voie à des innovations plus poussées et en incarnant une autorité à critiquer<sup>392</sup> ».

Steve Paxton fait partie de ces « innovateurs critiques », mais avant lui peut-être et surtout Yvonne Rainer dont la forme la plus frappante est la rédaction en 1964 d'un « No manifesto<sup>393</sup> » :

« 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 ».

Bien sûr, dit comme ça il ne reste pas grand chose, mais c'est le ton de l'époque. Si Yvonne Rainer et Steve Paxton, entre autres, étendent les idées du maître Cunningham, ils incluent dans la danse de l'« ordinaire », du quotidien, du non spectaculaire. Avec eux, on marche ou on vit plus que l'on ne paraît « danser ». C'est là que les croisements s'opèrent avec d'autres démarches artistiques de l'époque. Robert Rauschenberg annonce au sujet de sa peinture vouloir travailler « dans l'intervalle entre l'art et la vie », un intervalle que sollicite également Anna Halprin de l'autre côté du continent, sur la côte ouest. Et c'est finalement dans la revendication de cet intervalle que se rencontre la plus grande exigence à l'égard de la « non-virtuosité » par laquelle on revendique que tout mouvement peut être de la danse.

La non-virtuosité est également un souci constant de cette autre figure incontournable, Trisha Brown, qui comprend vite qu'une manière de détourner l'attention de la technique virtuose est de la démythifier en créant des danses qui affichent leur processus de fabrication. Elle se lance ainsi dans une série de créations autour de ce qu'elle nomme des « accumulations »<sup>394</sup>. Trisha Brown y donne à voir un processus d'accumulation plus que l'aboutissement d'une forme maîtrisée et finie. Steve Paxton se dit fasciné par le « voyage intellectuel » (*intellectual ride*) que chacune des performances des « accumulations » proposent à l'audience à partir d'une composition purement physique. Chacun se retrouve alors invité à vivre le processus à l'œuvre et non plus seulement à en être le spectateur à distance<sup>395</sup>.

---

<sup>392</sup> BANES S., 2002, p. 56

<sup>393</sup> Reproduit in *Ibid.*, p.90

<sup>394</sup> Voir sur ce travail, GINOT I., ROQUET C., 2003, « Une structure opaque : à propos des "accumulations" de Trisha Brown », in C. Rousier (dir.), *Être ensemble*, CND, Pantin, pp.252-273 ; Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)

<sup>395</sup> PAXTON S., « article sans nom », in *Contact Quarterly*, vol. II n°3

Steve Paxton, Yvonne Rainer et Trisha Brown suivent ensemble ou non, à un moment ou à un autre à la fin des années 50 et dans le cours des années 60, le travail d'Anna Halprin, sur la côté Ouest, ainsi que le fameux atelier de composition de Robert Ellis Dunn à New York, dans les studios que lui prête Merce Cunningham, et où ils croisent également Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay et nombres d'autres. De la première, ils retiennent certainement la place primordiale accordée aux processus, à l'expérimentation collective, à la redéfinition des contours de la vie et de l'art, ainsi qu'une incessante activité de création collective de rituels et de cérémonies à partir de situations de la vie<sup>396</sup> : réinvestir la vie quotidienne des valeurs de rituels collectifs intenses ; du second un goût immodéré pour l'expérimentation, la liberté, et une étude formelle des processus temporels de composition fortement inspirée de la collaboration de Ellis Dunn avec John Cage<sup>397</sup>. Tout ce travail donnera naissance à la pratique de la « composition instantanée », dont les processus de composition aléatoire inspirent tout particulièrement Steve Paxton et la forme que prendra, plus tard, le Contact Improvisation : multiplier les manières de faire émerger le mouvement en s'en remettant — autant qu'en les provoquant — aux hasards de l'instant.

De l'atelier de composition de Robert Ellis Dunn naît le premier des deux foyers principaux de la *postmodern dance* : le « Judson dance Theater ». Le 6 juillet 1962, on donne le premier « concert » à la Judson Church. La soirée est gratuite, dure plusieurs heures, le programme compte pas moins de 23 propositions faites par 14 chorégraphes différents. Steve Paxton y présente une pièce, ainsi qu'entre autres Yvonne Rainer, David Gordon, Deborah Hay... Le ton est donné, le style, qualifié par Sally Banes de « théâtral, baroque et souvent drolatique<sup>398</sup> » est lancé. Les différents danseurs s'accordent sur des modes de fonctionnement démocratiques, s'engagent collectivement pour donner du sens à ce que « liberté » veut dire, implique et exige. À commencer par le fait de cultiver une esthétique plurielle, non définie, souple, diversifiée et sans limites. Si le lieu devient rapidement emblématique, il est surtout un moyen commode et peu onéreux pour avoir accès à une salle sans se ruiner. Entre 1961 et 1964, le Judson Dance Theater fédère un groupe de danseurs à l'esthétique affirmée et devient un lieu d'effervescence participant à faire se rencontrer des peintres, des musiciens, danseurs, écrivains, cinéastes, intellectuels qui ont, *a minima*, comme point commun de tous habiter Greenwich Village. Sally Banes résume les défis que le Judson Dance Theater a lancés à « la danse » :

---

<sup>396</sup> HALPRIN A., 2009 (1995), *Mouvements de vie — 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Contredanse, Bruxelles.

<sup>397</sup> Pour dire l'importance de cet atelier, Sally Banes entame son ouvrage sur le « Judson dance theater », par un chapitre qui lui est entièrement consacré : BANES S., 1993, pp.1-35

<sup>398</sup> BANES, S., 1981, « Democracy's body : Judson Dance Theatre and its legacy », in *Performing Arts Journal*, vol.5 n°2, p.106

« Les tribulations et expérimentations du Judson Dance Theater et de ses multiples ramifications ont posé les fondations d'une esthétique post-moderne, qui s'est propagée en représentant souvent un défi aux objectifs, contenus, motivations, structures et styles de la danse<sup>399</sup> ».

Ailleurs, elle écrit encore :

« Peut-être que l'héritage le plus important du Judson Dance Theater à la *postmodern dance* a été l'attitude consistant à considérer que tout pouvait être regardé comme étant de la danse tant que celui qui la proposait la présentait comme étant de la danse<sup>400</sup> »

Le deuxième foyer naît quelques années plus tard du projet d'Yvonne Rainer *Continuous project Altered Daily (1969-1970)*, auquel participe encore Steve Paxton, sous le nom de « Grand Union ». Il rassemble sensiblement les mêmes performers<sup>401</sup>, voyage un peu partout aux États-Unis, et tente de faire vivre un idéal démocratique dans tous les aspects du groupe : organisationnel, humain, esthétique. Comme le note Sally Banes, « même si ses premières interventions n'ont pas un contenu politique explicite, le groupe a conscience de la dimension politique de son effort collectif<sup>402</sup> ». L'effort d'égalité et de liberté gagne les corps et la manière dont ils entrent en relation avec d'autres corps. Ni autoritarisme, ni hiérarchie, à peine des différences de genre, et encore.

À leurs débuts, les pièces ou performances d'Yvonne Rainer ou de Steve Paxton étaient ouvertement politiques, les revendications frontales, et évoquant la guerre du Vietnam ou dénonçant toute forme de censure... Peu à peu, et cela est particulièrement vrai pour le Grand Union, les revendications prennent une autre forme, il s'agit de questionner les rapports de pouvoir, d'autorité, les mécanismes de domination à l'œuvre dans la société en commençant par se poser la question de la manière dont le Grand Union, en tant que collectif, participe ou répond de ce qu'il prétend dénoncer. Comme si à cette époque une leçon avait été tirée, la même d'ailleurs que celle que les intellectuels français tireront à peu près à la même époque des événements de mai 68 : il n'y a pas de position d'extériorité, pas de « grand refus » possible, il n'est pas possible de se tenir « un peu en avant ou un peu de côté pour dire la vérité muette de tous » et qu'il faut *de l'intérieur* lutter contre les formes de pouvoir là où on en est à la fois l'instrument et l'objet<sup>403</sup> : en l'occurrence entre les corps, que ce soit dans les rapports de la vie quotidienne ou dans ceux qu'entretiennent sur et en-dehors de la scène un groupe de performers. Le Grand Union devient un lieu où on expérimente le fait que l'on puisse fonctionner en groupe,

---

<sup>399</sup> BANES S., 2002, p.61

<sup>400</sup> BANES S., 1981, p. 104

<sup>401</sup> Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton, Yvonne Rainer

<sup>402</sup> *Ibid.*, p.258

<sup>403</sup> C'est la position de Foucault, cf « Les intellectuels et le pouvoir. Entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze », *L'Arc*, n° 49, mai 1972

que l'on puisse s'engager dans la création en exigeant d'être exemplaire quant à ce qu'on dénonce par ailleurs :

« Dans ces années-là, la culture américaine, particulièrement sensible aux notions de coopération, de collectivité et d'entente, s'intéresse au processus plutôt qu'au produit fini. Dans la vie politique et sociale, tout comme dans les beaux-arts, on espère que la spontanéité et l'improvisation déboucheront sur une vie meilleure que celle créée par une société hiérarchisée et rigide, axée sur l'individualisme<sup>404</sup> »

Pour Steve Paxton, le Grand Union est aussi un terrain d'expérimentation. L'improvisation est alors perçue comme un outil ou une voie puissante d'émancipation, particulièrement en incitant chacun à « s'impliquer de manière égale dans un groupe sans avoir recours à des hiérarchies sociales arbitraires<sup>405</sup> ». Comme pour le Judson Dance Theater, la revendication « démocratique » trouve des traductions dans les corps et le mouvement. Isabelle Ginot décrit bien dans son article sur les « accumulations » de Trisha Brown les formes par lesquelles cette revendication « démocratique » trouve des traductions dans les corps et les mouvements des pièces de la chorégraphe. Bien que la danseuse ne fasse pas partie du Grand Union, son travail en éclaire toutefois les ambitions : produire des pièces qui mettent tous les performers sur le même plan, sans stars ni rôles de second plan, sans distinguer chorégraphe et interprètes, qui refusent non seulement la virtuosité mais encore l'événement — les accumulations se développent le long de plateaux d'intensité dont la constance virent à la fascination, et les performances de Steve Paxton possèdent cette même attention — et enfin qui procèdent selon l'expression d'Isabelle Ginot à une « redistribution axiologique du corps ». Elle cite, en guise d'illustration, un extrait d'un entretien qu'elle a eu avec Trisha Brown :

« Cette idée de corps démocratique consistait à s'intéresser à tout ce qui était délaissé ou ignoré dans le corps. Non seulement à utiliser des parties du corps rarement mises en valeur mais aussi des directions inhabituelles pour ces différentes parties, et des directions inhabituelles dans l'espace. Lorsque je me suis mise à utiliser des surfaces différentes pour la danse — les façades ou les toits de buildings, des lacs, des chiffons, etc. —, c'était la même idée : chercher dans un espace ce qui est délaissé<sup>406</sup> »

Au début des années 70, Steve Paxton s'enthousiasme pour la pratique de l'Aïkido. Dans l'histoire détaillée qu'elle donne du Contact Improvisation, Cynthia Novack fait jouer à cette découverte un rôle important. Elle aurait suscité chez lui l'envie d'un cadre formel d'improvisation en rupture avec l'espace anarchique qu'avait construit le Grand Union<sup>407</sup>. La « forme » qui voit le jour en 1972 est la réponse à cette envie.

<sup>404</sup> BARNES S., 2002, p. 259

<sup>405</sup> PAXTON S., 1971, « The Grand Union », *The Drama Review*, n°16 p.130

<sup>406</sup> GINOT I, ROQUET C., 2003, pp.5-6

<sup>407</sup> « Contact Improvisation is not anarchistic, because it is a formal cooperation ». PAXTON S., 1992 « Jumping Paradigms », in *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook 1975-1992*, p.253

Steve Paxton la nomme : Contact Improvisation. Le désir qui la sous-tend : prendre le corps dans ce qu'il a de plus physique parce que c'est là, pense-t-on, qu'il est le plus politique et subversif !

### ***1.2. « Gravity is not just a good idea : it's the law » — Naissance du Contact Improvisation***

Lorsque Steve Paxton propose sa performance « Magnesium » en 1972 au « Oberlin college » — reconnue comme le point de départ du Contact Improvisation — il est déjà un improvisateur reconnu et influent qui compte parmi ses proches des personnalités de la scène artistique new-yorkaise des années 70. Et si le Contact Improvisation se développera toujours de manière collective, en pratique la renommée de Paxton profitera dans les premières années à son essor. Grâce à elle, on l'invite dans des universités — Oberlin College à l'hiver 1972, Bennington College six mois plus tard, Rochester University — pour performer et enseigner. Il y rencontre de jeunes étudiants enthousiastes prêts à le suivre dans ses explorations. Dès la première performance « Magnesium » se constitue un groupe de danseurs identifié comme le « Core group » du Contact Improvisation avec lequel vont être collectivement jetées les bases du Contact Improvisation : Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Danny Lepkoff et Nita Little. Lorsqu'on propose à Steve Paxton de se produire à la John Weber Gallery, et qu'on lui donne un peu d'argent pour le faire, il réunit une petite équipe d'une vingtaine de personnes à qui il propose de travailler et de vivre ensemble pendant deux semaines dans un loft new-yorkais.

Dans ce loft, ils travaillent du matin au soir, pratiquent la « petite danse », diverses techniques de « roulés » (*rolling*) pour s'habituer à rouler dans différentes directions. Un « laboratoire expérimental » on ne peut plus simple : un sol équipé de matelas, et la mise à l'épreuve des corps en relation avec les lois physiques du mouvement. Les vidéos de l'époque nous les montrent des heures durant s'entraînant à se jeter les uns sur les autres et à chuter ensemble. Une personne se tient en bout d'un matelas de gymnastique, les autres s'élancent chacun à leur tour pour se jeter sur la personne qui a à charge de les attraper au vol en gérant leur poids et autant que possible leur chute commune<sup>408</sup>. Une semaine de travail puis ils se produisent à la John Weber Gallery la semaine suivante. Entretemps Steve Paxton a édité des cartes postales d'invitation à l'événement reproduisant la célèbre attraction « Coney Island Parachute Jump » du parc du même nom qui faisait fureur après guerre à New York. Il a également fait confectionner à Chinatown des « cookies fortunes » dans lesquels se trouve le présage suivant : « Come to John Weber Gallery — Contact improvisations ». Tous distribuent à tour de bras dans la rue ces invitations pour les performances à venir.



Figure 13 — « Coney Island Parachute Jump »

Ce qu'ils y donnent à voir n'est pas fondamentalement différent de ce qu'ils ont pratiqué en répétition la semaine écoulée. Le laboratoire est la performance !

---

<sup>408</sup> pour une évocation précise de ce temps d'expérimentation : SMITH N.S., 2006, « Harvest — One history of Contact Improvisation », in *Contact Quarterly*, vol.32, n°2, pp.46-55



Les performances durent cinq heures tous les jours. Les spectateurs sont accueillis dans un lieu sans effets de lumière, sans scène, et ont sous les yeux des danseurs habillés en tenues de sport en train de s'échauffer. Ils vont et viennent, se mettent à danser en duo d'une étrange manière parfois cinq minutes, parfois vingt, prennent des risques qui ont l'air insensés... Les performances n'ont pas d'autre développement que l'épuisement des combinaisons de duos possibles entre les danseurs, ainsi que leur fatigue. Les spectateurs ne sont pas tenus de rester, ils s'installent le temps qu'ils souhaitent. Certains repartent rapidement, d'autres restent des heures. Quelques personnes reviennent le jour suivant, et ainsi de suite. Mais la « forme » ne laisse pas indifférente. Un critique réagit à chaud en écrivant : « No matter how close, there was always space in between, no matter how far there was always a connection ».

Le même esprit est conservé pour une tournée sur la côte ouest en janvier 1973 au titre évocateur : « You come. We'll show you what we do ». Et de performance en performance, de temps de recherche en temps de recherche la « forme » même du Contact Improvisation s'instaure. Il ne s'agit plus seulement de se jeter les uns contre les autres, comme dans « Magnésium », les danseurs commencent à développer des séquences de mouvements où ils restent en contact les uns avec les autres, comme emportés par des phrases chorégraphiques improvisées.

Petit à petit, ce qui était une aventure centrée autour du charismatique Steve Paxton commence à partir de la fin 73 à s'élargir avec l'installation de Nita Little, Curt Siddall et Nancy Stark Smith dans la « Bay area » autour de San Francisco. Un deuxième foyer de recherche et de pratique soutenu s'ouvre sur la côte ouest. Il y croise les influences d'autres groupes qui, à la même époque, sans faire du Contact Improvisation, poussent la performance corporelle dans une radicalité empreinte de fantaisie et de politique : The SF Mime Troupe, Anna Halprin, ou encore The Cockettes, un groupe de drag-queens psychédélics.



Figure 14 — Flyer du premier cours de Contact Improvisation ouvert sur la côte ouest par Nita Little

Nita Little lance le premier atelier de Contact Improvisation de la côte ouest en 1974. En 1976 deux collectifs d'hommes se créent, The Gay Men's Theatre Collective et Mangrove. Le premier est très influencé par les processus collectifs que mettent en œuvre divers groupements féministes, « une danse/théâtre hybridant des histoires de

“coming out”, une critique radicale et un horizon queer<sup>409</sup> ». Le second, Mangrove, réunit cinq hommes — Curt Siddall, Jim Tyler, John Lefan, Aaron Hemmen et Byron Brown — et adapte très librement le Contact Improvisation à un travail qui s’autorise à introduire des émotions, des sentiments, du texte, des éléments autobiographiques dans ses performances. Comme si la culture de l’improvisation et de la performance ancrée à San Francisco, notamment grâce à l’influence du travail d’Anna Halprin, avait engagé le Contact Improvisation dans une autre direction, au point que se serait créé un petit régionalisme local, plus exotique que le « formalisme » de la côte est<sup>410</sup>. John Lefan allait jusqu’à se moquer du sérieux avec lequel se pratiquait le Contact Improvisation à New York, comme si « là-bas les performers étaient toujours en train d’étudier, d’écrire une thèse sur le sujet, tandis qu’à San Francisco, on cherchait à pousser l’aventure plus loin<sup>411</sup> ». À bien y regarder, l’aventure en question se démarquait plus qu’elle n’approfondissait réellement celle de la côte est ; sorte d’hybridation entre le style baroque, théâtral et humoristique du Judson Dance Theater et le mode d’improvisation ironiquement qualifié de « Behavioral » — « comportementaliste » — par certains danseurs de la côte est. S’il est vrai que Steve Paxton refusait que ses performances servent à amuser la galerie, qu’il apparaissait la plupart du temps le visage peint en blanc et inexpressif de bout en bout de ses propositions en solo, ceux qui le connaissent un peu ou qui ont eu la chance de le voir performer, savent pourtant à quel point sa danse est empreinte de fantaisie, où planent parmi tant d’autres les ombres de Buster Keaton et de Charlie Chaplin<sup>412</sup>.

### 1.3 Le discrédit esthétique : d’une radicalité l’autre

Le Contact Improvisation se situe dans la lignée de ce que la *postmodern dance* a cherché à radicaliser : *la physique des corps comme proposition esthétique et outil politique*. Il ne serait pas faux de dire que les principes énoncés par Merce Cunningham, et auxquels Steve Paxton a été entraîné, résonnent plus fortement encore dans la forme émergente du Contact Improvisation que dans la plupart des chorégraphies de Cunningham lui-même. Le Contact Improvisation va plus loin dans

---

<sup>409</sup> HENNESSY K., 2008, « The experiment called Contact Improvisation — Historical essay », in *InDance Magazine*, oct 2008, disponible en ligne :

[http://www.foundsf.org/index.php?title=The\\_Experiment\\_Called\\_Contact\\_Improvisation](http://www.foundsf.org/index.php?title=The_Experiment_Called_Contact_Improvisation)

<sup>410</sup> Keith Hennessy (2008) insiste, dans l’histoire qu’il donne du Contact Improvisation, sur le pluralisme de ses formes, de ses inspirations, et enrichit l’image que l’on pouvait s’en faire. Il existe un extrait fort instructif — et précieux, tant les images de l’époque sont rares — de 7 minutes tiré du documentaire de Austin Forbord et Shelley Trott « Artists in Exile: A Story of Dance in San Francisco », paru en 2000, sur le groupe Mangrove, disponible en ligne : <http://vimeo.com/27836980>

<sup>411</sup> Extrait du film cité en note précédente.

<sup>412</sup> cf par exemple les extraits de ses pièces « English suites » et « Goldberg Variations », dans le DVD : PAXTON S., 2008, *Material for the spine*, Contredanse, Bruxelles.

l'ouverture et la promotion des gestes, même les plus élémentaires, quotidiens ou disgracieux, au titre de gestes « dansés ». Il réalise *effectivement* la promesse que n'importe quel corps possède une dimension esthétique. À mesure qu'il se développe et gagne en terrain et en réputation, le Contact Improvisation se retrouve à drainer de plus en plus de monde dans son sillage, et se félicite d'être un « art populaire » (« *folk art* »), ouvert, égalitaire et accessible au plus grand nombre, contrairement aux entraînements pointus des techniques de danse plus académiques qui demandent virtuosité et temps. Le centre névralgique du Contact Improvisation éclate en foyers locaux où s'installent des « communautés de contacteurs ». Nancy Stark Smith explique également pourquoi la pratique s'est aussi vite répandue : « la nature de cette forme fait que vous avez besoin d'un partenaire pour la pratiquer. Or pour avoir un partenaire, il faut s'en faire un ! Il vous faut trouver les moyens de lui communiquer la forme<sup>413</sup> ».

Si la forme performative du Contact Improvisation n'a pas percée sur la scène chorégraphique comme une forme reconnue et célébrée artistiquement, la pratique s'est elle en revanche très largement développée et est restée une pratique vivante grâce à l'engouement d'amateurs passionnés. Alors que la « forme » s'était d'abord développée dans, par et en vue de performances accueillies dans des lieux reconnus de l'avant-garde artistique new-yorkaise et américaine dans les années 70, le Contact Improvisation n'aura de cesse de se marginaliser du monde de l'art et de la danse en particulier. On peut noter qu'entre 1972 et la fin des années 70, il aura réussi à véritablement allier « art populaire » et « forme performative ».

Mais pour beaucoup, le *Contact Improvisation n'est pas de la danse*. Le verdict est tombé, et il court toujours ! D'ailleurs, dès avant cette stigmatisation, il plaisait aux contacteurs de se réclamer ne pas en être et de se présenter comme les représentants d'un « art-sport », ainsi que le proposa un jour Simone Forti. Le contact entre les corps, la recherche intérieure des sensations de mouvement au lieu d'un travail sur sa forme, ont discrédité le Contact Improvisation en tant que forme artistique. Comme le note Sally Banes :

« Dans le contact Improvisation de Steve Paxton [...] la danse a pour centre d'intérêt primordial les sensations et la conscience du danseur ; ce travail risque par conséquent de quitter le champ artistique, tant il rend le spectateur superflu<sup>414</sup> »

Si le Contact Improvisation n'est pas de la danse, qu'il n'est pas une forme artistique non plus, alors on ne tarde pas à l'assimiler à une pratique faite pour ceux qui aiment se faire du bien. Rien de sérieux là-dedans. En France, la situation n'est pas différente :

---

<sup>413</sup> SMITH N.S., 2006, p.6

<sup>414</sup> BANES S., 2002, p.64

« Je me souviens de réactions assez agressives — note Suzanne Cotto, une des pionnières de la pratique en France — de la part d’amis danseurs [...] Le toucher, les corps à corps étaient mal vus, catalogués plutôt dans le n’importe quoi que dans une réelle recherche [...] Il n’y avait pas d’espaces officiels accessibles pour cette recherche<sup>415</sup> »

Cynthia Novack recense différents types de réactions de rejet, dont celle consistant à reprocher aux contacteurs une attitude autarcique, communautaire, et finalement vaguement élitiste dans ses manières de cultiver l’idée que la danse toute entière est contenue dans la forme du Contact Improvisation. Ce que Nancy Stark Smith nomme la phase de « contact chauvinisme » par laquelle passerait toute personne débutant la pratique, considérée comme la seule qui vaille, la seule façon réelle et complète de danser<sup>416</sup>.

Le paradoxe est qu’à mesure que progresse ce discrédit, le Contact Improvisation se voit récupéré par le champ chorégraphique comme une technique de virtuosité mise au service d’une version « contemporaine » du « pas-de-deux » du ballet classique qu’il permet de dépolématiser. Ceux-là même qui lui refusent toute grandeur, s’en servent comme d’une technique en le vidant de tout ce qui en fait sa singularité et sa portée esthétique : sa charge sociale et politique.

Il est possible de défendre l’hypothèse suivante : c’est en rendant le spectateur superflu que le Contact Improvisation accomplit le réel geste politique qui est le sien, d’une « forme » devenant une « pratique » où le spectateur n’est pas superflu au sens où il serait « de trop », mais au sens où il a déjà rejoint la scène, qui n’en est plus une mais un simple studio ou « atelier » de danse. En cela, il a participé, avec d’autres formes, à définir un rapport nouveau entre le *faire* et le *voir*. Et quelque chose de la charge politique et esthétique du Contact Improvisation s’est continué dans sa pratique : « À mesure qu’il a pris de l’ampleur et s’est diffusé, conclut Cynthia Novack, le Contact Improvisation, au départ une expérimentation artistique sur la danse, s’est transmué en un mouvement social »<sup>417</sup>.

#### 1.4. Les deux naissances françaises du Contact Improvisation

En France, le Contact Improvisation apparaît et s’installe deux fois. Une première fois à la fin des années 70, lorsqu’une petite bande de danseurs — Didier Sihloul, Suzanne Cotto, Mark Tompkins et Alain Montebran — se rend en 1978 aux fêtes musicales de la Sainte-Baume qui, depuis 1976 et la nomination de son directeur Jean-Luc Choplin,

<sup>415</sup> DAMPNÉ C., « Contact Improvisation — Dialoguer par le toucher », publié sur le site de la revue *Mouvements*, le 4 juin 2008

<sup>416</sup> NOVACK C., 1990, pp.204-205

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 196

invitent toute l'avant-garde chorégraphique et musicale de la scène new-yorkaise<sup>418</sup>. Cette année-là, Steve Paxton et Lisa Nelson sont conviés à donner un stage. Ce n'est pas pour eux que la petite bande fait le déplacement, mais pour l'enseignement d'Harry Sheppard qu'ils suivent de stage en stage pour son enseignement de la méthode Cunningham. Plusieurs stages de danse et de musique contemporaine se déroulent en simultané. « Dans ce bouillonnement créatif, se souvient Suzanne Cotto, nous avons vu une performance magnifique de Steve Paxton et Lisa Nelson, et nous avons eu envie de suivre leur stage de danse Contact Improvisation : découverte passionnante ». L'enthousiasme fait qu'une fois rentrés à Paris, ils décident de ne pas en rester là et de monter l'Association Contact Improvisation. Dès 1979, ils font venir des États-Unis toutes les figures les plus influentes du moment : Steve Paxton, Lisa Nelson, Andrew Arwood, Kirstie Simson, Daniel Lepkoff. Assez vite, ils se mettent à transmettre eux-mêmes la pratique. Ce dynamisme culmine avec l'organisation en 1982 d'une rencontre européenne de Contact Improvisation à la Sainte-Baume. Mais à partir de 1983, le mouvement s'essouffle. L'association est dissoute en 1984. Le public se raréfie. Un atelier se maintiendra dans un studio de Belleville, à Paris, jusqu'en 1987.

Une seconde fois par un regain d'intérêt qui émerge à la fin des années 90, mené par l'énergie d'une petite communauté internationale qui se retrouve à Paris. En 1998, on célèbre les 20 ans de l'introduction du Contact Improvisation en France à la ménagerie de verre, à l'initiative de Didier Silhol. L'ancienne génération est là, supporte et s'étonne de l'énergie de la nouvelle. Sans trop savoir pourquoi, le Contact Improvisation se remet à séduire un cercle de plus en plus large de danseurs, puis bientôt de personnes extérieures à la danse. Pour expliquer ce phénomène, Murielle Guigou suggère qu'à la même époque la « nouvelle danse » française rentre dans un nouvel académisme dû à l'institutionnalisation et aux contraintes de production liées à l'apparition des Centres Chorégraphiques Nationaux<sup>419</sup>. Elle fait l'hypothèse que des danseurs qui ne se reconnaissaient pas dans les propositions de la danse contemporaine française, dans sa structuration, en soif de valeur égalitaire et de liberté auraient trouvé dans le Contact Improvisation une voie inspirante et privilégiée<sup>420</sup>. Mais il se pourrait aussi que cet élan soudain soit le fruit d'une contingence qui voit un ensemble de danseurs de pays différents converger au même moment vers Paris,

---

<sup>418</sup> Pour une évocation de l'atmosphère de ces mythiques cinq années des Fêtes musicales de la Sainte-Baume : CLISSON-DE MACEDO A., 2010, « Petite chronique : les fêtes musicales de la Sainte-Baume (1976-1980) », in I. Launay et S. Pages (dir.), *Mémoires et histoire de la danse : Mobiles n°2*, L'Harmattan, Paris, pp. 443-454

<sup>419</sup> GUIGOU M., 2004, *La nouvelle danse française : Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, L'Harmattan, Paris, 322 pages

<sup>420</sup> Voir son intervention dans l'entretien croisé qu'elle a donné avec Isabelle Üski, Suzanne Cotto et Aline Leclerc à l'occasion du 36<sup>e</sup> anniversaire du Contact Improvisation célébré aux quatre coins de la planète : DAMPNÉ C., 2008

sans raisons apparentes. Une partie de ces derniers créeront le Collectif Contact Improvisation en 2002 à l'initiative d'Asaf Bachrach, duquel naitront des ateliers hebdomadaires collectivement pris en charge.

La grande histoire du Contact Improvisation se rapproche du terrain de cette thèse. Isabelle Üski, qui fonde en 2005 l'association Chorescence à Grenoble pour y développer un enseignement autour du Contact Improvisation, fait partie de ce Collectif parisien. Puisque je n'écris pas en historien, que je livre un récit, l'histoire que je raconte emprunte désormais les chemins spécifiques du paysage grenoblois et laisse le soin à une autre voix de conter les histoires, toutes spécifiques, des différents devenir du Contact Improvisation en France, de ses diverses implantations, comme à Paris (Canal Danse), Strasbourg (Dégadézo), Montpellier (Des liés), Marseille (Contact Lab), Lyon (Jam in Lyon), Nantes (éponyme), Bordeaux, Toulouse, Die (Collectif « ... », Les os posés), etc.

C'est à l'automne 1999, à Barcelone, qu'Isabelle Üski découvre ce qu'elle ne sait pas encore être du Contact Improvisation. Elle ne danse plus depuis un an et demi, lasse de ce que le petit monde de la danse contemporaine lui propose, lasse aussi de cette manière qu'y ont les danseurs de se regarder dans le miroir. Elle confie sa frustration à un ami qui lui conseille d'aller faire un tour à la « Jam ». Ce n'est qu'au bout de six mois de fréquentation qu'elle comprend que derrière ce qu'elle se met à beaucoup aimer il y a un nom, une pratique qui a une histoire et qui « véhicule toute une culture ». Au début, c'est plus la découverte d'un « espace de liberté » qui la touche. Sans passer par des cours, elle apprend directement dans la danse des corps de ses partenaires, de ceux qui « ont la pratique dans le corps ». Elle apprend aussi d'un autre type de partenaires : les visiteurs de passage à Barcelone qui viennent danser à la Jam. Elle rencontre ainsi Daniela Schwartz, Eckhard Müller et Leilani Weis, qui l'ouvrent à un réseau de contacteurs très international, qu'elle retrouvera en partie à Paris. De retour en France, c'est tout naturellement qu'elle s'intègre à ce réseau et y prend part. Isabelle Üski commence à enseigner dans les ateliers du mardi.

En janvier 2005 elle s'installe à Grenoble pour y développer les activités de l'association créée un an auparavant, « Chorescence ». Les premiers ateliers débutent au printemps de la même année. Dès l'année suivante, un petit groupe de gens passionnés commence à se former. Un autre cours est ouvert une année plus tard. Et pendant cinq ans, elle prend en charge ces deux cours-là, donne des stages les week-ends à Grenoble et un peu partout en France, et organise la venue d'enseignants. Très vite, ceux qui font partie de l'atelier du mardi soir se soudent autour de ses propositions. Le stage « Bodycartography project » de l'été 2006, animé par Otto Ramstad et Olive Bierenga, intensifie encore les rapports du groupe autour d'une expérience forte de danse et d'expérimentations dans la nature.

Si la formule marche, c'est que les propositions d'Isabelle Üski marient Contact Improvisation et Composition Instantanée. Le groupe se retrouve engagé sur un travail qui dépasse la simple forme du Contact Improvisation, laquelle est plutôt mise en jeu dans et pour des improvisations de groupe. En 2011, le « groupe de l'atelier du mardi », légèrement remanié, poursuit ce travail en l'engageant dans des performances publiques sous le nom des « Subtisseurs ». En défendant un engagement fort des amateurs dans la pratique et dans la performance, Isabelle Üski offre l'opportunité à ce petit groupe de faire se rencontrer « art populaire » et « forme performative ». Le Contact Improvisation n'est plus en soi la matière même du travail, mais plutôt le point de ralliement, la pratique commune qui rassemble les danseurs. En 2012-2013, les « subtisseurs » décrochent une subvention du Centre National de la Danse pour une « reprise de répertoire en amateur » autour du travail de *Tuning Score* de Lisa Nelson, et en sa présence. Ce projet semble avoir clôt un cycle et cette thèse se termine au moment où les « anciens » de l'association commencent à s'engager dans des voies de recherche plus personnelles ou en petits groupes. Certains se sont mis à enseigner le Contact Improvisation.

Steve Paxton à qui quelqu'un demandait à la fin des années soixante-dix s'il envisageait de nouvelles directions pour le Contact Improvisation répondait qu'il n'en savait rien et qu'il n'était pas sûr d'en avoir envie, eu égard à sa sensibilité aux questions d'autorité. :

« When you are trained to do contact, you have a teacher and you follow instructions and this is antithetical to an improvisational way ; it creates a dependency, it's a hierarchical situation, and I think that that has to be obliterated at some point. The students have to be made aware of it so that they take over their own responsibility for the training. So if I go ahead now at this point, create new steps in the technique, I'm reinforcing a hierarchy that implicitly exists in the situation. I will remain a leader-figure, and I'm not sure that is healthy... What I would like is that other people would just take off, and take over their own responsibility and do their own investigations, based on the possibilities this form has presented. In other words, use the form as a model<sup>421</sup> »

Steve Paxton ne défend pas le Contact Improvisation comme un modèle exemplaire à préserver ni comme une forme qui aurait besoin de lui soit pour progresser soit pour

---

<sup>421</sup> Cité in NOVACK C., 1990, p.202 : « Lorsque vous faites du contact en prenant des cours, vous avez un professeur et vous suivez des instructions, or cela est antithétique à une manière de faire qui rende justice à l'improvisation ; cela crée une dépendance, c'est une situation hiérarchique, et je pense que cela doit changer à un certain moment. C'est quelque chose auquel les étudiants doivent avoir été rendus conscients de telle sorte qu'ils puissent prendre leurs propres responsabilités dans leur entraînement. De là, si maintenant je créais de nouvelles étapes dans la techniques, je réenforcerais une hiérarchie qui existe déjà implicitement dans la situation actuelle. Je continuerais d'incarner une figure de leader et je ne suis pas sûr que ce soit sain... Ce que j'aimerais c'est que d'autres personnes se lancent et prennent leurs responsabilités pour mener leurs propres investigations basées sur les possibilités que cette forme leur a fournies. En d'autres mots, il faut utiliser la forme comme un modèle »

être garantie. Il en fait plutôt un exemple à modeler et incite chacun à le modeler selon sa pratique. À Grenoble, les contacteurs en sont là. Mais c'est une page qui n'est pas encore écrite...

### 1.5 Les mille et une définitions du Contact Improvisation...

Le Contact Improvisation est souvent présenté par ceux qui le pratiquent aujourd'hui comme une pratique ayant refusé de produire une définition d'elle-même. Définition qui pourrait pourtant sembler nécessaire au « cadrage » (*framing*) d'une expérience de danse qui dérouté le plus souvent celui ou celle qui s'y livre pour la première fois. Les modalités relationnelles que le Contact Improvisation déploie entre les corps — proximité, intimité, contact, toucher, lâcher prise — placent les danseurs dans des situations qui vont à l'encontre des interactions qui prévalent dans les cours d'action de la vie quotidienne. Cette forme de danse fait subir une véritable épreuve aux corps et à leurs sens : désorientation, « lâcher prise », chute, déséquilibre. Le travail enclenché au Oberlin College cherchait à entraîner les danseurs jusque dans les « extrêmes de l'orientation et de la désorientation<sup>422</sup> ». Ils tentaient d'approcher de nouvelles manières de relier le corps à la gravité, au sol, à lui-même et à d'autres corps<sup>423</sup>. Né de ces expérimentations, le Contact Improvisation en porte les marques, il soumet le corps à une série d'épreuves *a priori* déroutantes. Cette pratique n'est pour autant validée ou qualifiée par aucun discours « officiel » ou « institutionnalisé », ni d'ailleurs par un appareil pédagogique certifié qui contribuerait à en stabiliser les contours.

À ce sujet, il y a une histoire qui mérite d'être racontée tant elle fait l'objet d'un mythe pour la plupart des pratiquants de Contact Improvisation : celle du refus de labelliser la pratique. Geste politique fort témoignant d'un esprit démocratique d'ouverture. Et il est vrai qu'à l'inverse de nombre de pratiques corporelles le Contact Improvisation n'est jamais suivi d'un petit « © ». Si le choix est fort, l'histoire a été en partie idéalisée. On trouve dans le premier numéro du *Contact Newsletter*, qui allait devenir *Contact Quarterly*, une lettre de Nita Little datée du 21 mars 1975, suggérant l'utilisation du « © » au motif que « à chaque fois que l'on utiliserait les mots Contact Improvisation dans des déclarations ou contextes publics : cela affirmerait notre décision de contrôler la pratique ». Le débat a en fait été lancé en

<sup>422</sup> Cité in SMITH N.S., 2006, p. 2

<sup>423</sup> « this approach was more about how to invite the body into conditions that would create a new way to move: a new relationship of the body to gravity, to the floor, to itself, to other bodies », « cette approche consistait plutôt à se demander comment placer le corps dans des conditions susceptibles de créer une nouvelle manière de bouger: une nouvelle manière pour le corps d'être en relation avec la gravité, le sol, soi-même et d'autres corps », PAXTON S., 2009, « Steve Paxton's Talk at CI36 », *Contact Quarterly*, vol.34, n°1, p.9



janvier 1975 lorsque Nita Little, Steve Paxton, Curt Siddall et Nancy Stark Smith se sont retrouvés pour une semaine d'enseignement à San Francisco au « Natural dance studio », couplée à une série de trois performances. Durant cette semaine se tient la première véritable réunion visant à traiter de questions « organisationnelles ». Le constat est simple : la pratique, encore toute nouvelle, n'a de cesse de s'étendre, pratiquée en différents endroits des Etats-Unis et du Canada, le plus souvent par des gens que les fondateurs connaissent, mais parfois par des gens qu'ils n'ont même jamais rencontrés. Plusieurs fois reviennent à leurs oreilles le fait que des gens se blessent dans des ateliers menés par des personnes enthousiastes mais peu expérimentées : entorses de genoux, maux de dos, nuques contractées... La première réaction du petit groupe de « fondateurs » est de se dire que « personne d'autre qu'eux et un certain nombre de connaissances ne peut enseigner le Contact Improvisation ». Le moyen le plus sûr est alors d'avoir recours au copyright, et on trouve dans la deuxième livraison de *Contact Newsletter*, paru en novembre 1975, un long édito de Nancy Stark Smith qui explique clairement la situation :

« We'll get Contact Improvisation trademarked as a name or copyright so that if anyone uses it without our having recognized them as a teacher we'll just ask them to not call it Contact Improvisation but something else, so that the name is protected from the injuries that tend to insure from the inexperienced teaching the innocent<sup>424</sup> »

Lors de cette rencontre de San Francisco, est décidé d'une part d'enclencher la démarche de « copyright », d'autre part d'établir une liste de personnes dont l'expérience témoignerait de leur compétence à transmettre le Contact Improvisation. De cette liste et de la nécessité ressentie d'instituer une communication entre les membres du « core-group », naît *Contact Newsletter*.

L'histoire ne s'arrête pas là. Dans le même édito, Nancy Stark Smith raconte que très vite ils se sont aperçus qu'il existait déjà de nombreux « non-core people » qui enseignaient et faisaient vivre la pratique, en quoi le travail de mise en place d'un cadre exclusif établissant une liste de pédagogues reconnus constituerait une tâche pesante. Nancy Stark Smith, par le biais de ses éditos dans *Contact Newsletter* continue de tenir informés les intéressés des derniers dénouements :

« So, after more meetings with other contacters this summer, we have changed our tack, much to the relief of all of us. [...] Instead of being policemen we have decided to put our energies behind fostering communication between all those doing contact and encouraging those less

---

<sup>424</sup> SMITH N.S., 1975, « Edito », *Contact Newsletter*, p.2 : « Nous allons faire du Contact Improvisation un label certifié de telle sorte que si quelqu'un utilise 'Contact Improvisation' sans que nous l'ayons reconnu comme un enseignant nous puissions lui demander de simplement ne pas appeler ce qu'il fait « Contact Improvisation ». Le nom sera ainsi protégé des blessures générées par l'enseignement de personnes inexpérimentées à des innocents »

experienced to continue working out but hold off teaching for a while. It feels a lot better that way<sup>425</sup> ».

Finalement, en se rétractant au dernier moment, le Contact Improvisation se distingue d'un certain nombre d'autres pratiques corporelles — en particulier des arts martiaux<sup>426</sup> mais aussi, dans une certaine mesure, du Body-Mind Centering— en refusant de prendre appui sur un discours d'autorité au motif que cela lui ferait quitter ce que Steve Paxton identifie comme la « réalité de l'improvisation » :

« I think, when things become institutionalized, they absolutely lose the essence that we're talking about, I think to recognize contact improvisation as [an institution], to enter that whole chain of events, would be, in fact, to have to describe it, to bring into words, and to get it generally agreed as to what we're talking about — in other words, to have it leave the improvisational realm and become composed, something for which we could get a paper from an institution »<sup>427</sup>.

Et les « contacteurs » revendiquent et soutiennent le fait que Steve Paxton et le « Core group<sup>428</sup> » aient, pour des raisons tant pratiques qu'idéologiques, consciemment renoncé à *instituer* un discours officiel et un matériel pédagogique clair et fini pour transmettre la pratique. C'est un des motifs récurrents de discussion entre eux et d'adhésion. En refusant de « faire école », de fonder une formation officielle décernant un diplôme à ceux qui seraient désormais aptes à enseigner et transmettre le Contact Improvisation<sup>429</sup>, ils ont rendu impossible tout monopole de l'interprétation juste de ce qu'était et serait le Contact Improvisation.

Plutôt qu'une absence de définition, c'est en réalité à une multiplicité de définitions que nous sommes exposés. À tel point que dans le chapitre introductif de son livre *Caught falling*, qu'elle nomme « what is contact improvisation ? », Nancy Stark Smith ne commence pas par définir la pratique mais par faire l'histoire des définitions successives qui l'ont nourrie. Elle raconte que tout du long des dix premières années de *Contact Quarterly*, une définition différente était formulée à chaque nouveau

---

<sup>425</sup> « Donc, après d'autres rencontres avec d'autres contacteurs cet été, nous avons changé notre position au soulagement de la plupart d'entre nous. [...] Au lieu de jouer le rôle de policier nous avons décidé de mettre notre énergie dans la communication entre tous ceux qui font du Contact et d'encourager ceux qui ont le moins d'expérience de continuer le travail mais en se gardant de l'enseigner au moins pour un temps. Tout semble mieux ainsi »

<sup>426</sup> Voir par exemple DOGANIS, B., 2003, « Les arts martiaux japonais et le sentiment d'évidence: une certitude du corps entre savoir et savoir-faire, » in *Tracés* n°2, [en ligne : <http://traces.revues.org/4145>]

<sup>427</sup> PAXTON S., 2009, p.10

<sup>428</sup> Parmi lesquels : Nancy Stark Smith, Nita Little, David Woodberry, Ellen Lachman, Curt Siddall, Byron Brown, Jerry Zientara, Lisa Nelson, Danny Lepkoff...

<sup>429</sup> Contrairement à d'autres pratiques nées dans un même contexte de contre-culture américaine qui ont fait le choix inverse en encadrant strictement la transmission au prix de formations souvent très onéreuses, comme par exemple la pratique du *Body-Mind Centering* de Bonnie Bainbridge Cohen. Le projet politique du Contact Improvisation visait à mettre en scène un « corps démocratique » (T. Brown) accessible au plus grand nombre. Pour une présentation précise du contexte d'apparition et la dimension politique du Contact Improvisation, Cf. Novak, C. 1990. *Sharing the dance: Contact Improvisation and American culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

numéro. Ceci dans le but d'encourager chacun à participer à cette entreprise que symbolise *Contact Quarterly*, mettre des mots sur une forme en constante évolution. Mais aussi, précise-t-elle, dans le but de décourager toute forme d'attachement à l'une ou l'autre de ces définitions. En un sens, il s'agissait de défendre l'idée que chaque définition pourrait être également valable et que le Contact Improvisation se définirait par la somme des définitions qui tenteraient de le cerner et par le jeu de variation qui les ferait différer les unes des autres<sup>430</sup>. La définition la plus simple, juge Nancy Stark Smith, consisterait à en faire une « forme de danse en duo basée sur le dialogue du poids, de l'équilibre, des réflexes et des impulsions entre deux corps en mouvement physiquement en contact l'un avec l'autre<sup>431</sup> », mais elle ne rend pas compte du « focus intérieur » de la danse sur lequel Steve Paxton insiste très tôt dans une autre définition :

« The exigencies of the form dictate a mode of movement which is relaxed, constantly aware and prepared, and onflowing. As a basic focus, the dancers remain on physical touch, mutually supportive and innovative, *meditating upon the physical laws* relating to their masses: gravity, momentum, inertia, and friction. They do not strive to achieve results, but rather, to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy<sup>432</sup> ».

D'autres insistent plus sur une définition qui fait ressortir son statut politique. Keith Hennessy présente le Contact Improvisation comme une « proposition (utopique ?) de relations sociales démocratiques réduites à leurs plus simple forme : la rencontre improvisée de deux personnes<sup>433</sup> ». Suzanne Cotto se rappelle qu'au début des années 80, avec les autres membres de l'Association Contact Improvisation, ils aimaient à le présenter comme « un jeu des forces en présence qui ne reconduisent pas les rapports de force ». Depuis quelques années, on voit fleurir des définitions plus larges, qui insèrent la pratique dans une écologie relationnelle qui mêle « conscience personnelle », « conscience politique » et « conscience environnementale », c'est par exemple le cas d'Isabelle Üski qui, sur le site de Chorescence, met en avant « un art

---

<sup>430</sup> Il y en eu d'excentriques lors des premières recension de la pratique dans la presse américaine ! Janice Ross, journaliste à *Artweek*, décrivait le Contact Improvisation « au croisement d'une lutte de sumo et d'une gymnastique libre et accessible à tous », ROSS J., « Reduction of time, space and energy », in *Artweek*, édition de San Francisco du 1<sup>er</sup> mai 1976. Une autre journaliste, de l'hebdomadaire new yorkais *The Village Voice*, se demande dans l'édition du 28 février 1977, s'il est juste d'attribuer la paternité du Contact Improvisation à Steve Paxton, tant nous savons tous de quoi il en retourne pour peu que nous ayons déjà été témoins de deux hommes saouls penchés l'un contre l'autre ou de deux enfants se roulant dessus sur le sol, ou de deux lutteurs coincés ensemble.

<sup>431</sup> SMITH N.S., 2008, *Caught falling*, Contact Editions, Northampton, p.XI

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.XIII « Les exigences de la forme dictent un mode de mouvement relâché, constamment conscient, préparé et toujours fluide. Comme focus de base, les danseurs restent sur un toucher physique, se supportant et innovant mutuellement, ils méditent sur les lois physiques en relation avec leurs masses : la gravité, le momentum, l'inertie et la friction. Ils ne recherchent pas à accomplir des résultats, mais plutôt, à rencontrer la constance du changement de la réalité physique avec les placement et l'énergie appropriés »

<sup>433</sup> HENNESSY K., 2008, p.2 [de l'édition en ligne]

du mouvement basé sur l'écoute de soi, de l'autre, de l'environnement et de l'instant présent. Pour le plaisir de créer, de se surprendre et de partager autrement ».

Finalement, le plus petit dénominateur commun sur lequel s'accorderaient les contacteurs est exprimé par Nancy Stark Smith : « the definition is on the doing ». On pourrait également retenir la formule de Steve Paxton : une méditation sur les lois physiques en lien avec la masse, l'inertie, la gravité des corps.

Il existe donc une multiplicité de définitions. Chacune accentue une dimension de l'expérience du Contact Improvisation. Cette multiplicité s'explique aussi par le fait que le Contact Improvisation lui-même a changé. Celui qui se danse aujourd'hui ne ressemble parfois que d'assez loin aux premières expérimentations sur la chute, le *momentum* et la gravité que nous donnent à voir les images d'archives du début des années 70. Cynthia Novack décrit bien ce changement :

« Tandis que le Contact Improvisation, au début des années 70, était une forme de performance risquée, une expérience brute et émotionnelle du fait de son imprévisibilité, l'emphase sur le “flow” et l'aisance du mouvement de la fin des années 70 et du début des années 80 a encouragé une forme de danse devenue extrêmement douce et moelleuse (*smooth*), contrôlée et continue<sup>434</sup> »

Et ce changement a lui-même été suivi d'un autre :

« Un certain nombre de Contacteurs regardent cette période dominée par la douceur et la souplesse (*smoothness*) comme une étape qui, dès le milieu des années 80, a été rattrapée par un intérêt pour le conflit, la surprise, une modalité d'action qui déjoue les attentes<sup>435</sup> »

Comme si chaque génération modelait la pratique en fonction de ses aspirations. Comme si le Contact Improvisation offrait une matière d'exploration capable de rencontrer et de satisfaire des orientations très hétérogènes. Et malgré cette diversité, les contacteurs se vivent comme appartenant à une même « communauté ».

### 1.6 Une communauté introuvable

Cette question de la « Communauté » affleure par exemple au cours de ces après-midis de travail auxquels j'ai pris part lors de la rencontre des enseignants européens de Contact Improvisation (ECITE) à Ormskirk en juillet 2009.

Eckhard Muller et Norbert Pape y présentent le projet de construction d'un site mondial sur le Contact Improvisation. Ils invitent ceux qui le désirent à venir participer, chaque après-midi de la semaine, à des sessions de travail visant à réfléchir sur les bonnes manières d'élaborer un tel outil, qu'ils commencent par présenter comme suit : « un site web global pour une communauté du Contact Improvisation

<sup>434</sup> NOVACK C., 1990, p.154

<sup>435</sup> *Ibid.*, p.158

globale ». Or, ce qui va se mettre à compter le plus, les après-midis passant, ce n'est pas tant le « site global » que l'idée même d'une « communauté ». C'est en tout cas autour d'elle que vont se cristalliser les conversations. Le projet de départ consiste à rassembler le plus d'informations possibles et de ressources en lien avec la pratique du Contact Improvisation sur une même plateforme. Il s'agit de combiner un ensemble d'informations (calendrier, liste de contacts) et de ressources documentaires (archives vidéo, écrites, sonores, cours...) sur le Contact Improvisation. Eckhart Muller et Norbert Pape présentent le cahier des charges de ce site tel qu'ils l'ont jusqu'à présent imaginé. C'est ce cahier des charges qu'ils souhaitent mettre en discussion tout du long des cinq après-midis de travail qu'ils proposent :

« 1. *Ne pas servir des individus*, mais des travaux, des recherches en Contact Improvisation. Se mettre au service de la danse elle-même, *sans volonté de publicité* »

« 2. Aider à créer un cadre, un contenant, intelligent, neutre, visionnaire et ouvert »

« 3. Stimuler la participation des individus, des organisations dans la création, le maintien et le développement de ce cadre »

« 4. Supporter ce qui a été développé dans et par le Contact Improvisation dans les 37 dernières années, rendre possible ses développements à venir, notamment en *facilitant les moyens de communication* et en mutualisant des archives rendues accessibles »

Le projet est vaste et ambitieux. Face à la tentation de danser, peu nombreux sont ceux qui font le choix de s'investir sur ces après-midis de travail. Une petite poignée de personnes, entre six et huit, en forment le noyau dur : les deux personnes à l'initiative du projet, deux informaticiens praticiens de Contact Improvisation pressentis pour prendre part activement à l'élaboration du site ainsi qu'à la programmation du calendrier, un vétéran du Contact Improvisation en Europe venu défendre son pédigrée, un danseur polonais, plus quelques autres personnes de passages et moi-même.

On sent bien que derrière tout le projet plane une interrogation sur les valeurs de cette éventuelle communauté « globale » de contacteurs, ce autour de quoi elle serait prête à se composer et ce pour quoi elle serait prête à s'engager. Comment composer un nous qui tienne bien sûr, en premier lieu, par nos danses mais aussi par les informations que l'on partage, les rendez-vous que l'on se donne, les références que l'on discute ? Telle semble être la question de fond. Quelqu'un déclare d'ailleurs au cours de la première heure de discussion : « Il y a peu de pratiques artistiques qui se comprennent, qui se représentent elle-même comme une réelle communauté ».

Mais derrière cette proposition de communauté sourd une demande d'efficacité. Eckart Muller constate, en effet, que les sites de Contact Improvisation ne donnent pas toujours une juste représentation de la danse, dans sa forme, mais aussi du *travail* qu'elle implique en tant que travail artistique. Ce qu'il attend de ces discussions est la

création d'un calendrier « global » destiné à pouvoir « trouver des cours, des jams, des stages, des festivals sur la terre entière, et à pouvoir diffuser ses propres propositions sans avoir besoin de les poser sur des dizaines de sites ». Au moment où se formule une proposition de communauté autour d'un site qui en condenserait la vie s'exprime un besoin pressant de disperser l'information aux quatre coins du monde, qu'elle touche vite et loin. Mais quelle information ? Les informations personnelles de chacun ? Untel donne tel stage à tel endroit, untel à un autre... ou les informations qui concernent la pratique elle-même (point 1 du cahier des charges) ?

Une personne réagit d'ailleurs à plusieurs emplois successifs d'un « nous devrions... » en posant la question : « Qui *NOUS* ? Qui sommes-nous ? ». Autour de la table, on commence à sentir que la réalisation de ce projet de « site global » ne peut faire l'économie d'une telle interrogation. Quelqu'un d'autre, pourtant, fait valoir le fait qu'un des principes du Contact Improvisation a justement été d'éviter cette question et qu'il serait, en conséquence, dommage qu'un site seul en prenne la responsabilité. Comment faire ? La première question en a imposé une autre : comment engager « la communauté » dans ce projet ? Comment l'« intéresser », elle, sans que rien n'est possible ? Mais existe-t-elle seulement ?

Petit à petit, deux « images » possibles et opposées de la « communauté » surgissent des discussions consacrées au futur « site global » et de la question technique de sa réalisation — problème de centralisation de l'information, de son accès, de son implémentation, etc. D'un côté, Eckhart Muller et Norbert Pape défendent l'idée d'un site unique quand, de l'autre, les deux informaticiens veulent parier sur la mise en réseau des ressources plutôt que sur leur agrégation. Le différend est politique en même temps — voire peut-être même avant — que technique : « qui aurait l'autorité au sein de la communauté de déclarer “voici LE site global” ? » demande un des deux informaticiens. « Et ensuite, poursuit-il, qui aurait l'autorité pour définir ce qui rentrerait dans ce site, ce qui en serait exclu ? ». La discussion rejoue presque les termes du débat qui avait agité le *core group* au moment de statuer sur une éventuelle « labellisation » de la pratique, en soulevant les mêmes questions relatives au « pouvoir », à l'« autorité » et la « gouvernance ».

L'autre informaticien précise un peu plus tard ce qui lui semble être l'enjeu capital de ce projet :

« Il s'agit de réussir à faire se *correspondre un réseau technique avec un réseau social*. Que les valeurs du premier soient conformes aux valeurs du second. Selon que l'on choisira l'une ou l'autre des options, soit un travail collaboratif en réseau, une distribution de l'information et des compétences, soit un noyautage par quelques-uns des points cruciaux d'informations et de ressources, on engagera un changement politique dans le fonctionnement de la communauté »

Le lendemain, il prend en charge de reformuler les différentes possibilités qui s'offrent au groupe et parmi lesquelles il faudra que nous fassions un choix :

1. Un site global, qui annule la nécessité des autres
2. Un site global qui apparaisse sur les sites locaux
3. Des sites locaux qui se renvoient les uns les autres, par un système de lien
4. Synchroniser les sites entre eux (par l'usage de scripts)

Les différentes solutions mettent de nouveau en scène l'affrontement entre une information centralisée, qui présente selon lui le défaut de « produire un pouvoir centralisé », et une information et un pouvoir distribués soutenus par les particularismes locaux. Au terme du deuxième après-midi de travail, tout le monde semble d'accord pour abandonner le modèle centralisé, la question porte sur les ambitions du projet : se contenter de la solution n°3 ou vraiment travailler à la solution n°4. Un consensus semble s'être formé autour de l'idée de concentrer les efforts sur l'élaboration d'un calendrier collaboratif, qui distribuerait l'information en la faisant apparaître sur chaque site locaux déjà existant (possibilité n°4). À charge de chaque administrateur local de nourrir son site des contenus qui vaudront désormais pour le réseau local de pratiquants et pour la communauté globale. Le projet initial consistant à créer un site global unique est donc mis de côté.

Mais la troisième après-midi réserve quelques surprises. Subitement, les discussions tournent court. Alors que nous sommes affairés à examiner quelques sites locaux dédiés au Contact Improvisation, un des deux informaticiens se rend compte que le site du collectif du jeune danseur polonais, basé à Łódź, utilise un nom de domaine qui se termine par l'extension « .eu » et s'étonne qu'un site « local » puisse ainsi se présenter comme le site du européen du Contact Improvisation. Le jeune polonais se défend en prétextant du fait que « contact-improvisation.pl » était déjà occupé. L'informaticien revient à la charge quelques minutes plus tard, ordinateur au poing, en lui faisant la démonstration du fait que ce nom de domaine est bel et bien libre et qu'il l'a toujours été. La discussion repart sur les enjeux de pouvoir du projet qui nous rassemble. La tension monte. Eckhart Muller lui-même s'énerve et remet en cause ce qui semblait être le seul fait établi des débats : la disparition d'un site unique. Les deux informaticiens maintiennent leurs positions en faveur d'une forte dimension collaborative dans la gestion du futur calendrier. Paradoxalement, plus ils mettent en garde contre les enjeux de pouvoir inhérents à telle ou telle forme de site, plus ils en obtiennent puisqu'ils se voient confier la programmation de l'outil à venir, tâche qu'ils n'acceptent d'ailleurs qu'après avoir émis quelques conditions, parmi lesquelles celle de n'avoir de compte à rendre à personne sur tout le temps de programmation.

Rien de décisif ne s'est en fait passé le jour suivant et j'ai dû manquer la cinquième après-midi tandis que je repartais vers la France. De ces sessions de travail, un groupe de cinq-six personnes s'est formé pour mener à bien ce qui est devenu le « Roundrobin project ». Les échanges ont continué par skype, une *mailing list* a été

mise à la disposition de quiconque voulait obtenir ou apporter des informations ou des pistes nouvelles. La programmation a été confiée aux informaticiens. Elle a même été en passe d'être quasiment achevée. Mais à l'heure où j'écris ces lignes, quatre ans plus tard, rien n'a vu le jour.

Le lien de cette histoire avec ce qui suit n'est pas évident. Quelque chose les lie pourtant. Quand on danse à deux en Contact Improvisation pèse une incertitude sur le fait que nous allons parvenir à véritablement danser ensemble, à être *deux dans la danse*. Toujours et tout de suite nous sommes d'ailleurs débordés, dans notre nombre, par le fait que nous sommes deux au milieu de plein d'autres. Un « nous » dans un autre « nous ».

Cette histoire de « communauté » dont je n'ai pas la fin, puisque j'ai placé ce travail sous le signe de la fabrication de versions, que j'ai indiqué que je ne m'interdisais pas de fabriquer des histoires, ici d'écrire un récit particulier qui chemine dans l'histoire générale du Contact Improvisation, ne me donne-t-elle pas l'occasion de donner à ce récit une nouvelle direction ? Ce dont témoignent ces discussions autour du projet de site Internet n'est-ce pas d'une mise en jeu par d'autres moyens de toute la problématique du Contact Improvisation : comment, par quelle formule, « un plus un » donne un « nous qui danse » ? C'est à peu près la même chose que le duo d'informaticiens met en scène dans ces journées de travail : comment former un « nous » sous le regard d'un autre « nous » ? On notera l'isomorphisme entre la manière dont s'est posé un problème auquel il s'agissait de répondre et ce qui se passe de manière constante dans l'improvisation : se demander comment donner une forme, des règles, à ce qui doit rester du domaine de l'improvisation et du régime de la non-autorité ? Comment nous organisons-nous ? Et avant cela, combien sommes-nous ? Que nous donnons-nous pour que ce « nous » ait une chance d'être stable sans trop l'être quand même ?

Durant toute cette semaine de travail, nous qui, chaque après-midi, avons fait le choix de la salle de réunion n'avons pas fait autre chose que ceux qui avaient fait le choix du studio de danse. Tous, nous étions préoccupés par les mêmes problèmes qui, d'une certaine manière, peuvent se résumer à celui-ci : la volonté des contacteurs de prolonger dans la danse et au-delà d'elle-même ce à quoi nous tenons en prenant soin de ce qui nous tient ensemble. J'avais tort de dire que « peu nombreux sont ceux qui auront préféré prendre part à ces réflexions face à la tentation de danser ». J'avais établi un partage qui n'existait pas. Tous concernés par le(s) même problème(s). Et puisque je n'ai pas la fin de l'histoire à disposition, allons chercher dans la danse même, dans son expérience, de quoi y réfléchir.



## 2. LE CONTACT DES CORPS : QUAND DANSER, C'EST ENQUETER

Exposées, les situations de danse en Contact Improvisation rencontrent un problème qui a passionné la sociologie, à savoir comment, en situation d'incertitude, nous nous accordons sur le fait que nous sommes en train de partager une expérience en commun<sup>436</sup>. On ne s'étonnera pas du fait que l'incertitude est une thématique importante de la sociologie, elle permet de saisir comment émerge, surgit, s'impose en même temps que se construit, s'établit et se compose la « réalité » de l'expérience. Soit la manière dont s'instaure une *croyance* en cette expérience, croyance qui n'est pas le point de départ qui conditionne l'expérience à venir, mais bien le fruit d'un travail complexe d'élaboration par des « dispositifs sensoriels » de qualification de la sensation. Et par laquelle s'explique la robustesse de cette réalité pour les acteurs, ainsi que leur degré *d'adhérence* à cette dernière.

Goffman avait bien compris qu'il était impossible d'appréhender les interactions sous l'angle d'une intercompréhension première et assurée, ou d'une adhésion réciproque *a priori* des partenaires. « L'interaction, note ainsi Louis Quéré, pose d'abord et avant tout un problème de contact, c'est-à-dire de gestion ou d'ordonnancement d'une coprésence corporelle »<sup>437</sup>. Improviser revient à se confronter à la question suivante : comment ordonnancer la coprésence tout en la laissant ouverte à l'indétermination, l'inconnu, l'improvisation ? Dit autrement, comment prendre au sérieux ce que ne cessent de répéter les improvisateurs : « improviser, ça ne s'improvise pas ».

La question initiale que je comptais poser aux danseurs revenait à interroger ce qui permettait de *réduire* cette incertitude pour pouvoir se mettre à danser. Mais à leur contact, les improvisateurs m'ont appris à poser une question plus intéressante que celle-ci, au sens où elle importe pour eux : non pas comment réduire l'incertitude, mais comment faire avec, en faire une ressource de l'improvisation ? Dans cette reformulation se joue le passage d'une action caractérisée par une incertitude à évacuer vers une action caractérisée par son indétermination comme principe « cultivé » de l'action improvisée où l'incertitude prend une valeur positive d'action. Et puisque les danseurs s'exposent à cette incertitude, la recherchent et la désirent en tant que telle, il me semble juste de chercher, autant que possible, à ne pas la réduire à leur place. Et à mon tour, apprendre à faire avec. Une attitude pragmatique permet d'aborder ces questions en les rapportant à des questions techniques à partir

---

<sup>436</sup> Voir par exemple ces deux références que nous discuterons dans le chapitre quatre : SCHÜTZ A., 2006 (1951), « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux », in *Sociétés* vol.93 n°3, pp.15-28, GARFINKEL H., 2007 (1967), *Recherches en ethnométhodologie*, PUF, Paris

<sup>437</sup> QUÉRÉ L., 1989, « La vie sociale est une scène » Goffman revu et corrigé par Garfinkel', *Le parler frais d'Erving Goffman*, 47-82. Paris: Les éditions de Minuit, p. 53

desquelles il devient possible d'enquêter sur la solidité et la fragilité des formes de liens, de contacts, d'engagement entre les danseurs.

### 2.1 L'espace de la jam, premières expériences de danse

À Grenoble, les « jams » de danse Contact Improvisation se déroulent tous les dimanches soirs de 18h30 à 21h30 dans une grande salle de la MJC des Allobroges. Un vieux parquet, sonore et moelleux, accueille les « jameurs » qui rentrent un à un, s'allongent sur le sol, s'y « déposent » de longues minutes, avant de se mettre en mouvement avec lenteur, en s'étirant pour petit à petit réveiller les différentes parties de leur corps, les relâcher, les détendre mais aussi les préparer à pouvoir « recevoir du poids ». Il n'y a ni commencement ni fin, juste ces corps qui s'échauffent et se retrouvent engagés dans une danse, parfois sans transition perceptible. Au bout d'une demi-heure environ, la jam est en général lancée, les danses engagées. Ça roule, ça saute, ça tombe, ça vole, ça porte, ça court, ça crie, ça rigole, ça se regarde, ça s'absente, ça se déséquilibre, ça se berce, ça s'échange, se rencontre, se bouscule, ça prend son temps...

Une jam est un temps de pratique libre, un espace d'improvisation collectif. On y vient chacun pour soi, en sachant que l'on va partager avec d'autres. On ne sait pas qui sera là, bien qu'on en ait une petite idée. On espère la présence de certains, ceux avec lesquels on a l'habitude de danser, avec lesquels on aime danser, ou ceux qui ne passent qu'occasionnellement. On sait aussi qu'il y aura plusieurs personnes que l'on ne connaîtra pas, qui débiteront peut-être, ce sera leur première jam.

Lorsque je suis rentré pour la première fois dans la salle des Allobroges, je suis resté assis sur le bord à regarder ce qui se passait autour de moi. J'étais autant ébahi qu'intimidé. À vrai dire je ne me sentais pas bien, pris par un léger malaise comme quand on sent que l'on ne sera pas capable de faire quelque chose qui semble « normal » pour les autres qui, de surcroît, paraissent y prendre un plaisir immense. J'ai fait semblant de m'échauffer un bon moment pour surtout éloigner ceux qui auraient eu envie d'« entrer en contact » ou de danser avec moi. J'ai fini par renoncer, je suis parti très vite. La seconde fois, il s'est passé à peu près la même chose, à ceci près qu'à un moment quelqu'un est venu s'asseoir à côté de moi et, plutôt que de m'inviter à danser, a engagé la conversation. Je me suis gentiment fait avoir puisque cinq minutes plus tard, nous dansions. À l'époque, je ne pouvais pas danser sans garder les yeux fermés et sans rester au sol. Nous avons principalement fait du *surfing*, qui consiste *grosso modo* à rouler sur le corps de l'autre comme un surfeur se laisse porter par une vague. Je ne me rappelle pas m'être à un quelconque moment tenu debout, mais je ne me suis pas trop mal débrouillé. Vingt minutes plus tard je me

suis échoué une nouvelle fois sur les bords de la jam. Pas moins impressionné, mais heureux. Je dis « vingt minutes » mais en réalité je n'ai aucune idée du temps qui s'est écoulé. Assis dans un coin de l'espace de « jam », j'ai tout vu ce jour-là : de l'engagement physique, de la douceur, de la sensualité, du désir, du rire, des loupés, encore des rires, des visages absorbés, de la concentration, de la liberté, de la fluidité, du déséquilibre, de la confiance, du manque de confiance, de la peur, du jeu, du repos, de l'évasion. Je n'ai rien vu ce jour-là.

Les premières expériences de jams sont pour certains très faciles, voire évidentes, pour d'autres traumatisantes. Christelle Casse, que je rencontre à l'atelier d'Isabelle Üski, en vient au Contact Improvisation par le biais d'un cours de danse africaine, il y a une dizaine d'années. Au début, elle a du mal, ça lui fait presque mal, dit-elle. Quelque chose de sa première jam la perturbe profondément. Le rapport au sol peut-être, avec lequel elle n'a pas l'habitude d'être en relation. Elle sent que ça lui plaît, ça se passe à la Jam de *Multitude* à Paris, après un stage, avec des gens qu'elle connaît et qui l'y entraînent. Elle se souvient avoir volé dans tous les sens. Elle danse avec Didier Silhol sans savoir qui il est, il la fait voyager sans rien comprendre. Ça la nourrit beaucoup, mais elle met un certain temps à s'en remettre. Elle n'y retourne que plusieurs mois plus tard, et encore avec beaucoup de conflits ; elle se rappelle de ça. Parce que ça vient la bousculer là où elle a plein de peurs : rentrer dans un espace, demander, inviter, être invitée. C'est tout ce qui engage la relation à l'autre qui la terrorise. « À l'époque je n'avais pas conscience de ça, mais maintenant c'est assez clair : il y avait quelque chose en moi qui résistait, tout en ayant l'impression qu'il fallait que j'aïlle là pour me faire du bien ». Il n'est pas rare qu'un nouveau venu se sente « démuni », « perdu », qu'il se retrouve à « ne pas savoir quoi faire », à sentir qu'il « n'a pas les outils », autant de sentiments qu'exprime Quentin Briand lorsqu'il évoque sa première Jam. Autant de sentiments qui reviennent à se poser les questions suivantes : « qu'est-ce que je fais ? », « à quoi suis-en train de participer ? ».

Au contraire, pour François Jousserandot l'expérience est toute différente. Invité par un ami Jean-Marc Petit, il trouve sa proposition « marrante » et se rend à la jam, enthousiasmé par avance d'y trouver un espace d'improvisation et une pratique gratuite : « donc je me pointe un soir (rires), j'ouvre la porte de cette belle et grande salle des Allobroges, et moi j'ai immédiatement su que ça allait être un truc pour moi... Immédiatement ! Paradoxalement il y a pleins de trucs qui m'ont surpris et pleins d'autres qui ne m'ont pas surpris, je me suis retrouvé très « chez moi ». Je suis arrivé vraiment au début de la jam, Jean-Marc m'a accueilli. J'ai vu des gens au sol alors je me suis mis au sol, j'attendais un peu, regardais à droite à gauche, et à un moment donné il y a un pied qui est venu à moi, c'était Dom, et je me suis dit « c'est parti ». »

La première expérience de Contact Improvisation fascine. Elle décontenance aussi parfois. Essayer de rendre compte de cette fascination, de ce qui la nourrit, est une partie de mon ambition. Je ne la détaille donc pas ici et demande au lecteur d'accepter le suspense que ce retard fait subir à sa curiosité. Ne me demandez pas de *comprendre* instantanément, il faudra du temps et de la pratique !

De la prudence aussi, ou du tact, car le Contact Improvisation suscite chez ceux qui ne le dansent pas mais se retrouvent à le regarder des sentiments très contradictoires. En jam, les danseurs passent leur temps à se rouler les uns sur les autres dans un méli-mélo de corps, d'associations sans formes, ni musique, pas de pas, de tempo, de chorégraphie, peu de figures imposées. Parmi les choses dites, j'ai souvent entendu que « nous nous roulions dessus », que « nous nous tripotons ». Diverses réactions, certaines admiratives de la « physicalité » de la danse, des prouesses aériennes, de la souplesse et de la disponibilité des corps, admiratives et envieuses de voir des gens à l'aise dans leur corps, d'autres indifférentes ne voyant pas l'intérêt, jugeant que « ce n'est de toute façon pas de la danse », d'autres encore moqueuses « au fond vous vous roulez dessus ». Il est un sentiment presque unanimement partagé par ceux qui ne le pratiquent pas : le Contact Improvisation n'est pas de la danse !

Un jour que je discutais de ces réactions avec une danseuse, Fanny Tanous, avec qui je pratique également les mardis soirs à l'atelier d'I. Üski et qui allait devenir une « informatrice » de premier choix, elle me reproche d'exagérer en me faisant remarquer que la diversité de ces réactions peuvent être l'expression de quelque chose qui touche les gens à un niveau intime, que ça leur plaise ou que ça les dérange. Il se pourrait, faisait-elle l'hypothèse, que la pratique touche ces gens dans leur désir de vouloir s'y essayer sans qu'ils ne soient en mesure — pour de bonnes ou de mauvaises raisons — de répondre à ce désir. À l'inverse, lorsque la pratique ne suscite aucun désir, l'ennui prend place : « Comment ça peut-il susciter un tel enthousiasme, un tel bouleversement intérieur ? », se demande-t-on alors.

À plusieurs reprises des danseurs m'ont fait part de ce petit drame qui est celui d'une fracture entre ce qui se passe « au-dehors » et ce qui est vécu « au-dedans » qui ne réconcilie que rarement celui qui pratique et celui qui observe. François s'enthousiasme très vite pour la pratique, et très tôt reconnaît-il se retrouve embêté pour en parler aux copains. Il en parle à d'autres danseurs, à Emeline N'Guyen en particulier. Il se met « en recherche de comment faire ». Devant la perplexité de ses amis lorsqu'il s'essaye à définir ce qu'il vit en jam, François leur propose de vivre une expérience. Il demande à la personne en face de lui de tendre un doigt vers lui jusqu'à ce que leurs deux doigts se touchent. Il commence par lui dire qu'il va les guider tous les deux. Il l'emmène à droite, à gauche, en haut, en bas, décrit des cercles. Puis propose à la personne de prendre les commandes. En fonction des gens, certains font

des grands gestes, vont très loin, d'autres s'obstinent à décrire des figures géométriques. Et parfois, à un moment donné, François leur dit qu'à partir de maintenant plus personne ne dirige. Qu'est-ce qui se passe lorsque deux personnes qui se touchent par un doigt attendent qu'il se passe quelque chose ? C'est ce qu'il tente de faire vivre à ses amis. Le contact, l'improvisation. Ce serait une mise en scène minimale de ce qui se joue dans le Contact Improvisation. Vous qui lisez ces lignes, arrêtez-vous, allez chercher quelqu'un et faites l'expérience !

Parfois la démonstration marche, parfois pas du tout. Une fois, il tombe sur une personne qui ne bouge pas du tout et qui, au bout d'un temps lui dit : « eh ben il ne se passe rien, eh ben, quoi ? ». Depuis, en général, lorsqu'on lui demande, il répond qu'il fait de la danse contemporaine...

## ***2.2 L'inquiétude et ses danses***

Une danse de Contact Improvisation expose les corps et les personnes. Elle les expose une première fois physiquement, en les soumettant aux forces d'inertie, de gravité, aux risques du déséquilibre, de la désorientation et de la chute. Elle les expose une seconde fois socialement, en faisant de l'interaction dansée une interaction qui transgresse les cadres d'interactions ordinaires, en particulier dans la gestion de la proximité, de l'intimité et de la sensualité qui se partagent entre les partenaires — qui peuvent être des étrangers. Toute partie du corps peut se retrouver en contact avec n'importe quelle partie du corps de l'autre, le dessous et l'intérieur des bras, la poitrine, le bassin, le cou, le visage, l'intérieur des cuisses, le sexe. Comme le dit Etienne Quintens, autre participant à l'atelier des mardis, « on explose la sphère corporelle intime de protection ».

Deux fois exposés, les danseurs, qui tiennent à ne pas sortir de la « réalité de l'improvisation » ne sont protégés par aucune définition officielle et définitive, ou un corpus de conventions qui viendraient fixer la référence de ce qu'est et doit être une danse de Contact Improvisation. Patricia Kuypers, improvisatrice de renom et passeuse d'histoire entre les Etats-Unis et les pays francophones du vieux continent, écrit que le Contact Improvisation consiste à trouver un état qui permet d'être « sans a priori sur ce qu'est censé produire ce jeu, prêt à accepter n'importe quelle proposition, changement d'énergie, de rythme, accélération ou ralentissement, changement de niveau, passage de l'envol au sol et vice-versa, les deux danseurs doivent être prêts à tout absorber, y compris les chocs et les chutes qui résulteraient d'une prise de risque

mal maîtrisée, l'erreur même faisant partie des possibilités qu'on laisse ouvertes sans tenter d'éradiquer ce qui pourrait être considéré comme faux mouvement<sup>438</sup> ».

Les exigences de l'« improvisation », couplées à celles du « contact », ne sont pas sans faire naître quelques *incertitudes* et quelques *inquiétudes*, en particulier dans ce qui relie les danseurs les uns aux autres. Et ceci, en grande partie par le fait que l'action d'improviser « suppose une forme de pratique qui échappe à quelque chose<sup>439</sup> » : absence de plans, d'écritures, d'œuvre. « La danse Contact Improvisation, dit Isabelle Üski, est une ouverture à l'inconnu, on la commence sans savoir où elle va nous mener, sans savoir ce que l'on va faire, ce que l'on va y faire. Improviser, c'est aussi s'exposer à un ensemble de peurs, parmi lesquelles : peur du vide, peur de se tromper, peur d'être jugé(e)».

L'*inquiétude* propre de l'improvisateur, celle qui consiste à se lancer dans un espace vierge sans savoir de quoi l'instant suivant sera fait, sans jamais être sûr de la manière dont ses partenaires réagiront, sans que la qualité de ce qui les reliera ne soit assurée, celle qui naît de la peur de ne pas suffisamment bien faire (ne pas créer suffisamment de lien), d'être jugé, de ne pas être à la hauteur de ce présent auquel on se soumet<sup>440</sup>, est un sentiment que l'improvisateur s'entraîne à surmonter. La première incertitude d'une improvisation à plusieurs repose sur le niveau de compréhension réciproque ou plutôt sur un niveau d'engagement réciproque dans un contexte où rien n'est là *a priori* pour confirmer ou stabiliser ce constat.

J'ai assisté lors d'un stage donné par Isabelle Üski à Grenoble les 28-30 décembre 2011 sur le thème « Polarités Yin-Yang », à une proposition originale. En cercle, une personne devait s'avancer jusqu'au centre et nommer une peur relative à la danse. Les autres avaient deux possibilités : si la peur nommée ne les concernait pas, ils ne bougeaient pas ; si, au contraire, elle était partagée, ils s'avançaient dans le cercle sur une échelle graduée entre la périphérie du cercle et son centre. Plus la peur résonnait, plus les danseurs se rapprochaient du centre. Parmi l'ensemble des peurs qui ont été exprimées :

- Peur de faire mal
- Pêter
- Me blesser
- M'effondrer quand je porte quelqu'un

<sup>438</sup> KUYPERS P., 2009, « Le Contact-Improvisation, un OVNI ? » in *Escales*, n°15, p.16

<sup>439</sup> BACHIR-LOOPUYT T., CANONNE C., SAINT-GERMIER P., 2010, « Improvisation: usages et transferts d'une catégorie », in *Tracés*, n°18, p.6

<sup>440</sup> « Apprendre à improviser, c'était d'abord *apprendre à se vaincre*, à vaincre cet orgueil qui se farde d'humilité pour déclarer son incapacité à parler devant autrui — c'est-à-dire son refus de se soumettre au jugement [...] Ton humilité n'est que crainte orgueilleuse de trébucher sous le regard des autres », RANCIÈRE J., 1987, *Le maître ignorant — cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, p.73 et 98

Tomber  
Pour mes genoux  
D'être trop lourd  
Peur de danser avec quelqu'un que j'aime et que la danse ne se passe pas bien.  
D'entrer dans la jam  
Danser avec les profs  
D'arrêter le duo quand je m'ennuie  
D'être trop intrusif  
De toucher quelqu'un à un endroit inapproprié  
Peur d'avoir une érection et que ça se sente  
Des danseurs trop violents  
De sentir du désir sexuel  
De me sentir écrasé  
D'être déstabilisé  
De venir à la jam avec un besoin physique et de ne pas le trouver  
De sentir la transpiration  
D'ennuyer mon partenaire  
De ne pas être juste  
De ne pas réussir à attraper les opportunités  
De ne pas connaître la technique  
D'accueillir les expressions de faiblesse, les émotions, des autres  
De ne pas rester moi-même et faire ce que j'imagine que l'autre veut que je fasse  
De ma propre puissance  
De mes faiblesses  
Que mon identité sociale colle à la danse et de ne pas pouvoir être juste là en tant que danseur  
De ne plus pouvoir danser un jour  
D'être ridicule  
D'être coincé dans un style de danse  
De ne plus rien sentir  
De trop sentir et d'être débordée par mes sensations  
De ne pas trouver les mots  
De ne pas respecter les limites  
Quand il n'y que des duos  
Peur d'avoir peur  
Peur de faire peur

Ces peurs correspondent en partie à celles que Jules Beckman aborde et identifie dans le stage, « Yeux fermés/Yeux ouverts : la présence », qu'il donne à Grenoble les 3-4 mars 2012. La folie, la sexualité, l'agressivité :

« Ces trois peurs sont constitutives de l'improvisation, on les retrouve tout le temps. Comment est-ce que j'apprends à faire avec ? Comment est-ce que je vis avec elles ? Qu'est-ce que j'en fais ? Ce sont ces questions que l'on se pose dans un stage comme celui-ci »

Les trois peurs qu'il évoque rencontrent des types de comportements que l'on a socialement appris à atténuer, contenir ou inhiber<sup>441</sup>. Ces peurs signalent une réelle inquiétude : celle qui, par exemple, au moment où l'improvisateur parvient à se laisser déborder par l'action, risque de l'exposer aux yeux des autres comme quelqu'un de violent, de fou, ou ayant un comportement sexuel déplacé. Jules Beckman propose aux stagiaires présents de « faire de ces peurs un matériel possible sur lequel travailler », en profitant du fait que « l'improvisation est recherchée en tant qu'espace particulier pour essayer des choses que l'on ne s'autorise pas dans la vie ». En disant cela, il exprime une des caractéristiques du travail de l'improvisateur en général et du contacteur en particulier : s'exposer sans filet au moment même où l'on expérimente sur soi. Ainsi et paradoxalement, ces peurs, ces inquiétudes, ces incertitudes, deviennent des dimensions centrales de la pratique, qu'en tant que danseur, nous cherchons à apprivoiser, sur lesquelles nous nous autorisons à expérimenter.

L'exercice n'est pas aisé tant tout semble frappé d'indéfinition ou d'incertitude. Par exemple, puisque rien ne fixe la forme ni le temps d'une danse de Contact Improvisation, la question de sa résolution ou de son prolongement est une question qui engage les danseurs. Concrètement, il s'agit de bien sentir quand s'arrêter sans paraître, soit mettre brutalement fin à une danse qui aurait pu encore durer, soit prolonger au-delà de la limite de validité le ticket d'une danse devenue automatique et ennuyée. Cela suppose d'être en mesure de pouvoir répondre pratiquement à des questions telles que : « Où en est-on ? » « Suis-je engagé(e), mon(ma) partenaire est-il(elle) engagé(e) ? », « Partageons-nous un même « jeu » ? », et d'ailleurs « Que partageons-nous ? »

Au cours du festival « Les 1000 et une... » organisé par Chorescence en 2011, je surprends lors d'un repas une discussion entre trois danseurs. L'un d'eux évoque les éventuels petits décalages entre les partenaires engagés dans une même danse, et les « moments magiques d'ajustements où sans comprendre comment, on se comprend ! ». L'un d'eux, moins expérimenté, lui demande comment il sent que ces moments-là « sont là », à quoi l'autre lui répond : « c'est très subtil, c'est imperceptible et pourtant c'est énorme quand c'est là ». Le troisième danseur présent, Etienne Quintens, enchaîne à son tour : « je trouve que ça se sent tout de suite quand ça fonctionne, quand il y a quelque chose qui passe entre deux personnes qui dansent

---

<sup>441</sup> « Pour Goffman, note Louis Quéré, ce que les individus donnent à voir dans leurs contacts et leurs rencontres, c'est avant tout leurs identités personnelles, leur évaluation d'autrui et leur "santé d'esprit" », QUÉRÉ L., 1989, « "La vie sociale est une scène" Goffman revu et corrigé par Garfinkel », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Les éditions de Minuit, Paris, p. 58



et ça se sent notamment par les types de contacts que l'on peut avoir ». Une autre fois, lors d'une autre discussion avec François Jousserandot, à propos du même sujet, il me dit « ça ne marche pas parce que ce que je suis en train de faire est beau, ni parce que c'est validé par une autorité supérieure qui dirait "oui, c'est ça !", ça marche parce que ça marche, ça se sent, tu le sais ». Comme si les danseurs fonctionnaient à l'évidence !

Et lorsque « ça marche », une simple danse peut devenir le lieu d'expériences troublantes, d'affections qui désarment notre appréhension des cours d'action ordinaires, au point de générer un trouble, une incertitude, un doute. Les partenaires ont *besoin* que quelque-chose soit partagé.

À ce sujet, Randy Warshaw s'étonne du fait que dans une danse s'établisse « un rapport personnel avec un événement physique » :

« Je peux expliquer comment mon poids s'installe dans un repli du corps de mon partenaire, mais je suis incapable d'exprimer la sensation ou, éventuellement, la tendresse que je ressens et qui fait vivre l'instant pour moi. Actuellement le défi consiste à exprimer cet enjeu personnel qui établit *un lien subjectif avec l'événement physique*<sup>442</sup> »

François Jousserandot exprime lui aussi le même étonnement :

« Le fait de venir se rencontrer de structure à structure dans le Contact Improvisation, il y a là quelque chose de très mystérieux. Pourquoi est-ce que c'est émouvant à ce point-là ? Pourquoi donc donner du poids, en recevoir, contacter un partenaire, vivre le déséquilibre, nous touche-t-il autant ? »

Et cette expérience peut être si puissante qu'elle en devient troublante. Quentin Briand évoque sa découverte de la pratique comme d'un moment « bouleversant » à tel point qu'il se dit s'être fait « vérolé par cette pratique jusqu'à la moelle ».

John Dewey faisait de ce genre d'expériences le point de départ de ce qu'il nomme une *enquête*, lorsque « nous sommes affectés de telles manières que notre conduite ou nos croyances habituelles deviennent inopérantes<sup>443</sup> ». En ne fixant ni la forme ni le temps de la danse, une danse de Contact Improvisation oblige les danseurs à constamment se poser un ensemble de questions relatives à ce qui est en train de se partager et d'être en mesure de pouvoir y répondre pratiquement: « Où en est-on ? » « Suis-je engagé(e), mon(ma) partenaire est-il(elle) engagé(e) ? », « Partageons-nous un même « jeu » ? », « Que partageons-nous ? ». En ce sens, pourrait-on dire : *danser, c'est enquêter !* C'est ce régime d'enquête, lorsqu'il se déploie dans le monde des sensations en situation d'improvisation, que nous allons explorer. Sans doute qu'une de ses visées consistera à fabriquer de la confiance, qu'elle se traduise par une

---

<sup>442</sup> WARSHAW R., 1999, « Qu'enseignons-nous ? », in *Nouvelles de danse « Contact Improvisation »*, n°38-39, p.204 et 205

<sup>443</sup> ZASK J., 2007, « Anthropologie de l'expérience », in D. Debaise (ed.), *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, p. 131.

certainne qualité relationnelle, qu'elle se détecte dans l'expérience, qu'elle cultive l'incertitude en transformant l'inquiétude qui paralyse en une quiétude qui inspire l'agir.

### 2.3 Encadrer l'expérience : institutionnaliser

Bien que se réclamant être un espace de liberté dans lequel pratiquer l'improvisation dansée et plus particulièrement le Contact Improvisation, la Jam s'organise afin d'offrir un cadre *a minima* : un cadre garantissant une ouverture totale à l'improvisation, donc à l'inconnu, mais permettant de pouvoir donner une réponse à ces questions. Lorsqu'un danseur pénètre dans la salle des Allobroges pour venir « jamer » pour la première fois, quels cadres ou institutions encadrent sa première expérience ? L'association Chorescence qui organise ces jams, pour répondre concrètement à ces questions, s'est dotée d'une équipe « d'ouvreurs de la jam ». Elle se donne pour fonction d'*ouvrir*, c'est-à-dire d'assurer l'organisation matérielle de son bon déroulement (ouverture, fermeture, transmission de clés, informations, dates...), et pour mission d'*accueillir* les nouveaux arrivants et de *prévenir* tout débordement. La tâche consiste à être présent et à porter une attention particulière aux nouveaux arrivants, à « prendre du temps avec [eux] pour leur expliquer qu'ils entrent dans un espace géré collectivement et peut-être pour les amener dans la danse<sup>444</sup> ». En se donnant cette exigence, les ouvreurs de la jam entendent « garantir l'exploration de la pratique et garantir l'intégrité de la danse » :

« Nous avons décidé l'année dernière d'assumer que nous étions garants d'un certain cadre et que cette prise en charge se ferait à plusieurs. L'idée, pour nous, c'est de garantir un espace de qualité pour la jam et sa pérennité, comme espace de recherche et d'improvisation en danse ».

Les « contacteurs » grenoblois mettent en place des manières de cadrer l'expérience en gardant à l'esprit la question que nous nous posons depuis le départ : comment agir ensemble en cultivant l'incertitude sur la nature de ce que nous partageons ?

En d'autres termes, malgré la volonté de n'encadrer le Contact Improvisation que de son expérience, de lui refuser toute définition, les ouvreurs de jam mettent consciemment en place et publicisent ce que Goffman nomme des « cadres primaires », ces schèmes interprétatifs qui dans une situation donnée permettent d'accorder du sens à un ou plusieurs aspects de l'expérience<sup>445</sup>. Ici, de réguler une pratique qui autrement serait susceptible de débordements.

---

<sup>444</sup> Extrait des comptes-rendus de réunions des ouvreurs de la jam de Grenoble (septembre 2008 et 7 février 2010).

<sup>445</sup> GOFFMAN E., 1991 (1974), *Les cadres de l'expérience*, Éditions de Minuit, Paris, p. 30.

Ainsi les ouvreurs peuvent, matériellement, renvoyer le danseur curieux vers un classeur comportant des informations pratiques sur l'association mais aussi une page qui commence comme suit : « *Bienvenue à la jam : La jam est un espace temps ouvert et non guidé à la pratique du contact improvisation et de l'improvisation* ». Cette feuille concentre et résume les « conseils » que les ouvreurs ont définis comme propices à l'accomplissement de l'expérience de danse et favorables à la pérennité de l'espace comme espace d'improvisation. Ces conseils sont de trois ordres. Une première série invite les danseurs à bien s'échauffer et à prendre soin d'eux physiquement :

« **Prends le temps de t'échauffer** au début puis laisse-toi emmener par ta curiosité.  
Ne cherche pas à aller dans une danse 'acrobatique' si tu n'as pas les outils »

Une seconde série propose plusieurs stratégies pour entrer dans la danse, oser danser, inviter, etc. :

« **N'hésite pas à entrer seul(e) dans l'espace**, n'attends pas forcément d'être avec quelqu'un pour commencer ! Marche tout simplement dans l'espace ou développe ta propre danse. La rencontre sera peut-être plus simple si tu es déjà 'là', bien avec toi-même et avec ta danse.

**N'hésite pas également à aller vers quelqu'un pour commencer une danse.** Prends juste soin de ne pas forcer les choses. Peut-être que la personne est dans sa propre danse ou que la connexion ne se fait pas. Ne le prends pas de manière personnelle !

De la même manière, accepte simplement qu'on te dise non / que ça ne va pas, sans en faire une histoire personnelle !

Quand tu ne dances plus, mets toi plutôt sur le côté, pour libérer l'espace et ne pas te faire écraser ! »

Enfin, une troisième série, plus intéressante pour ce qui nous intéresse ici, envisage les situations limites, déroutantes qui pourraient déconcertées les nouveaux jameurs :

« **Si tu te sens un peu perdu(e)**, c'est normal ! Surtout au début. Respire, demande conseil.  
+++ reste dans l'écoute ( d'abord de toi ! et puis de l'autre) +++

**Prends soin de toi. Si tu ne te sens pas à l'aise** dans une danse avec quelqu'un (physiquement ou émotionnellement) **+++REAGIS +++!** Tu peux par exemple :

- essayer de changer la qualité de la danse
- arrêter la danse +++ (et si besoin, dire simplement à ton partenaire que tu n'es pas à l'aise)
- prendre le temps d'en parler avec ton/tes partenaire(s) et continuer - demander de l'aide ou des conseils ! »

Cette troisième série anticipe le fait que l'expérience qui va être vécue peut éventuellement être désorientante, et énonce plusieurs moyens pour réagir à une situation de trouble. On notera une chose, bien qu'encadrant une expérience de danse improvisée, cet ensemble de prescriptions n'informe en rien le (ou la) nouvel(le) arrivant(e) sur la nature de l'expérience du Contact Improvisation. L'ensemble vise plutôt à prévenir et qualifier l'expérience à venir qu'à définir par avance la pratique à

laquelle il ou elle s'apprête à prendre part. Le « cadrage » de l'activité ne semble pas épuiser la réponse à la question que l'on se pose, l'improvisation exige de comprendre comment s'échangent *dans l'instant* des informations sur ce qui est vécu et partagé.

En un sens, ce travail de « cadrage » pourrait correspondre à la tâche que Luc Boltanski confère aux « institutions » : garantir la « sécurité sémantique » de la réalité en fixant et stabilisant la référence de *ce qu'il en est de ce qui est*, la correspondance entre « un état de chose » et une « forme symbolique »<sup>446</sup>. Boltanski reproche à la sociologie de n'avoir été, pour l'essentiel, qu'une critique des institutions, tant du côté de la sociologie *critique* qui les étudie sous le rapport des effets de domination qu'elles exercent, que de celui de la sociologie *pragmatique* qui ne voit en elles qu'une entrave à la négociation entre acteurs. Or, fait-il remarquer, il y a un paradoxe dans cette dernière attitude à noter, d'une part, l'incertitude radicale qui menace en permanence les agencements sociaux, à mettre en avant une certaine fragilité de la *réalité*, et d'autre part à faire preuve d'une confiance absolue et aveugle dans la capacité des acteurs à résoudre cette incertitude. Boltanski rejette ainsi les approches qui traitent l'accord comme s'il émergeait systématiquement et efficacement de l'interaction, en leur reprochant de perdre *in fine* l'incertitude et l'inquiétude qu'elles avaient participé à réinsérer dans l'analyse sociologique.

Qu'il y ait des opérations de « cadrage » qui agissent sur la danse, qu'il y ait de petites « institutions » locales qui se constituent pour garantir la qualité des espaces de pratiques, n'épuise pourtant pas la réponse à la question que l'on se pose quand les danseurs refusent, selon la formule même de François Jousserandot précédemment citée, que leurs danses soient « validées par une autorité supérieure ». L'exigence qui pèse sur les danseurs ne consiste pas à maîtriser un jeu de références qui identifieraient des gestes, des mouvements ou même des états à une forme symbolique « danse Contact Improvisation », mais à parvenir à échanger dans l'instant des informations sur ce qui est vécu et partagé.

De surcroît, l'expérience du Contact Improvisation existe elle aussi sur un paradoxe. Elle n'existe que dans ce cadre qui est posé et garanti par une association et un petit groupe de personnes qui en prennent soin. En même temps, lorsque cette expérience captive les danseurs, le « deux » devient capable de faire abstraction de ce qui se passe autour de lui, tout en comptant malgré tout sur cet entour. C'est un joli paradoxe que d'avoir besoin des autres pour espérer leur effacement et qu'ainsi se produisent des expériences captivantes. Une forme — si j'osais — de « nous d'eux ».

---

<sup>446</sup> BOLTANSKI L., 2009, *De la critique — Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, Paris, 294 pages

## 2.4 « Ordonner la coprésence des corps » : l'ordre expressif

En s'inspirant d'Erving Goffman nous pourrions cependant explorer une autre piste que celle qui passe par une *institutionnalisation* et étudier les modalités « expressives » qui permettent d'« ordonner la coprésence des corps<sup>447</sup> ». Pour illustrer cette manière de composer un accord sur *ce qu'il en est de ce qui est*, j'aimerais m'appuyer sur une discussion informelle avec un danseur, Steve Homsher, partagée juste après une danse que nous avons eue ensemble lors du festival ECITE dont je reparlerai plus loin.

Steve est américain, danse depuis une vingtaine d'année. Il considère sa manière de danser comme une alternance entre deux types de mouvement qu'il nomme « efficiency », d'une part, et « effectiveness » de l'autre. Les deux termes peuvent se traduire par « efficacité », mais possèdent chacun une nuance. « Efficiency » désigne l'efficacité de celui qui aurait et emploierait les bonnes compétences, elle connote un bon fonctionnement. Tandis que « Effectiveness » désigne un type d'efficacité qui se caractériserait par un effet frappant, saisissant. Pour Steve, l'« efficiency » relève « d'une sobriété de moyens et d'une recherche optimale de justesse », il s'agit de danser en trouvant le mouvement juste et efficace, « comme une ascèse, en mobilisant le moins d'efforts possible, en recherchant une certaine simplicité », précise-t-il. L'« effectiveness » en revanche se rapporte à des types de mouvements dans lesquels et par lesquels « se traduisent des états physiques ou émotionnels ». Ces mouvements ponctuent la danse au rythme des événements qui y surviennent, ils sont peut-être « inefficaces pour la mécanique de la danse » mais ils servent son « *mouvement expressif* ». Parmi ces mouvements « effective », il évoque des respirations sonores, des rires, un bras qui agrippe...

Bien que relatifs à deux « univers de mouvement différents » — la juste *exécution* d'un mouvement d'un côté, *l'expression* d'un état intérieur de l'autre — Steve précise que sa « pratique de Contact Improvisation est une pratique de l'« efficiency » qu'il enrichit en s'autorisant à basculer du côté de l'« effectiveness » ». Car ce type de mouvements lui permet « d'exprimer puis de partager un *état émotionnel* », de communiquer une série d'informations à son ou sa partenaire qui puissent être « saisissables » (*graspable*) :

« Cela me permet de savoir où en est l'autre, ou de lui indiquer où j'en suis moi. Ce sont des mouvements évidents, une main qui touche l'épaule de son partenaire pour s'assurer que tout va bien, un échange de regard, etc »

L'« effectivity » de ces mouvements — qui deviennent autant de *médiations* de la relation à l'autre — vient de leur efficacité à livrer des informations sur celui qui les

---

<sup>447</sup> QUÉRÉ L., 1989, p. 53

réalise. Et cette efficacité tient elle-même à la manière dont ce flux expressif parvient à incarner ce que Erving Goffman nomme un « processus d'extériorisation » par lequel « un individu emploie explicitement des mouvements de tout son corps pour rendre accessibles des faits relatifs à sa situation et inaccessibles autrement » et se « transforment en quelque chose que les autres peuvent déchiffrer et prédire<sup>448</sup> ».

Les improvisateurs se servent d'un « ordre expressif » qui, par moment, n'est pas fondamentalement différent de celui qui prévaut dans les interactions sociales de la vie quotidienne. Les jams sont pleines de ces adresses — un regard, un toucher ou un rire après une chute, un passage difficile ou engagé, pour se confirmer que tout va bien et que la danse suit son cours. Les propos de Steve signalent une certaine confiance quant à la capacité de ses partenaires à interpréter convenablement ses gestes, comme s'ils étaient en eux-mêmes « expressifs » ou reflétant un « ordre expressif » gouverné implicitement par un « code » qui en assure un sens socialement convenu et stabilisé.

Mais encore une fois, nous aurions tort d'en faire la modalité principale et la modalité propre à l'improvisation, car cela nous empêcherait de nous rendre sensibles à une autre modalité qui se situe en-dehors d'un ensemble stabilisé de *signes expressifs conventionnalisés*. En indexant la pratique du Contact Improvisation sur une conventionnalisation de l'expérience on se met à penser *contre* et non plus *en présence* de ce qui engage les danseurs dans l'improvisation. Le « puzzle » théorique auquel nous soumet cette pratique est précisément de parvenir à prendre au sérieux les deux termes qui la composent : le contact et l'improvisation.

Pour penser *en présence* de ces deux notions, il me faudra non plus chercher ce qui, de l'extérieur, stabilise l'interaction, mais explorer ce qui de l'intérieur même d'une danse fait tenir ensemble deux partenaires : la sensation.

---

<sup>448</sup> GOFFMAN E., 1973 (1971), *La mise en scène de la vie quotidienne / 2. Les relations en public*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.26

### 3. L'ESPACE DU DEDANS — QUAND IL N'Y A RIEN A VOIR

#### 3.1 L'expérience intérieure du Contact Improvisation

Il existe un documentaire sur les tout premiers temps du Contact Improvisation dans les années 70, il s'appelle *Fall After Newton*. La première séquence du film montre un duo entre Steve Paxton et Nancy Stark Smith. La danse que l'on voit est assez inhabituelle. La première séquence s'ouvre au moment où Nancy Stark Smith virevolte sur les épaules de Steve Paxton, il ne la retient pas avec ses bras, ils tournent ensemble tandis que le corps de la première, en extension, voyage autour des épaules puis des hanches, puis de nouveau des épaules du second. L'instant d'après c'est elle qui le porte sur son dos. Ils tournent toujours. Tout va très vite, ils tanguent, s'écroulent au sol, se roulent dessus, retrouvent la verticale de manière étonnante et à vrai dire *incompréhensible*, se jettent l'un sur l'autre. Pendant les quelques secondes que dure cette ouverture, ils n'ont cessé d'être en mouvement, ne se sont pas regardés une seule fois. Le visage absorbé mais décontracté, le corps alerte mais parfaitement détendu et disponible, à *l'écoute*. La séquence est doublée d'une voix-off, celle de Steve Paxton lui-même :

« Quand une pomme tomba sur sa tête, Isaac Newton fut inspiré pour décrire ses trois lois du mouvement, devenues le fondement de nos théories en physique.

Se voulant avant tout objectif, Newton ignore ce que l'on pouvait ressentir en étant la pomme.

Quand nous mettons notre masse en mouvement, nous surmontons l'appel constant de la gravité vers une invitation tournoyante et entraînant de la force centrifuge. Les danseurs se laissent porter par ces forces et en jouent.

Au-delà de la troisième loi de Newton, nous découvrons que pour chaque action, plusieurs réactions égales et opposées sont possibles.

Il y a là une occasion pour improviser »

Autrement dit, le Contact Improvisation s'insinue dans cet espace laissé en friche par la physique newtonnienne : vivre l'expérience d'être soi-même la pomme qui tombe. Newton cherche à stabiliser une loi, le danseur à vivre une expérience<sup>449</sup>.

L'image est devenue commune, emblématique de la manière dont le dehors force la pensée d'un scientifique, une pomme qui tombe et voilà la gravité qui fait irruption sur la scène des savoirs et des faits physiques. Et si l'image circule si bien, c'est qu'elle a une vertu pédagogique et pratique. Et Steve Paxton se sert de cela dans son commentaire à ceci près qu'il retourne l'image ou plutôt nous impose un changement

---

<sup>449</sup> La possibilité de cette expérience est plus généralement au départ de toute la danse contemporaine, ainsi que le note Laurence Louppe : « Je dirais qu'au départ la révolution de la danse contemporaine n'a pas été d'instaurer un nouvel art chorégraphique, mais un corps comme lieu d'expérience et lieu de savoir ». LOUPPE L., 1996, in *Que dit le corps ?*, actes de la table ronde du 25 mars 1995, organisée par le Cratère-Théâtre d'Alès, Alès, Le Cratère-Théâtre, p. 9

de perspective en mettant en scène la pomme plutôt que l'observateur. Racontée autrement, la scène offre de nouvelles possibilités d'expériences : penser l'expérience de la pomme qui tombe, mais encore, nous placer en situation d'observer Newton en train de faire l'impasse sur une partie de ce que l'expérience en question pourrait avoir à lui apprendre. Mettre sa masse en mouvement, se laisser porter par les forces physiques du mouvement, trouver les moyens d'en jouer, voilà qui offre une opportunité d'habiter la perspective de la pomme qui tombe. Ce seront les éléments principaux du laboratoire expérimental du Contact Improvisation, son dispositif.

Ceci oblige à prendre en considération qu'il y aurait, en somme, deux manières de décrire la danse : d'un côté, la danse en tant que série de faits, de l'autre en tant que série de « vécus » subjectifs. L'habiter du dedans serait incomparable au fait de l'observer du dehors. Les deux séries ne donnent pas les mêmes descriptions, qui elles-mêmes ne posent pas les mêmes questions. La question que Paxton pose à la pomme, puis à son corps, diffère de la question que Newton lui adresse ; même si pour chacun, à leur manière, c'est de physique dont il est question<sup>450</sup>.

Ainsi, lorsque je commence ma recherche, en octobre 2008, je me mets à observer et interroger des danseurs improvisateurs qui me parlent d'une « conscience corporelle » à laquelle je ne comprends rien. Ils font référence à des manières de « connaître » et d'« être en relation » qui se confondent avec des manières de « sentir ». Tout cela m'est alors non seulement étranger mais encore parfaitement « invisible », tant de mon point de vue de chercheur que de mon point de vue de danseur. Je commence tout juste à ce moment-là à danser, je me retrouve dans cette position où je n'ai ni les mots pour décrire ce que je vis dans la danse, ni la compétence pour rendre compte de manière satisfaisante de l'expérience des danseurs. Mon dilemme ne se résume pas encore à devoir choisir entre « Newton » et « Paxton », je suis encore incapable d'adopter la position de l'un ou de l'autre. Je « manque de vue » sur le pourquoi et le comment de mon travail. Bien entendu cette difficulté est partagée par les danseurs que je côtoie, à la différence près qu'eux ont *appris* à faire avec.

### 3.2 Sentir, ce n'est pas voir

« Manquer de vue » est le terme juste, parce qu'à regarder les autres danser, je m'aperçois très vite qu'il n'y a, à la lettre, « rien à voir » — ou peu sur les questions qui intéressent les danseurs, c'est-à-dire sur ce qui les met en mouvement. Dès que je me mets à « observer » au sens ethnographique du terme, assis dans un coin de la

---

<sup>450</sup> Danser ne revient d'ailleurs peut-être pas à privilégier l'une l'autre des deux questions, mais à se rendre capable, tout en dansant, de passer de l'une à l'autre, de passer d'une série à l'autre et de faire en sorte qu'elles se « tiennent ».



pièce, je ne vois rien et m'ennuie. Je m'y prends autrement, je filme des danses que je montre aux danseurs. D'abord très curieux et désireux de se voir, ils ne reconnaissent rien de leur danse, me font part de leur propre déception en déclarant ne rien y voir des plaisirs qu'ils y ont goûtés. Lorsque je les interroge après coup sur leurs danses, leurs manières de s'y prendre pour « apprécier » une danse en cours, je n'ai le plus souvent droit qu'à des réponses assez vagues telles que celles déjà évoquées auparavant : « tu le sens bien », « ça se sent »...

S'il n'y a rien à voir, c'est que ces danseurs n'improvisent pas pour être regardés mais pour expérimenter des forces physiques et des manières d'être en relation. Ils comptent pour cela sur leurs « sensations ». Elles constituent la ressource propre de l'improvisateur dans des situations où les mises en scène de la vie quotidienne ne sont plus opératoires.

Mais progressons lentement... Car un problème se pose: comment observer ce phénomène invisible, des sensations qui se partagent ? L'ethnométhodologie peut apparaître pleine de promesse à qui se confronte à ce genre de question. L'ethnométhodologue Charles Goodwin note dans son article « Action and embodiment within situated human interaction<sup>451</sup> » qu'il se heurte souvent sur ses terrains à une réelle opacité des cours d'action qu'il observe. Il se retrouve confronté à un ensemble de faits et gestes, de phénomènes, qui semblent cruciaux pour ceux qui s'affairent mais que lui ne peut comprendre :

« Mon inhabilité, s'étonne-t-il, à comprendre ce qui se déroule est rendu apparent par la manière dont les participants sont *visiblement* en train de traiter par le détail l'organisation de leur action qu'ils sont en train de réaliser (performing), phénomènes auxquels je n'ai aucun accès<sup>452</sup> »

L'ethnométhodologie montre que le fait même qu'un groupe de personnes parvienne à organiser un cours d'action en commun veut dire qu'ils l'ont soumis à des procédures qui l'ont rendu *descriptible*, « *accountable* ». Un *account* n'est rien d'autre qu'une « description qui dit le pourquoi, le comment de son occurrence, qui fournit une réponse à des questions telles que : de quoi s'agit-il, à quoi faut-il l'imputer ?<sup>453</sup> ». Faire que ce qui arrive soit *accountable* c'est faire en sorte qu'une activité soit observable et descriptible « à toute fin pratique » au moment même où elle se déroule et pour tous ceux qui y prennent part au moyen de *méthodes* qui se résument à des façons de faire et des façons de dire<sup>454</sup>. En bon ethnométhodologue, Goodwin est sûr de la solution à son problème : « ce qui est à connaître émerge de

---

<sup>451</sup> GOODWIN C., 2000, « Action and embodiment within situated human interaction », in *Journal of Pragmatics*, n°32, pp.1489-1522

<sup>452</sup> *Ibid.*, p.1507 ; je souligne.

<sup>453</sup> QUÉRÉ L., 1989, p. 70

<sup>454</sup> Voir par exemple, GARFINKEL H., 1967, p.51 et 54 : « les membres disposent de leurs activités et situations à travers ces pratiques situées que sont voir-et-dire »

l'organisation visible de l'activité en cours<sup>455</sup> ». Or, c'est cette inscription du programme de connaissance et de recherche dans le champ du visible qui est insatisfaisante dans mon cas, puisqu'il n'y a rien à voir ou si peu. Mon attitude, en tant qu'ethnographe, ne peut alors plus seulement consister en l'enregistrement d'un ensemble de « faits », elle doit faire sienne ce principe d'expérimentation : expérimenter les conditions par lesquelles des phénomènes invisibles se rendent observables.

Or dans le moment même de la danse, la parole circule peu, et ce n'est pas par des accounts visibles que les « contacteurs » s'accordent, ou plutôt « pas seulement » et surtout « pas spécifiquement ». Ma question est en fait trop simple. Plutôt qu'invisible, comment observer ce qui se donne comme « non à voir » ? Toute la subtilité réside précisément en ceci que ce qui compte dans l'expérience que l'on fait du Contact Improvisation n'est pas tant quelque chose d'invisible — après tout, l'invisibilité première est aussi ce avec quoi doit traiter le physicien et aussi, souvent, le sociologue — que quelque chose qui se refuse d'être vu de manière évidente, qui s'élabore de telle sorte qu'il ne puisse l'être et qui tire de cette dérobade toute sa puissance. Car après tout il serait possible de danser en se donnant à voir ce qui importe, en se donnant des indices visuels ou verbaux. Or c'est justement par ces canaux-là que les contacteurs refusent de passer, sans d'ailleurs porter sur eux un jugement quelconque. Juste pour se donner des opportunités d'emprunter d'autres canaux et d'en expérimenter les effets dans un corps à corps improvisé et dansé. Le pas-de-deux entre « effectivity » et « effectiveness » qu'évoquait Steve Homsher témoigne de cet aller-retour entre ce que l'on s'autorise et souhaite rendre visible et ce que l'on réserve à la seule discrétion de ce que l'autre sera capable d'y sentir.

Lorsque je demandais « comment observer ? » je faisais comme si la question reposait seule sur un problème méthodologique, à savoir quels outils me donner pour appréhender l'invisible ? Or, la question est en fait plus complexe, elle a pris un nouveau tour : comment aborder une situation où l'invisible est voulu ? Car s'il y a de l'événement dans ce que deux danseurs sont en train de produire, c'est aussi parce qu'ils se refusent à céder aux facilités de repasser par des codes aisés ou familiers.

Au cours d'un stage donné à Grenoble les 6 et 7 février 2011, portant sur les « modes d'attention » en improvisation, Patricia Kuypers propose aux stagiaires une longue exploration les yeux fermés. À la suite de cette exploration, une stagiaire dit ceci :

« Ce qui m'intéresse, c'est de trouver le minimum d'informations pour être avec. Ce moment où je ne suis pas sûre que ce soit visible mais où je pense que c'est sensible ».

Soit, devenir capable de produire des accounts qui renseignent sur l'état d'une relation partagée en situation d'incertitude et sans les moyens que l'on privilégie d'ordinaire :

---

<sup>455</sup> GOODWIN C., 2000, p.1507

le langage et la vue. Et bien entendu, s'ils sont explicites pour les danseurs, ces accounts demeurent inaccessibles pour celui qui, de l'extérieur, tente de les saisir dans le temps même où ils arrivent. Ils se situent, si je reprends une expression de Charles Goodwin — à supposer que cette expression ait un sens — dans un « champ sémiotique » que les chercheurs en sciences humaines et sociales (SHS) n'ont pas l'habitude d'explorer. Ce sont des accounts sensibles, irréductibles à ce que l'on nomme le « langage corporel »<sup>456</sup>. Ce n'est pas tant qu'il n'y a rien à voir que 1/ l'on refuse que ce qui arrive soit vu, ou 2/ que l'on s'organise pour qu'il ne le soit pas !

Le problème ne cesse de se compliquer ! Mais en se compliquant, il m'oblige à me rapprocher de la pratique même des danseurs qui ont à charge, chacun pour eux, au cas par cas, d'une manière différente à chaque fois, d'expérimenter les conditions par lesquelles ils se rendent observables ce qui fonde leur danse, pour s'assurer qu'ils sont bien en train d'improviser ensemble, de composer ensemble.

### 3.3 « *Stick to sensational facts* »

En Contact Improvisation, comme en Body-Mind Centering, les sensations constituent le matériau à partir de et sur lequel une enquête va s'engager. Tout se passe comme si le Contact Improvisation avait été pensé de telle sorte qu'un duo puisse vouloir ne privilégier aucun autre choix que celui de résoudre les difficultés auxquelles il fait face en *fouillant* la sensation qui se partage à l'endroit où les corps se rencontrent. Et la pratique intensive des danseurs témoigne du fait qu'ils ne croient pas naïvement que leurs sensations soient directement ou d'emblée — pire, naturellement — aptes à les accorder dans la danse. En ce sens, ce qui suit s'inscrit dans et prolonge la description de ce que peut être localement une « culture des sens intérieurs » entamée en première partie.

Les sensations posent un problème de légitimité. Rapportée à la question de la sensation, la question de l'enquête ne paraît pas immédiatement évidente et même plutôt *a priori* contestable. La sensation passe pour être un mauvais objet sociologique, on préjuge qu'elle est impropre à l'établissement du lien et au support d'un travail de connaissance : informe, mutique, inaccessible, trop « liquide »<sup>457</sup> ... « Il faut le reconnaître, constataient Christian Bessy et Francis Chateauraynaud en 1995, en dehors de la critique radicale de toutes les formes de “sensualisme” ou d'

---

<sup>456</sup> « There is a dance going on between us. And I'm not talking about “body language” or anything that gross ! It's not just how things look. Dance is a kind of state of being between us » PAXTON S., Conférence de Lisbonne, 20/06/2011

<sup>457</sup> HAROCHE C., 2008, *L'avenir du sensible - Les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, 253 pages

“intuitionnisme”, la sociologie ne sait pas trop quoi faire avec les “sensations”<sup>458</sup> ». Elles n’ont que très rarement atteint le rang des objets dignes de « l’objectivation sociologique »<sup>459</sup>, même si en 2010 la revue *Body & Society* consacrait un numéro spécial au « *turn to affect* », c’est-à-dire à un mouvement de reprise par les sciences humaines et sociales d’un ensemble de notions telles que la sensation, l’attention, l’écoute ou encore la perception<sup>460</sup>. Le dynamisme des sciences cognitives en la matière à jouer un rôle de stimulant efficace, à la fois comme relais et comme discours à dénoncer. Mais à chaque fois, au final, la question qui se pose est la même : est-il possible de documenter une activité qui relève des sensations en « entrant directement par les sensations »<sup>461</sup> ? Et la réponse qui sera faite ici est que cela devient possible dès lors que l’on s’intéresse à la *version* de la sensation que cette activité construit.

La version « scientifique » de la sensation repose, par exemple, sur son caractère « réflexe » : elle implique une réaction automatique d’un organisme au stimulus de son environnement. Elle est un pur « senti ». Nous avons vu précédemment que les praticiens de BMC procèdent tout autrement, apprenant à faire de la sensation autant le lieu de la perception que de l’action. D’un pur « senti », elle devient ce qui « fait sentir ». La sensation n’exprime plus seulement ce qui vient de se passer dans l’organisme, elle donne des indications et ouvre des possibles sur ce qui est susceptible de s’y produire. C’est Bergson qui nous a habitué à considérer les états affectifs, émotions, sensations, non pas simplement comme l’effet d’une affection sensible, causée par des phénomènes physiques « qui ont été » mais comme devant correspondre aux mouvements, ébranlements « qui voudraient être »<sup>462</sup>.

Steve Paxton est catégorique sur la question du rapport aux sensations. Il l’écrit dans le premier numéro du *Contact Newsletter* qui deviendra le *Contact Quarterly*, en

---

<sup>458</sup> BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1995, p.276

<sup>459</sup> À cet égard, l’anthropologie anglo-saxonne possède une réelle longueur d’avance : STOLLER P., 1997, *Sensuous scholarship*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, p. 166 ; CSORDAS T.J., 1993, “Somatic Modes of Attention”, in *Cultural Anthropology* vol.8 n°2, pp.135-156 ; GEURTZ K., 2003, *Culture and the Senses, Bodily Ways of Knowing in an African Community*, University of California Press, Los Angeles, 330 pages. Voir aussi le numéro special de la revue *Body & society*, 2010, vol.16, n°1, “Affect studies”. En France, ce sont des anthropologues prochant du champ de l’anthropologie cognitive qui ont pris à charge la question sensorielle. On notera toutefois qu’ils s’autorisent plus à parler des “sens” — chaque sens a désormais son specialist — que des sensations : + N° terrain + candau, Wathelet = souvent on s’autorise plus à parler des “sens” que de la sensation : par exemple, CANDAU J., 2000, *Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d’un savoir-faire sensoriel*, PUF, Paris, 162 pages

<sup>460</sup> BLACKMAN L., VENN C., 2010, « Affect », in *Body & Society*, vol.16 n°1, pp. 16-28

<sup>461</sup> BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1995, p..276

<sup>462</sup> Bergson a fait de l’expérience sensible une pure expérience de liberté. Ailleurs, il écrit : « Ou la sensation n’a pas de raison d’être, ou c’est un commencement de liberté », BERGSON, H. 2007. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, p.25 : « L’état affectif ne doit donc pas correspondre seulement aux ébranlements, mouvements ou phénomènes physiques qui ont été, mais encore et surtout à ceux qui se préparent, à ceux qui voudraient être »

exhortant ceux qui pratiquent et surtout enseignent le Contact Improvisation à ancrer leur travail dans une recherche centrée sur la sensation physique et à se donner ce domaine d'exploration comme cadre privilégié de la pratique :

« I want to go on record as being pro-physical sensation in the teaching of this material. The symbolism, mysticism, psychology, spiritualism are horse-drivel. In actually teaching the stand or discussing the momentum or gravity, I think each teacher should stick to sensational facts [...] Personally I think we should guard our thoughts about energy fields and Extra-Sensorial Perception until we can actually demonstrate and teach such matter. Personally, I've never seen anything occur which was abnormal, para-physical, or extra-sensory. Personally I think we underestimate the extent of the « real »<sup>463</sup>.

Steve Paxton a avancé au moins trois raisons à cette insistance. La première vient de ce qu'il aurait été dangereux, au vu de l'engagement physique des expérimentations de l'époque, de ne pas se concentrer et de développer une forme de présence exacerbée à l'expérience physique et au présent. La seconde doit être comprise comme une contrainte visant à restreindre le champ de l'improvisation au niveau physique pour ne pas qu'improviser devienne « faire n'importe quoi »<sup>464</sup>. Notamment, en vue de prévenir ce qu'il appelle « the gland game », « le jeu des glandes », qui risquerait de faire « tourner » — comme on le dit d'une mayonnaise — la pratique en un jeu libidineux ou une succession de parades de séduction. Rappelons-le : « Contact Improvisation is about physic and not about chemistry ! ». D'où cette insistance sur le toucher et le poids plutôt que sur l'étrangeté sensuelle des rencontres ou les effets psychologiques de la pratique. Le toucher et le contact sont investigués à la manière d'un phénomène bio-mécanique et dépendant de — et nous renseignant sur — la gravité. Enfin, troisièmement, son insistance sur la physique des corps et des sensations peut être lue comme un effort systématique pour prévenir toutes formes de dérives susceptibles d'assimiler le Contact Improvisation aux nouvelles formes de psychothérapie alors émergentes sur la côte ouest des Etats-Unis dans les années 70, ou encore simplement être apparenté à une technique de développement personnel. Les cibles qu'ils visent sont énumérées successivement : symbolisme, mysticisme,

---

<sup>463</sup> PAXTON S., 1975, « Letter to Koriel, february the 2<sup>nd</sup> 1975 », in *Contact Newsletter*, n°1 : « Je veux être clair sur le fait que nous sommes engagés en faveur de la sensation physique dans l'enseignement de ce matériel. Le symbolisme, le mysticisme, la psychologie, le spiritualisme, tout ça est tiré par les cheveux. Lorsqu'il enseigne la petite danse ou qu'il discute du momentum ou de la gravité, je pense que chaque enseignant devrait s'en tenir à des faits de sensation [...] Personnellement, je pense que nous devrions garder pour nous nos idées sur les champs d'énergie, la perception extra-sensorielle, au moins jusqu'à ce que l'on soit en mesure de démontrer et d'enseigner sur et à propos de tels phénomènes. Personnellement, je n'ai jamais rien vu se passer qui était anormal, para-physique ou extra-sensoriel. Personnellement, je pense que nous sous-estimons l'étendue de la réalité »

<sup>464</sup> « Contact Improvisation seemed to me to have the possibility of grounding us enough that we could talk about what the improvisation was... because we weren't skipping to emotional material and then onto something like group ritual material and then on to domestic references with props, like the Grand Union did. You were just laying dermis to dermis and moving around, trying to understand just that limited area », Steve Paxton cité in NOVACK C., 1990, p.186

psychologisme, spiritualisme, etc. Ce que ces « ...ismes » partagent, c'est une certaine manière de redoubler la réalité d'un voile d'une autre nature ou de plaquer sur une réalité objective les productions « subjectives » d'un psychisme.

En affirmant que nous sous-estimons l'étendue de la « réalité », Steve Paxton amorce une réflexion profonde sur la nature des expériences ou des événements intérieurs que fournit le Contact Improvisation. Il renvoie à ce que peut un corps, à ce que nous sommes capables d'en percevoir et ce qu'il est capable, en relation avec d'autres corps dans un jeu sur la gravité, de nous faire percevoir. Il suggère qu'il y a beaucoup plus à sentir que ce dont nous avons l'habitude, et pas seulement dans l'exercice virtuose du corps de danseur mais avant tout dans son emploi le plus quotidien et le plus ordinaire : la marche, le travail, la cuisine... J'aimerais faire résonner cet appel — « Je crois que nous sous-estimons l'étendue de la réalité » — avec celui que l'on retrouve dans le commentaire qu'écrit Isabelle Stengers à propos du « concept de nature » chez A.N. Whitehead, et par leur réunion produire une alliance qui orientera le reste de cette thèse :

« Tant qu'une activité humaine exhibe sa confiance dans la possibilité de trouver "plus dans la nature que ce que l'on y observe au premier coup d'œil, ce qu'elle trouvera fera partie des contraintes que le concept de nature doit satisfaire, non de ce qui devrait être jugé au nom d'une norme quelconque"<sup>465</sup> »

Les deux formules, celle de Paxton et celle de Stengers, sont celles de deux « empiristes radicaux » : rien que l'expérience sous condition de prendre toute l'expérience, ni plus ni moins. Elles impliquent toutes les deux d'autres questions : qu'y a-t-il de plus à voir ? Quels types d'être, de choses, de phénomènes ? Comment s'y prend-t-on pour devenir capable de « voire », « entendre », « sentir » *plus* ? En les branchant l'une sur l'autre, la formule de Stengers a l'avantage de transformer le mystère que recèle celle de Paxton. « Sous-estimer l'étendue de la réalité », c'est encore laisser croire à un monde proliférant et caché. La formule de Stengers agit sur celle de Paxton en précisant que cette « sous-estimation » n'est qu'affaire de « premier coup d'œil », susceptible d'être corrigée ou réévaluée à mesure que l'on apprend à observer la nature.

Lorsque Paxton écrit que nous sous-estimons l'étendue du réel, il utilise le terme anglais « extent » qui peut également être traduit par « superficie ». Les « Modernes », pour parler comme Bruno Latour, ont tracé un cercle à vrai dire assez étroit quant à ce qui devait, en Raison, faire partie de notre monde et ce qui n'en

---

<sup>465</sup> STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead — Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.52. La citation se poursuit : « En revanche les mots que va mobiliser le concept de nature ont pour vocation de résister au pouvoir de mots et de théories qui soit contredisent cette confiance, la font passer au tribunal de la critique, soit en promeuvent une version asymétrique, confiance en ceci, contre cela ».

relèverait pas. « Étendue », « superficie »... La formule de Paxton, couplée à celle de Stengers, ne fait sans doute pas bouger la superficie du monde, elle ne l'augmente pas en extension. Elle le gonfle en volume. L'expérience est même, après tout, assez banale. Pour la réalisation de mon mémoire de master 2, j'avais réalisé une série d'entretiens auprès de marcheurs solitaires. L'un d'eux, botaniste de métier et de passion, se disait capable en un regard, parmi un alpage fleuri d'été, de détecter l'unique spécimen d'une fleur rare qui resterait invisible aux yeux des autres marcheurs. Il justifiait cette compétence par son expérience en la matière, mais il rajoutait aussi : « c'est comme ça, je les vois, c'est tout ; je n'ai pas besoin de faire d'effort, elles jaillissent à mes yeux »<sup>466</sup>.

En faisant cette mise au point dès le début des années 70, Paxton ne cherche pas du tout à évacuer les phénomènes étranges susceptibles d'émerger d'une danse, il crée la possibilité qu'ils soient accueillis dans, par et comme une expérience physique simple. Il n'y a que ceux qui ne connaissent pas la nature, qui n'ont pas pris le temps et le soin de développer l'attention qui lui convient, qui convoquent la catégorie du « surnaturel »<sup>467</sup>.

« Stick to sensational facts », « s'en tenir à des faits de sensation », pourrait-être l'autre mot d'ordre que lance Steve Paxton. Daniel Lepkoff le relaye immédiatement en écrivant, dans le numéro de *Contact Newsletter* qui suit la publication de la lettre de Paxton, sa propre vision de ce qu'est et devrait être la pratique du Contact Improvisation :

« Contact Improvisation is a way for people to come together and interact on a purely physical level. Fostering a healthy interaction is the important concern. In coming to a dance one must be ready to engage in a constant effort to focus on the physical sensations of weighted movement, balance and stillness »<sup>468</sup>.

Il paraît donc primordial d'insister sur le fait que le réel travail du Contact Improvisation, sa technique, son code, son esthétique, passent par un travail sur et avec les sensations. Comme en BMC, la sensation est l'outil d'investigation en même temps qu'elle est son objet. Et à force, tout ce travail sur la sensation fait que se crée un attachement à elle, à ce qu'elle fait et permet de vivre...

---

<sup>466</sup> C'est ce que réussit si bien à saisir et à décrire la « sociologie des attachements » d'Antoine Hennion : HENNION A., 2009, « Réflexivités, l'activité de l'amateur », in *Réseaux* vol.153 n°1, pp. 55-79

<sup>467</sup> C'est la leçon du livre de l'anthropologue et magicien David Abram, 1996, *The spell of sensuous*, Vintage Books, New York, 326 pages.

<sup>468</sup> LEPKOFF D., « Contact Improvisation, a statement of appreciation », in *Contact Newsletter*, vol.II n°1, p.14

## Chapitre 2. TRANSMETTRE L'ESPRIT DU CONTACT IMPROVISATION

« « trying » to be spontaneous is a horrid and grossly self-conscious experience »

Ruth Zaporah<sup>469</sup>

### 1. LA « RÉALITÉ DE L'IMPROVISATION » — une éducation de l'attention

Je procède peut-être à l'envers, mais pour pouvoir spécifier ce qu'improviser en contact signifie, j'ai besoin de commencer par décrire comment on apprend à improviser et à s'articuler à ce que Steve Paxton nomme « *the improvisation realm* » : « la réalité de l'improvisation ». Je ne cherche pas à définir trop précisément ce qu'une telle expression recouvre, le mot même d'« improvisation » est déjà trop fuyant pour qu'il veuille dire quelque chose d'assignable : « Improvisation is a word for something that can't keep a name<sup>470</sup> », écrit Steve Paxton. Je cherche plutôt à décrire quelques expériences qui puissent nous en donner le sens de cette « réalité », c'est-à-dire nous en approcher, nous la faire sentir. Ces expériences seront tirées de trois stages qui se sont déroulés à Grenoble entre le printemps 2011 et l'hiver 2013. De ces trois stages d'une semaine chacun, seul celui de Sten Rudstrom en « Action Theatre » a été organisé par l'association Chorescence. Les deux autres, de Julyen Hamilton et Mark Tompkins, ont été à l'initiative du Centre de Développement Chorégraphique de Grenoble, Le Pacifique. Tous trois ont pratiqué activement et

---

<sup>469</sup> ZAPORAH R., 1995, *Action Theater — the improvisation of presence*, North Atlantic Books, Berkeley, p. xvii ; Je consacre ici un chapitre à la question de la transmission du Contact Improvisation. Moi qui ai gravi un à un les échelons de l'apprentissage scolaire et universitaire, j'ai assez vite senti que ce qui se jouait dans ma rencontre avec la danse était aussi un apprentissage recommencé de mes manières d'apprendre : comment être autrement en situation d'apprentissage ? J'ai réappris à apprendre

<sup>470</sup> PAXTON S., 1987, « Improvisation is... », in *Contact Quarterly*, vol.12, sourcebook pp.125-130



parfois enseigné le Contact Improvisation et sont des figures emblématiques de la Composition Instantanée en Europe et en France.

Improviser en Contact Improvisation n'est qu'une partie de la « réalité de l'improvisation », laquelle, dans son ensemble, est mieux représentée par ce qui est devenu la « composition instantanée ». Nous avons vu que, d'une certaine manière, le Contact Improvisation est né des aventures que Steve Paxton a traversées dans l'atelier de Composition instantanée de Robert Ellis Dunn. Pour celles et ceux qui prennent les stages et ateliers d'Isabelle Üski (et de beaucoup d'autres enseignants), la situation est presque inverse : le Contact Improvisation devient une partie de ce que pratiquer la Composition Instantanée signifie. Ou, dit autrement, le Contact Improvisation devient une ressource parmi d'autres pour improviser. Un mode d'être, d'agir et de réagir face à ce qui arrive.

### 1.1 Technicité de la 'présence' vs soupçon de l'improvisation

« Improviser revient à tout le temps faire des choix, c'est ça que les gens ne comprennent pas tellement au fond. Et on a le choix entre tellement de choses ! On peut se laisser inspirer par des choses internes, externes... [...] C'est finalement un champ infini, tu peux pas te lasser, tu ne peux pas en venir à bout. Et puis improviser, c'est aussi savoir « saisir des occasions ». Improviser c'est une manière de parvenir à se créer les conditions qui permettent de saisir des occasions, à laisser venir. Il y a une manière très subtile de susciter les choses qui consiste, en réalité, à bien savoir laisser venir. Car le plus difficile là-dedans, ce n'est pas de faire, c'est d'être. Et si on n'« est » pas, non seulement on rate le présent, mais on rate le futur me semble-t-il. »

*Christiane Blaise, entretien 16 septembre 2011*

« Improviser » peut se décrire dans les termes d'une pratique rigoureuse et exigeante du fait, entre autres choses, de cet insaisissable partenaire : un *présent exigeant*, c'est-à-dire qui *exige* de celui qui prétend l'habiter. Un présent qui communique avec l'instant, l'immédiat, l'instantané et qu'il s'agit, comme le dit Christiane Blaise, de susciter ou d'instaurer.

Est-ce alors si différent de l'activité sociale la plus commune, celle que nous déployons dans nos interactions les plus quotidiennes ? Celui qui tente d'aborder l'improvisation dansée serait tenté de prendre à son compte les analyses de Goffman sur la manière dont les individus gèrent leurs interactions. N'avait-il pas formulé pour la sociologie un pari théorique consistant, avec une indéfectible constance, à ne pas sortir de l' « instant », du « moment », de leur durée respective au motif que s'y jouait l'ordre symbolique ? Pour répondre à cette question peut-être convient-il de commencer par se demander s'il y a lieu d'établir une distinction entre l' « instant » et le « présent » ? Les improvisateurs revendiquent « l'ici et maintenant » comme terrain

de jeu, ils cherchent à être « dans le présent » et travaillent leur présence<sup>471</sup>. Le « présent » paraît se distinguer de l' « instant » par une certaine épaisseur temporelle. Pourtant, lorsqu'ils nomment leur pratique, c'est l' « instant » qui l'emporte : « composition instantanée ». Je prends le parti de ne pas opposer ces deux notions pour voir, plutôt, comment les danseurs les creusent l'une par l'autre. À la fois dégager une certaine épaisseur dans le présent, et en même temps saisir ce qui surgit dans l'instant, « un temps qui a une foule énorme de moments<sup>472</sup> ».

Une question commune aux improvisateurs serait, dès lors : Comment susciter les conditions et les possibilités d'une *rencontre*, que quelque chose, dans ce présent/instant, advienne? Comment le présent, l'instant, nous arrivent-ils ? Il ne peut simplement s'agir de « faire » — est-ce d'ailleurs si simple ? — car derrière l'interrogation sur la composition d'un présent se pose le problème de parvenir à se dégager d'un « faire » qui serait trop volontaire<sup>473</sup>.

La question porte sur l'*attitude* que l'on adopte. Isabelle Üski évoque la recherche d'un état qui permettrait de « se mettre en disponibilité de se laisser dépasser par quelque chose ». Si l'improvisation est une recherche, poursuit-elle, elle consiste en partie à trouver cette « jouissance de se faire dépasser par ce que l'on crée ». Sten Rudstrom, dont il va bientôt être question, explique qu'« être ici, présent, c'est être décidé et concentré (*focused*) sur ce qu'il y a pour moi d'intéressant dans ce moment ou en quoi il va devenir intéressant. Je dois choisir et suivre *ce qui me fait entrer dans le présent* ». Ou bien on « se fait » au présent, au double sens d'un faire et de s'y habituer, en essayant de l'habiter, d'y vivre, et de se laisser affecter par ce qui se passe dans « l'ici et maintenant » et qui est en train de devenir ou bien on contraint le présent à n'être que ce que l'on supporte qu'il soit.

Question d'attitude, mais aussi question *technique*. Le stage de Mark Tompkins<sup>474</sup> commençait, d'ailleurs, par une mise en garde :

« L'improvisation ce n'est pas faire n'importe quoi, c'est un travail technique. Et les outils que je vous transmets sont là pour travailler ça ! »

---

<sup>471</sup> D'autres acteurs engagés dans d'autres pratiques apprennent également à construire de la présence et donne à la qualité du présent une valeur déterminante. Voir l'importance qu'Albert Piette accorde à ce point : PIETTE A., 2011, *Fondements à une anthropologie des hommes*, Hermann, Paris, 208 pages.

<sup>472</sup> MICHAUX H., 1967, *La connaissance par les gouffres*, NRF poésies Gallimard, Paris, p.11

<sup>473</sup> On pourra noter que ce que l'on entend du souci de l'improvisateur dans l'extrait de Christiane Blaise est étonnamment proche du souci du sociologue pragmatiste, le « faire arriver » tel que le décrit Antoine Hennion : « La question est importante, c'est celle du "faire arriver" : quelles sont les modalités d'une intervention, d'un engagement dans ce cours du monde qui n'est pas donné HENNION, A., 2013, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », in *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013, consulté le 09 juillet 2013. URL : <http://sociologies.revues.org/4353>

<sup>474</sup> stage organisé par Le Pacifique CDC, du 5 au 9 février 2013 sur le thème suivant : « A given space and time : la composition instantanée »

Le travail d'improvisation demande un entraînement spécifique et des compétences particulières, notamment autour de cette obsession scalaire de « la présence », de la qualité de l'« être là ». Comme le disait Souriau de l'existence, on ne peut répondre à la question « suis-je présent ? » que « par Plus ou Moins, non par Oui ou Non »<sup>475</sup>. S'il est question de « présent », d'« instant » et de « présence » en improvisation, comment se construisent les médiations qui nous ouvrent un accès à cet « ici et maintenant », à la part d'inconnu qu'il recèle ?

C'est cela que signifie l'expression « improviser ne s'improvise pas » : le labeur technique et sans cesse répété. Mais elle peut signifier aussi autre chose, si on appréhende l'improvisation par le soupçon. Ce qui se donne pour de l'improvisation ne serait jamais que la répétition d'un ensemble de conventions, de techniques, qui, mises bout à bout, dessineraient une pratique culturelle clairement identifiée et identifiable. On identifierait l'improvisation à l'exécution ou la répétition d'un *prétexte*, c'est-à-dire tout ce qui la précède et la rend possible : apprentissage, répétition, incorporation de techniques, maîtrise d'un langage. Une telle analyse par le *prétexte* défait l'illusion d'une action instantanée en dévoilant qu'elle repose sur un cadre commun, un plan d'action, un « script » ténu, c'est-à-dire « une représentation plausible d'une action standardisée orientée par un objectif [...] la représentation d'un scénario prototypique »<sup>476</sup>. Le caractère improvisé de l'action ne résidant au mieux que dans l'aléatoire de l'enchaînement de formes connues et maîtrisées : on sait ce qu'on va faire mais on ne sait pas dans quel ordre. Un tel soupçon porte sur l'idée de « création spontanée »<sup>477</sup>. Si on peut faire grâce à une telle analyse de montrer que le génie créateur ne réside pas dans l'enceinte mentale de l'improvisateur ; on peut, en revanche, lui reprocher d'éliminer son objet à mesure qu'elle prétend l'expliquer. Nos concepts sociologiques pour décrire l'action peinent à rendre compte de ce qui

---

<sup>475</sup> SOURIAU E., « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », in *Les différents modes d'existence*, PUF « MétaphysiqueS », Paris, p.197

<sup>476</sup> Comme le résume Denis Laborde pour critiquer cette approche en terme de soupçon : LABORDE D., 2005, *La mémoire et l'instant – Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Elkar, Donostia, p.115 ; personne ne croit sérieusement que les choses s'inventent en se planifiant...« En tout cas, [l'écriture est] une activité de langage qui est pour moi très profonde. Au fond je n'écris pas pour démontrer ce que j'ai déjà, par-devers moi et pour moi-même, démontré et analysé. L'écriture ça consiste essentiellement à entreprendre une tâche grâce à laquelle et au bout de laquelle je pourrai, pour moi-même, trouver quelque chose que je n'avais pas d'abord vu. Quand je commence à écrire une étude, un livre, n'importe quoi, je ne sais réellement pas où ça va aller ni à quoi ça aboutira ni ce que je démontrerai. Je ne découvre ce que j'ai à démontrer que dans le mouvement même par lequel j'écris, comme si écrire était précisément diagnostiquer ce que j'avais voulu dire au moment où j'ai commencé à écrire [...] Ce diagnostic je veux le faire à partir de l'écriture, je veux le faire dans cet élément du discours que les médecins, d'ordinaire, réduisent au silence », FOUCAULT M., 2011, *Le beau danger, entretien avec Claude Bonnefoy*, Éditions de l'EHESS, Paris, p.41

<sup>477</sup> Bourdieu a introduit en sociologie ce soupçon radical grâce au concept d'*habitus* qui permet « aux agents d'engendrer dans l'illusion bien fondée de la création d'imprévisible nouveauté et de l'improvisation libre, toutes les pensées, les perceptions et les actions conformes aux régularités objectives », BOURDIEU P., *Un art moyen*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.22-23

constitue l'improvisation et qui ne peut s'énoncer autrement que par une série de paradoxes : « improviser ça ne s'improvise pas » ; « improviser c'est lâcher prise », « se laisser déborder » et en même temps « c'est en permanence faire des choix et s'engager ». Denis Laborde propose de considérer qu'improviser ne consiste pas à laisser libre cours à un génie créateur spontané mais plutôt à trouver les manières spontanées de mobiliser un ensemble de ressources fournies par la transaction des corps avec leur environnement dans « le présent du présent<sup>478</sup> ». Les improvisateurs ont plus ou moins de talents et de prédispositions pour cela, néanmoins ils semblent qu'ils *apprennent* à se rendre présents à l'instant. Il n'y a aucune contradiction à dire que l'on s'entraîne à improviser, même si cela semble paradoxal. Le régime d'action que suppose l'improvisation est de toute manière parfaitement paradoxal puisqu'il s'agit de faire quelque chose « d'à la fois attendu et surprenant<sup>479</sup> ». Ce que « répètent » les improvisateurs, ce sont les situations dans lesquels ils se mettent pour « apprendre à apprendre » de la situation d'improvisation.

L'hypothèse, qu'à la suite de Denis Laborde et d'Antoine Hennion, je défends est que ce soupçon se nourrit, en réalité, d'une mécompréhension des rapports entre improvisation et technique, improvisation et répétition, improvisation et apprentissage<sup>480</sup>. Technique, apprentissage, entraînement, autant d'efforts pour apprendre à susciter, au bon moment, au bon instant, des modalités originales d'interaction à son environnement. Autant d'efforts visant à jouer de cette modalité paradoxale de l'agir, entre maîtrise et lâcher-prise. Comment « improviser » pourrait-il rester dans « la réalité de l'improvisation » puisque c'est quelque chose que l'on *apprend* à faire ? Qu'apprennent les improvisateurs qui les rendent compétents à improviser et qui ne se réduit pas à un ensemble de « trucs » qui donneraient l'illusion de l'improvisation sans en être pourtant réellement ? À l'hypothèse présentée ci-dessus, j'aimerais rajouter cette dernière : cet entraînement repose aussi sur un apprentissage relatif à des manières de faire se rapporter esprit et corps, dispositions et actions. Apprendre à improviser, c'est apprendre à expérimenter sur l'agir et c'est apprendre à expérimenter sur le « Mind/Body problem ».

Steve Paxton disait que « quand on va sur scène et que l'on sait ce qu'on va faire cela demande un certain type d'entraînement. Quand on va sur scène et qu'on ne sait pas ce qu'on va faire, cela demande un autre type de préparation ». Ce qui m'intéresse, c'est cet autre type de préparation. C'est pourquoi, j'ai choisi ici d'étudier l'improvisation dans ses situations d'apprentissage, et ainsi de me démarquer de

---

<sup>478</sup> Expression qu'emploie Julyen Hamilton par laquelle il tente de rendre compte de cette occupation première de tout improvisateur : apprendre à percevoir et mobiliser l'épaisseur du présent.

<sup>479</sup> HENNION A., 2010, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », in *Tracés* vol.18 n°1, p.149

<sup>480</sup> HENNION A., 2010, pp.141-152

l'attitude adoptée par Denis Laborde dans son enquête sur le bertsulari basque<sup>481</sup>. Je me situe en amont de la performance improvisée, là où lui choisit et assume de se situer « artificiellement » en son aval<sup>482</sup>. Je me concentre à la place sur les propositions pédagogiques par lesquelles des improvisateurs-pédagogues s'y prennent pour transmettre les compétences propres de l'improvisateur en l'articulant à ce « présent exigeant », à cette « réalité de l'improvisation ». Je fais confiance à leurs mots, leurs propositions, leurs « outils », pour rendre manifeste à la fois ce qu'ils cherchent à nous transmettre, et les expériences au moyen desquelles ils veulent nous y faire parvenir. Je ne pénètre pas la zone militarisée de la « création spontanée », je me tiens à son seuil, à ce qui la stimule et la met en condition. Je fais de l'improvisation une compétence dont l'acquisition est relative à des questions techniques que mettent en scène les explorations que proposent les pédagogues dans les situations de stages ou d'ateliers. Il y a bien « répétition », au sens d'un « *training* », d'un entraînement auquel on astreint encore et encore qu'au sens. Ce qui se répète : apprendre à devenir à l'instant différent.

## 2.2 Pluraliser les ressources de l'action

Sten Rudstrom est invité en 2011 par l'association Chorescence à donner un stage intensif d'une semaine d'Action Theater<sup>483</sup>.

La plupart des stages commencent en cercle par un tour de prénoms. Sten Rudstrom ne déroge pas à la coutume en nous réunissant en cercle le premier jour et en nous demandant de nous présenter en adressant simplement notre prénom à l'ensemble du groupe. Un tour se passe. Il demande de recommencer à nouveau en ayant conscience cette fois du « timing » qui sépare nos prénoms. Il nous fait remarquer plusieurs choses : 1/ nous nous précipitons à dire comment nous nous appelons sans penser à laisser de silences, à laisser résonner le nom de celui qui nous précède, 2/ d'autre part, nous enchaînons nos prénoms à un rythme très régulier, quasi métronomique, 3/ enfin, nous nous exécutons d'une voix monocorde. En guise d'explication, il évoque le fait que notre cerveau, fruit de millions d'années d'évolution, a longtemps eu comme fonction première d'alerter des dangers qui nous guettaient et qu'il aurait conservé de ses fonctions primitives cette habitude de générer des états d'alerte. En l'absence de danger notre cerveau se saisit, explique-t-il, de la moindre occasion pour exercer cette même fonction d'alerte. Dans les situations sociales apparemment les plus anodines, notre cerveau interviendrait donc comme il est intervenu dans les tours de prénom qui

---

<sup>481</sup> Je me fixe d'ailleurs un cap que je transgresse dans le chapitre 5. Ne soyons pas dogmatique

<sup>482</sup> LABORDE D., 2005, p.92

<sup>483</sup> Pour un aperçu plus complet, voir le livre de sa fondatrice : ZAPORA R., 1995, « Action Theater — the improvisation of presence », North Atlantic Books, Berkeley, 275 pages

ont précédé : amorçant la précipitation et la peur du jugement qui nous fait agir conformément à une norme présumée. De cette première expérience, et en guise d'introduction à la semaine de stage à venir, il conclut : « We can't change our mind, but we can change our relation to it ».

Pour y parvenir, propose-t-il, l'Action Theater se réfère à trois dimensions de notre expérience : 1/ le « *body experience* » qui relève du sentir (*sensing*), 2/ les « *states of feeling* » qui relève du ressentir (*feeling*) et 3/ le « *mind* » qui est du domaine des idées, des pensées et jugements mais également des émotions, plus largement de tout ce qui « possède une étiquette », en anglais « *labelling* ». Il précise que cette division n'a pas valeur de vérité mais nous demande de l'accepter et de faire avec. Telle qu'il la présente, elle apparaît comme un support pragmatique d'action, un support pédagogique, une manière artificielle de créer des contrastes et, nous allons le voir, de susciter d'autres manières de nous articuler à l'esprit.

En tant que technique d'improvisation, l'Action Theater pose le postulat selon lequel, trop souvent, nous faisons du troisième niveau — le *mind* — l'instance suprême de gouvernement de nos actions. En tant que pratique d'improvisation, sa proposition consiste à découvrir d'autres moyens de mener nos actions que ceux qui dépendent exclusivement d'un processus d' « étiquetage » (*labelling*) qui met un nom sur les choses, en assure le sens, émet à leur compte des jugements et se met finalement à prescrire le bon ou le mauvais de nos actions. Ou pour le dire avec les termes que j'avais empruntés à Michael Houseman en fin de première partie, à mettre un peu de jeu entre les « dispositions » et les « actions » :

Sten Rudstrom : « In improvisation, it is quite fragile. I can't know what I'm doing. The critical mind tries to devalue what I'm doing. But that mind is only one part of our experience. I want to learn to give it no more value than other experience, like breath, volume, sound, ... are all as much important as the judgment. »

La pratique de l'Action Theater propose de considérer ce que la philosophie mentale avait érigé en motif unique — le fait de rapporter nos « actions » à des « dispositions » mentales et intérieures — et que l'on avait retrouvé chez Michael Houseman sous l' « orientation des interactions ordinaires » (« **Dispositions** → **Actions** »), comme un possible parmi d'autres. Elle propose de poser l'esprit comme une ressource parmi d'autres, une « ressource » de l'action, un « matériel » avec lequel composer, sans privilège ni autorité, au même titre que d'autres ressources possibles : sensations, émotions, humeurs, perceptions, choses extérieures, etc. Il ne s'agit pas de nier l'implication de notre cerveau ou de notre esprit dans nos facultés à agir, mais de le pratiquer de telle sorte qu'il ne soit plus le centre de nos actions et volitions, le lieu d'où tout partirait et où tout finirait. La proposition principale de l'Action Theater consiste à offrir des opportunités pour se mettre en situation de ne

plus traiter le corps et l'esprit sur un mode dualiste mais de les rapporter tous deux comme ressources sur un même plan orienté par et vers l'action. Et comme à chaque fois que l'esprit est en jeu, c'est à une théorie de l'action que nous sommes confrontés<sup>484</sup>.

On retrouve, à peu près, le même genre de propos chez Mark Tompkins, qui affirme qu'il n'y a pas, en réalité, « un » esprit mais « deux » : l'esprit de la perception et l'esprit du jugement, lequel « fonctionne en faisant sans cesse des commentaires sur ce que l'on fait ». La recherche porte alors sur le fait d'« essayer, peut-être pas de l'éliminer, mais de réduire ce second esprit et apprendre à agir avec le premier, à lui faire confiance. À agir avec tout ce qui nous passe par la tête et tout ce qui nous passe par le corps ».

Mais revenons au stage de Sten Rudstrom. Le paragraphe qui suit est une retranscription linéaire, dans un style indirect libre, d'une des explorations qu'il nous a proposées au cours du stage. Je ne peux rendre compte d'aspects qu'il aurait été important de prendre en compte : la temporalité de son énonciation, la prosodie de sa voix<sup>485</sup>. Les passages entre guillemets sont des fragments qui auront survécu à mon oubli. Je la retranscris de telle sorte que l'on comprenne que Sten Rudstrom s'adresse aux stagiaires en leur disant quoi faire, comment le faire, en conduisant leur attention sur des aspects particuliers de leur expérience. La magie de l'énonciation fait que, ainsi retranscrite, vous pouvez prendre cette exploration pour vous et imaginer qu'il s'adresse à vous directement et que vous allez plonger dans l'expérience...

Sten Rudstrom vous propose d'improviser chacun pour vous en faisant attention à ce qui vous relie à l'instant présent, ce qui, de votre action, vous engage au présent et vous intéresse.

«Portez votre attention à ce qui vous engage, là, maintenant...

Entraînez-vous à ce que tout devienne du matériau, une source d'action, un lieu d'initiation de votre mouvement, une source d'inspiration... Même si quelque chose entrave votre action, vous menace ou vous fait peur, votre « tâche consiste à l'amener dans l'improvisation, à en faire un matériau, et non pas à faire un pas en-dehors ». « Lorsque j'improviserai, à l'intérieur de mon score, il n'y a pas de « off » ». Essayez d'improviser avec ce qui est là, avec ce qui circule entre votre « body experience », vos « feeling states », et votre « mind ». L'attitude que l'on cherche, c'est d'être en mesure de pouvoir dire « oui » à tous types de matériaux. « En tant que performer, je veux pouvoir être capable de jouer avec tout type de matériau ».

Une des manières pour y parvenir, c'est de nous détourner du sens (*meaning*) de nos actions pour nous concentrer sur le processus qui nous voit ou nous fait agir. Chercher ou viser

---

<sup>484</sup> C'est là thèse de Vincent Descombes dans *La densité mentale*, 1995, Les Éditions de Minuit, Paris, p.41

<sup>485</sup> Sur ces aspects, voir la thèse de CAZEMAJOU A., 2010, *Le travail de yoga en cours de danse contemporaine : Analyse anthropologique de l'expérience corporelle*, Thèse STAPS, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand 2, 449 pages. Je la retranscris de cette manière parce que je ne possède pas de traces de son énonciation exacte et l'ai retranscrite de mémoire après coup.

uniquement du sens nous fait perdre la sensation et nous paralyse parce qu'elle fait vite intervenir des jugements. Si, dans ce que vous êtes en train de faire, quelque chose de nouveau arrive, restez avec ça, et essayez de le développer, de l'intensifier avant que le « labelling » arrive.

À chaque fois que vous changez d'attention, de focus, de matériaux, en *Action Theater* on dit que l'on change de cadres (*shifting frames*). Et à chaque fois que je tiens un « cadre », je le maintiens un certain temps avant de passer au suivant. Je n'ai pas besoin de comprendre ce « cadre », il n'a pas besoin d'avoir du sens pour moi, en revanche je dois pouvoir noter qu'il est là et ce qu'il me demande en terme d'activité ». Notez pour vous-même comment vous vous y prenez pour passer d'un « cadre » à un autre. Je change et je maintiens... Je change et je maintiens... Comment je passe du « labelling mind » au « body sensation », et inversement ? Je n'ai pas besoin de savoir ce que c'est que ce « cadre », je peux en revanche en faire l'expérience. Je ne fais pas semblant, je suis à l'intérieur de l'histoire de chaque cadre et j'en fais l'expérience »

A l'issue de cette exploration — répétée sous différentes formes au cours de la semaine de stage — une stagiaire réagit :

« Cette circulation entre « body experience », « feeling states » et « mind », le fait d'accepter tout ce qui se présente comme un matériau valable pour improviser, m'a offert une sensation particulière : j'avais l'impression de ne plus pouvoir me sentir perdue. C'est comme si la circulation entre les trois niveaux de l'expérience multipliait ce qu'il y a de disponible et avec lequel improviser. Ça m'empêche de me perdre, comme s'il se passait toujours ne serait-ce qu'une petite chose à un petit endroit »

En situation d'improvisation le risque est grand de se retrouver sans savoir quoi faire, ni même parfois ce que l'on est en train de faire, de ne pas savoir réagir et rebondir, de se retrouver démuné. En général, les improvisateurs nomment « gaps » ces moments.

La circulation entre les trois niveaux de l'expérience que pose l'Action Theater, considérée comme un outil, esquisse les prémisses d'une technique d'improvisation par laquelle agir consiste à prendre conscience, distinguer, dissocier et relayer ces trois niveaux en s'y rapportant comme à des ressources pour agir. L'apprentissage porte sur notre capacité à passer d'une ressource à une autre, à jongler avec les différentes modalités d'action qu'elles impliquent et à apprendre à sentir comment elles prennent le relais les unes des autres. Ce qu'il y a d'hétérogène dans cette tripartition se résout en un plan unique d'expérience orienté vers l'action et l'improvisation.

### **3.3 Perturber nos modalités d'action**

S'approcher de la « réalité de l'improvisation » suppose de la rigueur, c'est-à-dire de la méthode, en même temps que du lâcher-prise, c'est-à-dire du débordement. Les



pédagogues de l'improvisation mettent en place des explorations qui visent à perturber les manières d'agir et les modalités de l'action. En se concentrant sur le processus de l'action plutôt que sur l'orientation de sa fin, il s'agit de trouver les bonnes manières d'abandonner le contrôle et le sens de l'action, d'apprendre à se laisser déborder par ce qui arrive.

Les stratégies mises en place pour y parvenir ressemblent aux « breaching experiments » que Harold Garfinkel expérimentait avec ses étudiants en leur demandant, de retour chez eux le soir, de provoquer une désorganisation volontaire des scènes familiales les plus quotidiennes et ainsi de rendre manifestes les « attentes d'arrière-plan » (*background assumptions*) qui structurent la compréhension commune de toute situation sociale. Ici, les expériences en question auront pour rôle de révéler, d'accentuer et de jouer de l'une ou de l'autre face du contrôle ou du non-contrôle, du sens ou du non-sens, de l'action. Tout cela pour s'entraîner au paradoxe de l'improvisation, tel que le nomme Julyen Hamilton :

« Décider de faire quelque chose qu'on ne peut pas prévoir et raconter une histoire dont on ne mesure pas le sens ».

Julyen Hamilton est invité par Le Pacifique CDC, du 17 au 23 janvier 2012, à donner un stage intensif sur le thème suivant « Evolving technique & making dances / time & rhythm ». Voici une des explorations qu'il nous propose le troisième jour :

« Chaque action possède deux faces : le contrôle et le non-contrôle.

Lorsque nous serrons la main d'un inconnu, nous pouvons avoir décidé de le faire, nous contrôlons notre geste jusqu'au moment où notre main rencontre la main, pour un temps encore inconnu, de l'étranger. Vous savez tous que chaque poignée de mains est différente d'une autre poignée de mains, et pas moyen de savoir à quoi elle ressemblera. Essayez ! Circulez dans l'espace et saluez-vous en vous serrant la main.

Maintenant, peut-être que le non-contrôle peut commencer en amont du contact physique, dans ma manière d'aller empoigner la main de l'inconnu. Que se passe-t-il si je le fais sans contact visuel avec la personne que je salue ? Que se passe-t-il si nous décontextualisons la poignée de main de la référence sociale de la salutation ?

Revenez à la marche. Qu'êtes-vous en train de faire ? Qu'est-ce que l'espace vous invite à faire ? Pour une action, on peut se dire « j'ai quelque chose à faire » puis « donc, j'y vais ». J'ai une intention et je la réalise. J'aimerais que vous cherchiez ce point où vous vous engagez dans une action sans plus savoir, et que vous cherchiez là quelque chose qui s'ouvre. Même si je ne sais pas, peut-être que je peux sentir. Ce n'est peut-être pas confortable... qu'est-ce que vous mettez en place pour survivre à ces situations ?

Notez les actions que vous faites à travers une décision.

Notez les actions que vous faites à travers une non-décision.

D'habitude, on peut « essayer de faire des choses », ici on cherche plutôt à « essayer de ne pas essayer de faire des choses, tout en les faisant quand même ». À chaque instant, je peux choisir, dans mon action, de choisir de suivre le contrôle ou de choisir le non-contrôle.

Si je me place dans un monde d'attraction, je laisse tomber la décision de faire. Dans cette ouverture à l'attraction, ce qu'on essaye de sentir, c'est le fait que les choses sont en train d'arriver, nous pouvons observer et sentir les choses en train d'arriver.

Etes-vous en train de faire ce que vous êtes en train de décider ?

Ou Êtes-vous en train de décider ce que vous êtes en train de faire ? »

Ici, Julyen Hamilton nous place dans un régime d'action paradoxal : vouloir ne pas vouloir. L'efficacité de sa proposition semble liée aux usages de la langue. On a eu l'occasion de voir, au tout début de cette thèse comment, avec François Delsarte, les corps avaient répondu à ses mots, à son bégaiement profond, et s'étaient mis à habiter un espace ouvert par sa langue : une intériorité somatique. Julyen Hamilton ne fait pas autre chose que de fabriquer, lui aussi, de la langue qui touche. Une langue qui nous demande de nous insérer dans une impossibilité logique, dans l'étau de deux propositions contraires.

Pris par les effets de cette langue, nous sommes placés dans une position de laquelle il devient possible de penser l'orientation de nos actions autrement que par l'entremise de leurs *fins* dont tout dépendrait. La fin peut d'ailleurs ne pas disparaître, mais elle devient un « support prospectif de l'activité<sup>486</sup> » qui maintient suspens, en procès, plutôt qu'elle ne ressemble à « une idée de faire » :

« On voit clairement quand les personnes sont dans "l'idée de faire". Quand on voit quelqu'un qui, dans son mouvement et par rapport à ce qui arrive, est toujours en retard, c'est qu'il est dans l'« idée ». Nous on cherche à « faire », à rapprocher au maximum l'« idée » et le « faire » dans le même temps, au même moment. À ce moment, on voit des choses qui vous arrivent, des choses *se passent* »

Face à ce paradoxe qui agit comme un problème pratique pour l'improvisateur, Julyen Hamilton propose, dans une discussion qui suivait l'exploration précédente, une solution technique qui consiste, là encore, à subvertir le schème mentaliste (« **Dispositions** —> **Actions** »). Il commence par pointer du doigt le fait que ce schème se signale à chaque fois que nous utilisons des tournures de phrases où un « faire » succède à une « intention ». Or, précise-t-il, « le langage, nous piège en renforçant une image linéaire du temps qui ne nous aide pas à rendre compte de notre expérience ». Ce qu'il tente de nous faire sentir est que l'improvisateur doit pouvoir transformer le problème de ce qui relie les dispositions et les actions à « un problème *d'ajustement temporel*, un problème de vitesse entre ce que je fais et mon intention de le faire » :

---

<sup>486</sup> J'emprunte ici plus que cette formule à JULLIEN F., 2011, *Philosophie du vivre*, Gallimard, Paris, p.114. Ce livre est une pépite pour qui voudrait approcher ce qu'improviser signifie... Rompre avec la rationalité de l'action de cause à effet est également à la base du travail d'Anna Halprin, cf HALPRIN A., 2009 (1995), *Mouvements de vie — 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Contredanse, Bruxelles, 345 pages

« ... on a à notre disposition la possibilité de varier les différents états de vitesse : je peux artificiellement ralentir mes pensées, mes intentions, ou je peux accélérer les mouvements de mon corps. Je peux jouer, en permanence, des ajustements et désajustements de ces vitesses pour susciter des situations de désajustement de l'habitude. Tous les problèmes philosophiques du corps et de l'esprit, ou le problème de la conscience, nous on sait les biaiser par une action sur le temps, on sait les troubler par nos vitesses ».

C'est à cette condition, lorsqu'il ne fait plus sens de séparer temporellement l'action de la réaction, l'intention de l'exécution, lorsque la conscience de ce qui s'exécute ne vient ni par avance (anticipation) ni par retard (réflexion), que nous pourrions nous sentir plongés dans la « réalité de l'improvisation », nous sentir bougés par elle<sup>487</sup> :

« La qualité d'un improvisateur n'est pas dans ce qu'il fait, mais dans le fait qu'il participe à quelque chose d'inconnu, en cours de construction, en cherchant à ne pas trop forcer les choses. [...] Ce qui arrive est ce qui arrive. Ce n'est pas l'intention d'untel ou d'untel »

Mark Tompkins nous entraîne à quelque chose de similaire, à la recherche d'un état qu'il nomme « on the edge » :

« Marchez simplement dans le studio de danse, comme une marche aléatoire (random walk). Essayez de ne pas réfléchir à là où vous allez, laissez-vous porter. Gardez votre attention ouverte sur les autres. Petit à petit, on va chercher à ralentir... à ralentir encore jusqu'à progressivement atteindre une marche si lente qu'on pourrait croire, à chaque instant, que l'on pourrait s'arrêter. À cette vitesse-là, essayez de marcher sans savoir ni où vous allez ni où vous voulez aller. Chaque nouveau pas est imprévisible et ne peut se déduire du précédent. C'est à chaque fois un nouvel appui, une nouvelle direction. Laissez vos déséquilibres choisir pour vous, laissez la gravité choisir pour vous.

Puis reprenez un rythme normal.

Maintenant, chacun pour vous, vous allez improviser et je ne vous donne qu'une consigne : « *For each situation, at every second, we could do anything but that thing we already knew we would do* ».

À chaque instant, cherchez à vous surprendre, laissez passer ce que vous savez déjà faire, ce que vous savez que vous allez faire. La surprise n'est peut-être pas aussi loin qu'on le croit, peut-être qu'elle se trouve à un millimètre de vos appuis habituels, à un millimètre de là où vous posez la main au sol. Cherchez comment vous pouvez prolonger votre mouvement juste un peu

---

<sup>487</sup> Le jeu d'ajustement temporel qu'évoque Julyen Hamilton, cette pratique de renoncement à la maîtrise de l'action, implique une qualité particulière d'attention et d'écoute qui ne ressemble pas à une « anticipation » mais à ce que Julyen Hamilton nomme un « pressentiment » : « Il faut lutter contre notre propre impatience à réaliser nos pensées. Tu *sens le "petit futur"*. Mais à partir du moment où tu cherches à le penser, il change de nature, il n'a plus la même qualité. Pré-sentir et pas pré-penser. Pressenti, comme si paradoxalement nous savions que quelque chose allait arriver, mais que ce n'était pourtant pas prévisible. Chercher à sentir ces vagues : pressentir ce qui s'en vient, pressentir ce qui s'en va ». Thème que l'on retrouve chez François Jullien, parlant du sage et du stratège chinois : « on pourrait en ressaisir la logique : grâce à l'entière disponibilité à laquelle il a su faire accéder sa conscience, parce qu'il a dissout en elle les points de focalisation auxquels conduisent inévitablement idées et projets, qu'il l'a déliée également des fixations particulières auxquelles par sclérose elle se laisse aller, et l'a donc libérée tout à la fois de la partialité et de la rigidité dans lesquelles s'enferme, en devenant exclusif, tout point de vue individuel [...] le sage/stratège est en mesure d'épouser la cohérence d'ensemble du devenir et peut ainsi anticiper avec certitude sur les modifications à venir<sup>487</sup> », JULLIEN F., 1996, *Traité de l'efficacité*, Grasset, Paris, p.91

plus loin que ce que vous avez l'habitude de faire. Et au contraire, essayez de vous surprendre en l'interrompant en plein milieu, avant qu'il ne soit fini ».

Ici la situation d'apprentissage se fait au moyen d'une proposition technique assez rudimentaire qui consiste à perturber les habitudes de mouvement en les prolongeant ou au contraire en les arrêtant artificiellement au-delà ou en deçà de nos habitudes. Comme pour se rendre étrange à soi-même, se dépayser de l'intérieur même de son action. Une des techniques proposées pour se sentir « on the edge », en équilibre entre le « vouloir faire » et le « laisser faire », consiste à substituer un processus de « compréhension » de l'action par une attention portée aux sensations et aux perceptions. Se débarrasser d'un « faire » trop volontaire, suspendre la recherche de sens de nos actions pour viser un état qui permette de faire coïncider un « faire » et un « sentir »<sup>488</sup>. Mark Tompkins nomme cet état : « not to know » :

« Je fais quelque chose, je touche quelque chose et à chaque fois j'essaie de trouver cet état : je ne sais pas, je ne sais pas, je ne sais pas, je ne sais pas, je ne sais pas, je ne sais pas, je ne sais pas, je ne sais pas... Une des raisons pour lesquelles je fais ça tout le temps, pour moi, c'est de goûter ces moments où le monde se met à être très différent et où il y a beaucoup d'incertitudes »

Il nous encourage à tourner notre attention sur le lieu et l'instant privilégiés de la sensation, le moment où nous sentons quelque chose en nous permettant de reporter à plus loin le moment où nous saurons ce qu'il en était et ce que nous faisons ensemble. Et si subitement je me retrouve à avoir quitté la « réalité de l'improvisation », que je me mets non plus à explorer pour agir mais à me mouvoir automatiquement en suivant mes habitudes, ou à vouloir forcer le présent et que je m'en rends compte, il existe encore une technique pour retrouver le chemin de l'improvisation. Sten Rudstrom livre aux stagiaires sa propre stratégie :

« When I see myself using too much brain, I try to step back to my senses, back to physical aspects of what's happening : what do I sense ? what do I smell ? What do I feel ? »

Il recircule entre les différents niveaux de l'expérience, il pluralise les ressources de son action en ne perdant pas de vue la recommandation de Steve Paxton « stick to sensationnal facts ».

«Être avec» sans s'interroger sur le «pourquoi» de ce qui nous relie, pourrait être une formule assez juste de ce à quoi ont tenté de nous entraîner Mark Tompkins, Sten Rudstrom et Julyen Hamilton. Christiane Blaise nous avait mis sur la voie : travailler

---

<sup>488</sup> Cette coïncidence est la marque distinctive de l'improvisation, selon Sten Rudstrom : « l'enjeu de ce travail est de retourner au processus, ne pas s'arrêter au «sens» de ce qu'on fait, parce que viser le sens (*meaning*) nous fait perdre de vue le sentir (*sensing*) [...] Lorsque vous improvisez, vous n'avez pas besoin de savoir ce que vous faites, mais seulement d'être capable de noter ce que vous êtes déjà en train de faire ».

l'improvisation, travailler sur ce qui est pressenti et pourtant non prévisible, pour ne rater ni le présent, ni le futur.

#### 4.4 "Improvising the improvisation"

Les termes de « capacité » et de « compétence » auxquels j'ai jusqu'ici alternativement fait référence, sans réelle distinction d'ailleurs, ne paraissent plus appropriés à la pratique de l'improvisation et au type d'apprentissage qu'elle suppose. Les deux notions introduisent un décalage sémantique qui connote un régime d'action incompatible avec l'activité d'improvisation. Tim Ingold relève que la notion de « capacité » renvoie à la métaphore d'un contenant en attente de remplissage : acquérir une « capacité » reviendrait à verser du contenu, du savoir, dans un contenant. Celle de « compétence » a le défaut de connoter un ensemble de principes et de moyens d'exécutions disponibles préalablement à l'action et maîtrisés<sup>489</sup>. Si les notions de « capacité » et de « compétence » ne fonctionnent plus, c'est que l'apprentissage de l'improvisation ne prend pas la forme d'un remplissage<sup>490</sup> (*filled-up*) mais d'un accordage (*tuned-up*). Et l'une comme l'autre annulent ce qui se joue dans la « performance » de toute action, laquelle en est réduite à n'être qu'une exécution mécanique. À ne pas prendre en compte la « performance » et à insister sur l'acquisition de compétences, on risque de nourrir le soupçon évoqué au début de cette section à l'égard de l'improvisation.

Nous l'avons vu, l'improvisation n'a pas de cadre de transmission privilégié hors de sa performance. Autrement dit, improviser et apprendre à improviser sont deux fois une même chose. Patricia Kuypers refuse de distinguer un temps d'exploration privé qui serait la marque d'un entraînement en studio et un temps d'improvisation en public qui mobiliserait d'autres « compétences » :

---

<sup>489</sup> INGOLD T., 2001, « From the transmission of representations to the education of attention », in H. Whitehouse (ed.), *The Debated Mind: Evolutionary psychology versus ethnography*. Berg, Oxford, pp. 113-153

<sup>490</sup> Pour une critique de cette vision de l'apprentissage comme « remplissage », cf BLOCH M., 1998, « Langage, anthropology and cognitive science » in *How we think they think — Anthropological approach to cognition, memory and literacy*, Westview press, Boulder, pp.3-21; ou encore INGOLD T., 2001 : « We learn to perceive not by taking on board mental representations or schemata for organising the raw data of bodily sensation, but by a fine-tuning or sensitisation of the entire perceptual system, comprising the brain and peripheral receptor organs along with their neural and muscular linkages, to particular features of the environment »

« Ce qui m'intéresse c'est que l'esprit d'exploration reste dans l'improvisation. Que l'on puisse rester en prise avec l'organicité du mouvement, les sensations internes, les appuis physiques qui nous permettent de développer un flux de danse<sup>491</sup> »

Il y aurait, derrière toute improvisation véritable, une improvisation de second degré portant sur l'improvisation même. Ce que tente de transmettre Ray Chung lors du stage intensif qu'il a donné au festival « Les 1001... » à l'automne 2012 à partir d'une formule étonnante : « improvising my improvisation » ou pour le dire tout aussi efficacement, bien que tautologiquement :

« What I really do is not improvising, it is observing and constantly changing the way I improvise the way I improvise »

Encore une fois, ces formules se traduisent instantanément en une question technique débouchant sur une pratique :

“How do I compose myself while dancing and being engaged within a composition  
It's rather a question of how I constantly change rules. [...] There are different levels of improvisation happening at the same time, each one changes the way I'm practicing so that I really change rules while dancing”

Je proposerai, pour finir et pour caractériser le type d'apprentissage qui se joue dans ces stades de composition instantanée, la formule que Tim Ingold a repris à James Gibson à propos d'un problème finalement pas si éloigné du nôtre (la manière dont s'opère les transmissions de connaissances d'une génération à une autre) : « éducation de l'attention ». « Éducation de l'attention » pourrait se dire ici de la manière spécifique par laquelle, sans fixer le « formulaire » des compétences à transmettre, les pédagogues se sont adressés à nos facultés d'apprentissage, c'est-à-dire à notre habileté ou aptitude — et non capacité ou compétence — à *accorder* (*tuning*) un mouvement, une intention, à une tâche et un contexte émergents. Ce qui est mis en culture, ici, c'est l'habileté à être aux aguets, en état de disponibilité que Ingold nomme d'une formule difficilement traduisible « position of 'readiness'<sup>492</sup> ». De là, la différence établie par Denis Laborde entre « savoir-faire » et « savoir y faire » pour caractériser ce qui départage l'improvisateur expérimenté de l'improvisateur d'exception, et qui passe moins par le degré d'élaboration ou de complexité des techniques que l'improvisateur aura emmagasinées que par son habileté à les mobiliser dans l'instant, à les étendre à un ensemble toujours plus large de situations, d'êtres et de choses<sup>493</sup>. La créativité de l'improvisation ne réside ou ne surgit pas de

<sup>491</sup> KUYPERS P., 2010, « Recherche en chantier : La partition intérieure — Essai d'une méthodologie de notation de l'expérience d'improvisation », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, p.269

<sup>492</sup> INGOLD T., 2001

<sup>493</sup> Laborde met en scène cette distinction en décrivant le raffinement extrême des procédés mnémotechniques mis en place par Mihura, à partir duquel il décrit la mise au point des techniques d'improvisations des bertsulari, pour aussitôt après nous expliquer que cette technique ne constitue pas

l'« enceinte mentale de l'improvisateur<sup>494</sup> », lieu supposé du génie spontané, elle est une propriété émergente de la situation dès lors que l'on a appris à s'y rendre présent. À de nombreuses reprises Mark Tompkins formule ce principe dans son stage en posant « la situation » comme un actant à part entière de toute improvisation :

« Les choses ne sortent pas du mental, mais de la situation »

Ou encore :

« Quand j'improviser, je ne me dis jamais que je suis "soliste", je suis soutien de ce qui arrive, et je laisse parfois la situation me désigner »

On n'apprend pas à « faire », mais à s'« accorder » à la situation, à se rendre disponible pour les instants où elle nous désignera. Improviser revient à *circuler*, à l'intérieur d'elle, entre des niveaux de ressources différents, ce qu'a bien mis en lumière Denis Laborde dans *La mémoire et l'instant*. Mais encore, si nous essayons de tirer les leçons de ce que nous avons gagné dans la première partie, cette circulation ne peut se faire qu'à la seule condition qu'elle n'omette pas « l'espace du dedans ». Autrement dit, qu'apprendre à improviser c'est apprendre à circuler entre les atmosphères d'un studio de danse, un événement provoqué par un de mes partenaires, un imaginaire, des sensations, mon sens du mouvement, une perspective somatique intérieure, des idées...

---

la véritable compétence du bertsulari, laquelle se situe ailleurs, dans la capacité à traiter son environnement comme une source d'inspiration. Cette compétence est incarnée par la figure quasi mythifiée de Xabier Amuriza et sa performance lors de la finale du championnat de Bertsulari de 1980. Cf LABORDE D., 2005, pp.116-224

<sup>494</sup> LABORDE D., 1999, « Enquête sur l'improvisation », in M. De Fornel, L. Quéré (eds.), *La logique des situations - nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éditions de l'EHESS, Paris, p.261

## 2. LE CONTACT IMPROVISATION EST-IL UNE TECHNIQUE ?

Revenons au Contact Improvisation. En refusant de « labéliser » la pratique, de distinguer et de circonscrire ceux qui seraient en mesure d'enseigner le Contact Improvisation et ceux qui ne le seraient pas, le « Core group » a généré un double phénomène. D'une part n'importe qui pouvait se déclarer enseignant et organiser un cours de Contact Improvisation. Il n'y avait au départ qu'une poignée de contacteurs suffisamment confirmés pour entreprendre de l'enseigner, ils se connaissaient tous et fréquentaient les ateliers des uns et des autres. Cette situation a vite changé à partir de la fin des années 70, l'offre a explosé. D'autre part, aucune formation officielle, aucun programme d'enseignement fixe, n'ont été élaborés, même si avec le temps un corpus de fondamentaux, d'outils pédagogiques spécifiques et appropriés se sont mis à occuper les divers enseignements.

### 2.1 Les forums d'échange et d'élaboration :

Sans doute est-ce précisément du fait de cette absence de prescription que la question de l'enseignement est devenue centrale à la pratique du Contact Improvisation. Cette absence a joué comme ouverture par laquelle chacun s'est senti invité à explorer ses propres méthodes et manières de faire, tout en favorisant des temps d'échange collectif sur les pratiques d'enseignement. Il s'agissait, en quelque sorte, *d'improviser* une pédagogie du Contact Improvisation et, à défaut de techniques ou de contenus, de lister les « réquisits » nécessaires à l'expérience du Contact Improvisation.

Un des domaines dans lequel la revue *Contact Quarterly* aura joué un rôle prépondérant a été celui de la mise en débat des questions relatives à l'enseignement d'une forme supposée échapper à tout contenu prescriptif. Thématiquement, c'est sans doute l'un des thèmes les plus abordés dans la revue. La revue a joué le rôle de forum actif, chaque numéro est devenu un lieu de questionnements et de mises en débat de la question de la transmission : « In the course of teaching<sup>495</sup> » d'Alan Ptashek, « A few (tight) marbles from my teacher's notebook<sup>496</sup> » de Jerry Zientara, « Teacher teaching<sup>497</sup> » de Steve Paxton, « The educational value of Contact Improvisation for the college student<sup>498</sup> » de Daniel Lepkoff, « What are we teaching ?<sup>499</sup> » de Randy

<sup>495</sup> PTASHEK A., 1977, « In the course of teaching », in *Contact Quarterly*, vol.3, sourcebook p. 21

<sup>496</sup> ZIENTARA J., 1977, « A few (tight) marbles from my teacher's notebook », in *Contact Quarterly*, vol.3, sourcebook pp.32-33

<sup>497</sup> PAXTON S., 1977, « Teacher teaching », in *Contact Quarterly*, vol.3 1977-1978, sourcebook p.34

<sup>498</sup> LEPKOFF D., 1979, « The educational value of Contact Improvisation for the college student », in *Contact Quarterly*, vol.5, 1979, sourcebook p.55

<sup>499</sup> WARSHAW R., « What are we teaching ? », in *Contact Quarterly*, vol.7, sourcebook pp.88-90



Warshaw, « 1st European Contact Teachers Conference — the report<sup>500</sup> » de Nancy Stark Smith, « Teaching Contact Improvisation » et « Making safe contact/ Guidelines for contact class<sup>501</sup> » de Diane Elliot, sont quelques-uns des principaux articles de la revue directement consacrés à ce thème de la transmission.

Ce qui transparait de tous ces articles, c'est le souci de mise en cohérence de l'enseignement avec la pratique elle-même, afin de trouver une forme de transmission qui manifesterait ou engagerait les valeurs que défend le Contact Improvisation en tant que pratique. Ni prescription de contenus, ni de méthodes, les enseignants ont cherché à en préserver « l'esprit » dont la ligne générale pourrait se lire sous la plume de Jerry Zientara :

« Contact Improvisation, *the form as teacher*, teaches us [...] to avoid follower/leader patterns<sup>502</sup> »

Soit un mode de transmission qui refuse de séparer les enseignants des élèves — ceux qui savent de ceux qui ne savent pas (encore)— et qui prend la forme même du Contact Improvisation comme enseignant privilégié (*the form as teacher*). Dès le début il est apparu clairement que, dégagé du modèle pédagogique classique maître/élève, on n'apprendrait pas à danser mais qu'on *danserait pour apprendre*. Et ce qu'il y a à « apprendre » ne se limite pas à la dimension « technique » de la danse, ni au développement d'une « compétence » à improviser ; l'apprentissage s'étend en-dehors et au-delà des temps de danse à toutes les dimensions de l'existence<sup>503</sup>.

Ce besoin d'échanger sur les modes de transmission du Contact Improvisation a également donné lieu, outre *Contact Quarterly*, à un autre forum d'échange : le « European Contact Improvisation Teachers Exchange », connus des contacteurs sous l'acronyme d'ECITE, lancé à l'initiative de Nancy Stark Smith à la fin de l'automne 1985, à Amsterdam, devant l'essor et le succès que rencontre la pratique sur le vieux continent. Du 28 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1985 se sont rassemblés 25 participants, parmi lesquels quelques-unes des figures françaises déjà rencontrées : Didier Silhol, Suzanne Cotto, Mark Tompkins. Les objectifs de cette première rencontre d'Amsterdam sont simples : « Se rencontrer et danser, échanger du “matériel”, discuter et partager<sup>504</sup> ». ECITE est aujourd'hui un rendez-vous annuel qui rassemble une centaine d'enseignants, surtout des européens et des américains, même si l'on compte des enseignants venus d'Amérique du Sud, d'Asie, d'Inde...

---

<sup>500</sup> SMITH N.S., 1986, « 1st European Contact Teachers Conference — a report », in *Contact Quarterly*, vol.11, sourcebook pp.111-114

<sup>501</sup> ELLIOT D., 1990, « Making safe contact / Guidelines for contact classes », in *Contact Quarterly*, vol.15, sourcebook pp.187-190

<sup>502</sup> ZIENTARA J., 1977, p.32

<sup>503</sup> Cf. supra IIIe partie

<sup>504</sup> SMITH N.S., 1986, p.111

Ces rencontres sont en général organisées comme suit : durant les matinées, les participants sont divisés en petits « intensive ongoing groups » thématiques relatifs à un aspect de la pratique et de sa transmission qu'il s'agit de mettre chantier ; les après-midi sont consacrés soit à discuter, soit à explorer dans le mouvement sous la forme de « laboratoires » des problèmes qui émergent spontanément au sein d'un groupe, comme par exemple ceux-ci tirés du compte-rendu de la première rencontre de 1985: « How to be(come) ready in body and mind to lead a class ? », « Care to not manipulate whilst directing experiences », « Is there a way to experience weight (the first times) and not get stuck in heaviness ? », « Shifting activities while teaching : supervising, observing, dancing, sensing, talking... » ; les soirées sont consacrées à danser dans des jams qui rassemblent tout le monde.

J'ai pris part, au tout début de ma thèse, à ECITE au mois de juillet 2009 qui se tenait, cette année-là, à Ormskirk (Angleterre). Mon inexpérience d'alors en tant que danseur a rendu ce séjour compliqué, occupé que j'étais à « survivre » dans un environnement peuplés de danseurs expérimentés décidés pour une fois — bien qu'étant là pour traiter de la question de l'enseignement — à ne pas s'embarrasser du sort d'un jeune débutant. J'ai passé la semaine paralysé, sans véritablement oser bouger, bien content de pouvoir me soustraire à la danse en assistant aux réunions de travail relatives à la création d'un « site global » que j'ai déjà mentionnées, ou prétextant d'un mal de genoux pour retourner lire dans ma chambre lorsqu'il n'y avait plus d'autre choix que de danser. Et n'ai tiré aucun matériau véritable de cette expérience. Je peux toutefois témoigner de l'effort de mise en cohérence de l'organisation de l'événement avec la pratique du Contact Improvisation. Nous avons été accueillis le midi du premier jour par une présentation de la semaine nous expliquant que nous allions travailler en petits groupes tous les matins sur des thèmes précis mais que ni les groupes ni les thèmes n'étaient arrêtés. En somme, rien n'était organisé, semblait-il ! Lorsque nous nous sommes tous retrouvés — une centaine d'enseignants — pour la première fois dans l'immense gymnase de ce lycée anglais dans lequel nous allions danser, on nous a distribué papiers et stylos avec la consigne d'y inscrire un point d'intérêt actuel envers la pratique et la transmission du Contact Improvisation, une énigme, une difficulté. John Dewey dirait « a concern » ou « an issue ». À l'issue de ce temps d'écriture, nous nous sommes tous relevés en laissant au sol les feuilles de papiers et tous les « concerns » que l'on y avait écrits. Nous avons pris un temps pour circuler dans l'espace et lire ce que chacun avait noté. Puis chaque personne pouvait associer les « concerns » qui lui paraissaient pouvoir l'être, en les déplaçant physiquement les uns vers les autres. Des petits tas de feuilles se sont formés dans le gymnase. Hormis quelques aller-retour — du fait de certaines personnes qui ne voulaient pas abandonner un « concern » à un autre groupe que celui auquel elles l'avaient elles-

mêmes associé et qui faisaient la navette entre un tas et un autre récupérant dans celui-là le « concern » qu'elles jugeaient plus approprié à celui-ci — des groupes se sont peu à peu constitués. En une demi-heure venaient d'émerger spontanément un programme thématique pour la semaine et des groupes de travail rassemblés autour de questions, de problèmes et d'intérêts partagés. Je ne peux pas en dire beaucoup plus sur cette semaine, mais cette manière de faire m'avait semblé lumineusement adéquate au Contact Improvisation.

## 2.2 Les puzzles de Steve Paxton : pièges à danser, pièges à penser

La question qui nous intéresse est la suivante : transmettre le Contact Improvisation revient-il à se rendre compétent dans la transmission d'outils techniques ?

J'aimerais, à ce titre, commencer par présenter une forme particulière d'apprentissage représentative en partie de la manière de travailler en Contact Improvisation. Steve Paxton a développé quatre outils inspirés de la technique Laban-Bartenieff, qu'il nomme « puzzles ». En anglais, « puzzle » signifie « énigme ». Ici, un puzzle est une forme en mouvement, un corps à corps entre un danseur et le sol, une contorsion en apparence évidente cachant en son envers une somme de complexités, de petites énigmes locales distribuées à divers endroits du corps. Chacun de ces quatre puzzles représente donc une énigme corporelle en mouvement. Un puzzle ne demande aucune réponse, on ne répond pas à l'énigme, on s'y *roule*, on y bute et parfois seulement la traverse. On ne comprend pas l'énigme avant de la réaliser et on la réalise sans comprendre. Subitement, « ça passe », « ça fonctionne », « quelque chose a passé ». Ce quelque chose est moins une réponse que la somme des butées qui l'ont précédée. Ces puzzles tirent leurs effets de leurs opacités, du fait même qu'ils installent dans les corps ce que je propose d'appeler des « perplexités ». Celui qui entreprend de les soumettre à l'expérience d'un autre se doit d'honorer cette opacité. Pour évoquer au plus juste la sensation que l'on éprouve à mesure que les difficultés se présentent à celui qui s'essaie à ces puzzles, je m'autoriserai un parallèle avec l'intérêt que portait l'anthropologue Alfred Gell à une forme de technologie sociale qu'il repère, sous diverses formes, dans diverses cultures, dans des motifs d'ornementation d'objets et qu'il a appelé « technologie de l'enchantement<sup>505</sup> ». En décrivant la manière dont ces ornements s'*animent* dès lors qu'un esprit les contemple et se laisse capturer par leurs sinuosités et circonvolutions infinies, Gell me fournira peut-être de quoi rendre compte de la manière si spéciale que possèdent ces puzzles de capturer l'attention de ceux qui s'y confrontent dans un mouvement infini et sans cesse relancé.

---

<sup>505</sup> GELL A., 2006, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in *The art of anthropology — essays & diagrams*, Berg, Oxford-New York, pp.159-187

La première année que je suivais les ateliers d'Isabelle Üski, elle nous les proposait à intervalles réguliers, comme des rendez-vous avec nous-mêmes. Elle commençait toujours en les exécutant sans nous donner aucune explication, ou, à la limite, en se contentant d'indiquer une vague intention : « je cherche à aller là ». Elle répétait le même puzzle plusieurs fois, en précisant l'intention au beau milieu de son exécution : « ce que je cherche c'est *ce passage-là*, comment je passe de mon point de départ à mon point d'arrivée ? ». À la voir le traverser avec aisance, fluidité et facilité, le puzzle ne semblait pas très compliqué.

Lorsque est venu notre tour, ma première impression était d'avoir « saisi », presque « compris », ce que j'avais à faire. Ce n'est que lorsque je me suis retrouvé allongé au sol, en situation, que l'évidence s'est effacée et que les énigmes ont surgi. Je comprenais que la véritable énigme portait sur le « chemin », sur mon aptitude à faire surgir dans le cours même de l'expérience, entre le sol et mon corps, voire à l'intérieur de celui-ci, un réseau de points, de lieux, de surfaces, aux fonctions différenciées, qui serviraient de voies de passage, de points d'appuis, etc. Des points d'appuis stabilisant mon corps-même malgré ses déséquilibres, l'ancrant au sol ou faisant office de pivots autour desquels s'enrouleraient, se compresseraient, s'étireraient des surfaces, des tissus, pour permettre à mon corps, dans une situation énigmatique et inconfortable, de se mouvoir en s'y frayant un passage. À mesure des séances, j'apprenais à distribuer subtilement les bonnes tensions et les bons relâchements dans les bonnes parties du corps. J'apprenais ce que l'expression « organisation interne du mouvement » pouvait vouloir dire. Entraient en ligne de compte les positions de mes membres relativement les uns aux autres, relativement au sol aussi, et tout cela à différents moments du chemin. Une mesure des distances, des proximités. L'appui, d'abord, de mon omoplate gauche sur le sol, le support que cela crée pour monter mon bassin en l'air, le faire spiraler, le mouvement de relais entre l'omoplate gauche et la droite, puis mon attention tout-à-coup entièrement attirée par ma nuque lorsqu'elle paraît rentrer en elle-même et se dévisser en glissant au sol... Voilà, c'est tout un ensemble de « prises » qui me permettaient de rouler dans l'énigme, d'y progresser comme on cheminerait à tâtons, les yeux bandés, dans un labyrinthe retors<sup>506</sup>.

Une fois, lors d'une de ces séances, à côté de moi, tandis qu'elle tente de manœuvrer dans un des puzzles, j'entends une personne se dire à elle-même : « attends, là je suis

---

<sup>506</sup> J'utilise le terme de « prise » au sens que lui donnent Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, en le distinguant du « repère ». Tandis qu'un repère s'établit « à distance des corps, par le détour d'une représentation qui précède l'engagement des corps », une « prise » est le produit d'une rencontre entre ces corps et les saillances de la matière, ses plis. Antoine Hennion a bien montré, de surcroît que si cette rencontre n'a rien d'évident ou d'automatique, elle devient possible et sensible à la hauteur des efforts que je serais prêt à lui concéder. BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1995, *Experts et faussaires – Pour une sociologie de la perception*, Métailié, Paris, p. 247

là... Mon bassin je veux qu'il aille... là ? Ok, mais alors, comment... ?». Je la vois chercher, fouiller. Ce n'est pas tant le point d'arrivée qui pose problème, le « où ? », que le « comment ? ». Une autre personne demande à celle qui se trouve à côté d'elle de lui confirmer « c'était par là ? C'est comme ça ? ». Et chacun cherche pour soi-même à franchir tous les petits « check-points » qui, à mesure qu'on les efface, ouvrent le chemin. Pendant ce temps Isabelle observe mais ne dit rien. Reproduit le « puzzle » à plusieurs reprises, répond au cas par cas à d'éventuelles questions, mais à aucun moment n'explique la démarche à suivre.

Alfred Gell s'est intéressé à une classe d'objets ornementés — et parfois ornementaux — pour lesquels il ne serait pas possible de distinguer leur « fonction » de leurs « décorations ». Des objets qui ne rempliraient pas leur fonction s'ils n'étaient pas ainsi décorés. L'art « apotropaïque » regroupe, ainsi, des objets qui font office d'instruments de protection, de boucliers défensifs ou d'obstacles pour bloquer le passage d'un ennemi. En Inde du Sud, on dessine sur les pas-de-porte des figures éphémères que l'on nomme *Kolam*. Le *Kolam* est associé à la divinité du cobra (*naga*) laquelle assure la bienvenue aux étrangers en même temps qu'elle éloigne ou piège les démons qui voudraient s'immiscer dans les foyers. Le *kolam*, par son ornementation même, est un piège pour les ennemis des foyers, un piège pour leurs pensées qu'il fait adhérer à lui et les fait prisonniers de ses dédales figuratifs.

Pour mieux comprendre le phénomène, Gell décale son analyse vers d'autres formes d'art « décoratif » et prend l'exemple d'un heureux *possesseur* d'un tapis oriental. Gell s'étonne de la capacité de cet objet à nouer des relations *durables* avec les personnes qui les contemplent. Son mystère, suppose-t-il, son efficacité, reposent sur le fait que les motifs qu'il déploie renvoient, pour l'esprit qui les contemplent, à une « opération cognitive “inachevée”<sup>507</sup> ». Le possesseur du tapis oriental est « attaché » à ce dernier par le caractère d'inachèvement de la relation qu'il entretient avec lui du fait même qu'il ne peut cognitivement *en épuiser le motif* général, qui se décompose innombrables petits motifs répétitifs, mêlés, symétriques, inversés, etc. Mis en rapport les uns aux autres, ces motifs *animent* l'objet en formant « un labyrinthe mouvant dans lequel nos regards finissent par se perdre<sup>508</sup> ». Le propriétaire se laisse fasciner par l'ambiguïté formelle de son tapis et la prolifération de ses détails.

Les motifs apotropaïques sont pensés, à dessein, de la même manière : complexes, ils captent l'attention, focalisent la perception, et maintiennent captivés ceux qui les regardent :

« [...] les motifs ralentissent l'acte de perception, l'arrêtent même, si bien qu'on ne possède jamais complètement un objet décoré, on ne cesse de se l'approprier. C'est cela, un échange

---

<sup>507</sup> GELL A., 2009 (1998), *L'art et ses agents — une théorie anthropologique*, Presses du Réel, Bruxelles, p.100

<sup>508</sup> *Ibid.*, p.95

inachevé, qui fonde à mon avis la relation biographique entre l'indice décoré et son destinataire<sup>509</sup> »

S'il est question de « technologie d'enchantement », c'est au sens où l'efficacité de ces motifs ornementaux, réside en un ensemble de procédés concrets par lesquels des artefacts instaurent des liens durables avec ceux qui se retrouvent « capturés » dans leur perception. Leur efficacité est alors moins symbolique que cognitive. Léger bug mental par laquelle la relation s'inachève.

Tout ceci est peut-être fort éloigné des « puzzles » de Steve Paxton. C'est que je bute sur cette autre « énigme » : trouver un passage pour donner à sentir l'expérience des « puzzles ». Les puzzles de Steve Paxton possèdent le même pouvoir de capturer l'attention que les motifs qu'étudie Alfred Gell. Leur opacité ne s'épuise pas dans l'analyse, c'est plutôt le contraire qui arrive : l'analyse s'épuise et se perd dans leur opacité. Ils distillent dans le corps des « perplexités » qui ne seront, pour la plupart du temps, pas résolues en une fois. Il faudra y revenir de temps à autre pour mesurer ou plus justement éprouver un *cheminement* dans le rapport que l'on entretient avec eux. Et encore, quelque chose d'irrésolu demeurera. Isabelle Üski assure les avoir travaillés tous les matins pendant plus d'un an et constate qu'ils lui « ont amené une certaine fluidité et ont développé [s]on rapport au sol ».

Voilà à quoi peuvent servir ces puzzles : inachever la relation comme modèle pédagogique ou comme mesure de notre obstination, de notre entraînement à progresser dans et vers un « passage », au sens où du progrès serait « passé par là » sans que l'on s'en aperçoive.

On voit alors que l'enseignement du Contact Improvisation ne se réduit pas à la transmission de compétences techniques. Il passe également par l'élaboration et la répétition d'un rapport à soi dans l'abord d'énigmes, de perplexités somatiques, qui se déjouent non pas à force de les comprendre mais à force d'y buter. Et peut-être, à force de se laisser prendre ou modeler par elles. Cet enseignement ne se réduit pas à une transmission technique, il cherche à cultiver, dans le temps même de l'apprentissage, ce que l'on va apprendre à reconnaître sous l'expression de « réalité de l'improvisation ».

Il semble pourtant parfois y avoir un malentendu, y compris chez les danseurs qui défendent la non-virtuosité du Contact Improvisation et qui pourtant recherchent ou reproduisent certaines figures qu'ils ont l'habitude d'exécuter. Dans son article « What are we teaching ? », Randy Warshaw se plaint d'être trop souvent témoin dans son atelier de personnes qui se concentrent presque exclusivement sur le perfectionnement de « manœuvres acrobatiques », s'y concentrant d'ailleurs d'autant plus intensément qu'ils acquièrent de la confiance et de l'habileté corporelle. Dans

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p.100

une lettre adressée à *Contact Quarterly*, intitulée « Questions not to ask », Daniel Lepkoff demande :

« Why does the allure of gymnastics skills overshadow the exploration of making contact ? Why does a form rooted in the senses gives rise to a generic look, when life is so varied? <sup>510</sup>»

Le Contact Improvisation n'est pas, en effet, une forme dénuée de techniques, comme le laisse parfois sous-entendre un discours un peu idéaliste<sup>511</sup>. Une danse de Contact Improvisation ressemble, la plupart du temps, à une danse de Contact Improvisation. En Jam, se répètent les mêmes portés, certains motifs. Personne ne soutient sérieusement qu'il n'y a aucune technique derrière la pratique. Il n'y a que ceux qui cherchent à tout prix à expliquer à ces danseurs que leur « réalité de l'improvisation » n'est en fait qu'un ensemble de formes reproduites qui alimentent ce débat. La question pour les contacteurs ne porte pas sur la présence ou non de techniques mais sur ce qu'elles rendent possible. Ces techniques ne sont pas transmises pour elles-mêmes, elles ne constituent pas le but de la pratique, elles offrent un « support » au jeu de la danse. L'idéal étant d'atteindre un certain état :

« All our technical skills were still there, although we weren't "playing them". Instead, we were just playing, and those skills were there to support our play<sup>512</sup> ».

Steve Paxton décrit même plutôt le Contact Improvisation comme un point de rencontre de différentes techniques d'inspiration extrême-orientale — Tai-Chi, Aïkido, Yoga, méditation — et de nos techniques occidentales de danse. Il dit en ce sens du Contact Improvisation qu'elle est une « approche inclusive », se basant en ceci sur le conseil qu'il reçut un jour de Pauline Koner, un danseur moderne : « le secret consiste à étudier autant de techniques qu'il est possible de le faire avec intégrité<sup>513</sup> ». Il a par ailleurs plusieurs fois insisté sur le fait que les idées relatives au mouvement qu'il y présente préexistaient au Contact Improvisation, en insistant tout particulièrement sur la technique « Release » et sur l'Aïkido<sup>514</sup>.

Dans un article de 1977, « Teacher teaching », il donne le ton de ce que sera l'esprit de la transmission du Contact Improvisation. La fonction de l'enseignant consiste à

---

<sup>510</sup> LEPKOFF D., 1988, « Questions not to ask », in *Contact Quarterly*, vol.13, sourcebook, p.136 : « Pourquoi les formes prennent le pas sur l'exploration visant à faire du contact ? Pourquoi est-ce que cette forme, ancrée dans les sens, donne naissance à un style générique, alors que la vie est si diverse ? »

<sup>511</sup> Dans une lettre adressée à quelqu'un qui manifestement communiquait sur son enseignement du Contact Improvisation sans en avoir, aux yeux de Steve Paxton, saisi la teneur, ce dernier écrivait : « Did you imagine that Contact Improv dropped out of the sky ? You use it in your institute as if it were unconnected from past techniques » (Lettre reproduite dans *Contact Quarterly Sourcebook*, « Jumping Paradigms », p.253).

<sup>512</sup> WARSHAW R., « What are we teaching ? », in *Contact Quarterly*, vol.7, sourcebook p.90 : « Toutes nos savoir-faire techniques étaient toujours là, bien que nous n'étions plus à "les réciter". Au lieu de ça, nous ne faisons que jouer, et ces savoir-faire étaient là pour supporter notre jeu »

<sup>513</sup> *Ibid.*, p.253

<sup>514</sup> PAXTON S., 1993, « Drafting interior techniques », in *Contact Quarterly vol.18*, Sourcebook p.260

aider ceux qui apprennent à apprendre (“*help the learner learn*”), de les préparer à trouver par eux-mêmes. Il identifie un champ d’action privilégié :

« We are privileged to pass on the sensitizing information, relaxing information, strengthening information, information of the forces-that-be [...] so that the skill for our art *is the model of no model* [...] *The dancing does the teaching* ; the teacher points to that. Thus, teacher becomes special learner<sup>515</sup> »

Tout d’abord, cette insistance sur les « forces-qui-sont » — le momentum, la gravité, les force centrifuges et centripètes — témoigne du fait que, dans l’esprit de Steve Paxton, la « réalité physique » est la matière première de l’enseignement et de la pratique du Contact Improvisation. Il compare notre « réalité physique » à l’eau du poisson : nous sommes tous baignés dedans mais nous l’ignorons la plupart du temps. La recherche consiste alors à se consacrer à cette réalité, ce qui la compose et la manière dont y interagissent les « forces en présence ». S’en tenir à la “réalité physique” est donc un programme déjà suffisamment ambitieux de recherche :

« [...] so far, physical reality seems to be quite a rich entity in teaching<sup>516</sup> »

Ceci implique qu’il s’agit donc moins de transmettre des techniques au sens propre que de rendre les danseurs sensibles aux forces physiques du mouvement, de leur apprendre à les détecter et à jouer d’elles en s’y ménageant un maximum de liberté de mouvement. Ou encore à favoriser des expériences qui manifestent que les danseurs apprennent de leur propre danse<sup>517</sup>.

Deuxièmement, le genre de réflexions sur la place de l’enseignant tel que Steve Paxton les résume dans sa formule « to help the learner learn », abonde dans les autres textes que j’ai mentionnés plus tôt. Diane Elliot écrit, au titre de ses « grandes lignes pour un atelier de Contact Improvisation » :

« I see my role not as teaching you how to dance, but as creating a space where we can all allow ourselves to begin or to continue remembering and re-experiencing the dances already inside us<sup>518</sup> »

---

<sup>515</sup> PAXTON S., 1977, p.34 : « Nous sommes en position privilégiée pour transmettre l’information qui sensibilise, l’information qui détend, l’information des forces-qui-sont [...] de telle sorte que l’aptitude de notre art s’apparente à un *modèle sans modèle* [...] *C’est la danse elle-même qui enseigne* ; l’enseignant mène vers ce constat. Ce faisant, l’enseignant devient un apprenti spécial »

<sup>516</sup> PAXTON S., 1989, « Teaching Contact Improvisation », résumé d’un groupe de discussion paru dans *Contact Quarterly*, vol.14, sourcebook p.179 : « Jusqu’à présent, la réalité physique semble être une entité suffisamment riche pour l’enseignement ».

<sup>517</sup> Cf supra « II.3 », consacré aux « forces naturelles du mouvement »

<sup>518</sup> ELLIOT D., 1990, « Guidelines for Contact class », in *Contact Quarterly*, vol.15, sourcebook p.190 : Je considère mon rôle non comme le fait que je vous enseigne comment danser, mais plutôt comme la création d’un espace où nous pouvons nous autoriser à commencer ou à continuer de nous remémorer ou de refaire l’expérience de danses qui sont déjà à l’intérieur de nous ».



### 2.3 L'analyse conversationnelle est-elle un partenaire fiable ?

S'agit-il de « techniques » ? Ou, sont-ce des « méthodes », au sens que l'ethnométhodologie donne à ce terme ? On compare souvent le duo de danse Contact Improvisation à une « conversation des masses ». L'aspect communicationnel a souvent été mis en avant, et ce, dès les origines de la pratique. Steve Paxton le compare à une « communication de sensations et de pensées intimes<sup>519</sup> ». Une étudiante de la « contact class » du Naropa Institute de Boulder écrit :

« Contact Improvisation seems to be a reflection, a new form of expression of the same old process of communication — sometimes flowing, easy, other times jerky, self-conscious<sup>520</sup> »

Peut-être est-ce dû à cette insistance de la part des danseurs, mais il m'a été conseillé, à plusieurs reprises et tandis que je présentais ma recherche en séminaires, d'envisager les duos à partir de l'« analyse conversationnelle ».

On peut lire, en effet, avec admiration l'article que Sachs, Schegloff et Jefferson consacrent aux conversations qu'ils considèrent comme des activités organisées en tour à tour<sup>521</sup>. Ils identifient près de quatorze « faits conversationnels » communs à tout « speech-exchange ». Ce qui est remarquable, c'est leur capacité à introduire une très haute dose de plasticité dans ce qui fait une conversation (« l'ordre des tours n'est pas fixé mais variable » ; « la distribution n'est pas spécifiée à l'avance », « ce qui va être dit n'est pas spécifié à l'avance », etc.) et d'ouvrir leur travail à un niveau d'incertitude que l'on rencontre rarement. C'est que précisément, le sens d'une conversation, pensent-ils, n'est jamais prescrit à l'avance mais émerge de la manière même dont se structure l'échange, laquelle structuration obéit à un petit nombre de règles que l'analyse conversationnelle se donne pour but de mettre au jour. Or, cette plasticité qu'ils se donnent d'un côté, ils la résorbent de l'autre en faisant valoir que le « travail interprétatif » des membres est souvent perçu à l'aune de l'accomplissement et de la reconnaissance de *patterns* disponibles et « prévisiblement connaissables » (*anticipatorily knowable*), c'est-à-dire que l'on peut anticiper à partir de l'observation de ce qui est en train d'émerger et d'un réservoir d'expériences et de savoirs préalables.

Il est désormais de plus en plus fréquent de faire appel à l'analyse conversationnelle pour rendre compte des manières d'organiser, dans l'instant, la « conversation des corps ». Deux thèses récentes ont adopté ce point de vue : Augustin Lefebvre y a

---

<sup>519</sup> PAXTON S., 1976, « Symbols for what we do », In *Contact Newsletter* vol.2 n°2, p.15

<sup>520</sup> GIELLA V., 1976, « a letter », in *Contact Newsletter*, vol.2 n°2

<sup>521</sup> SACHS, H., SCHEGLOFF, E., JEFFERSON, G., 1974., « A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation », in *Language* vol.50 n°4, pp.696-735

recours pour étudier l'accomplissement d'une figure d'Aïkido<sup>522</sup>, Chloé Mondémé pour rendre compte des interactions entre un aveugle et son chien-guide<sup>523</sup>. Les ateliers d'Aïkido sont basés sur la répétition d'un ensemble de figures qui engagent deux rôles : *uke* (l'attaquant) et *tori* (l'attaqué). Le but étant de parvenir à pouvoir être capable d'incarner l'un et l'autre rôle et à pouvoir déclencher une attaque ou une parade en s'ajustant à la situation. Dans le cas où les rôles n'auraient pas été préalablement répartis, Augustin Lefebvre montre que les membres en présence parviennent à interpréter la situation qui émerge en fonction de leurs déplacements, de leurs gestes et de leurs postures, lesquels renvoient à des attaques connues, codifiées et répertoriées. « Dans le processus d'interprétation d'un geste en cours, écrit-il, les rôles de *tori* et de *uke* fonctionnent comme un schème d'interprétation connu des deux mais dont chacun accomplit la moitié en sachant que l'autre accomplit l'autre moitié<sup>524</sup> ». Dans l'interaction entre une personne aveugle et son chien guide, le chien est entraîné à transformer certaines *affordances* de l'espace urbain en « catégorie obstacle ». Il transforme l'infinie variété des types d'obstacles susceptibles d'entraver la progression de la personne aveugle en un ensemble fini de comportements et de « signes » corporels qu'il communique à son maître.

Dans un cas comme dans l'autre, en l'absence de langage verbal, l'intelligibilité pratique des situations est réglée par un petit nombre de comportements, de figures disponibles, apprises et reconnaissables, qui structurent l'interaction. Les ressources mobilisées dans de tels exemples forment un « répertoire » d'actions possibles qui se réactualise à chaque fois en fonction du caractère situé de chaque action.

En plus de cette idée de « répertoire », Schegloff insiste dans son travail sur la notion d'« organisation séquentielle » de l'interaction<sup>525</sup>, en montrant que lorsqu'une personne effectue une action, elle projette une prochaine action en posant une contrainte de type normatif sur la pertinence de cette prochaine action. Dans le cas de l'Aïkido, lorsque le « *uke* » déclenche telle figure son ou sa partenaire saura immédiatement qu'il ou elle devient « *tori* », c'est-à-dire endosse le rôle de l'attaqué. Concrètement cela détermine son attitude corporelle et la nature de la réaction que, en tant que « *tori* », il va opposer à l'attaque du « *uke* ». Lorsque le chien guide baisse la

---

<sup>522</sup> LEFEBVRE A., 2011, *Approche ethnométhodologique de l'accomplissement d'une figure à deux : spatialité et temporalité dans la pratique de l'Aïkido*, Thèse de Doctorat en Sciences du Langage, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

<sup>523</sup> MONDEME C., 2013, *Formes d'interactions sociales entre hommes et chiens — Une approche praxéologique des relations interspécifiques*, Thèse de doctorat, Sciences du langage, ENS Lyon, 375 pages ; MONDEME C., 2013, « "Y'a un obstacle" : partage perceptif et construction des savoirs pratiques », in L. Mondada, *Corps en interaction*, ENS éditions, Paris, (à paraître)

<sup>524</sup> LEFEBVRE A., 2011, p.89

<sup>525</sup> SCHEGLOFF E., 2007, *Sequence organization in interaction — A primer in Conversation Analysis I*, Cambridge University Press.

tête, qu'il s'arrête un court instant ou ralentit fortement, et qu'il se met à « marcher en crabe » sur sa gauche, le chien rend perceptible au non-voyant son activité d'évaluation de la situation et lui signifie qu'il y a un obstacle à contourner par la gauche. Dans les deux cas, le *uke* ou le chien-guide adressent, par leurs actions ou leurs comportements, une contrainte normative forte sur le comportement de la personne avec laquelle ils sont engagés dans un même cours d'action.

Le Contact Improvisation n'échappe pas à cet horizon d'attentes normatives. Les danseurs apprennent à reconnaître des gestes, des attitudes corporelles « prévisiblement connaissables ». Principalement dans les moments où l'un des partenaires se retrouve à porter l'autre. Ce sont les moments où la notion de rôle est la plus apparente et affirmée : il y a celui qui supporte et il y celui qui s'envole, et dans les deux cas les organisations du corps sont différentes. Le « porteur » cherchera un ancrage au sol, un alignement postural pour supporter le poids par « conduction osseuse », tout en décontraction, plutôt que par une action musculaire. Celui qui « s'envole », cherchera à se rendre léger par une action tonique au niveau du centre et du périnée, et à trouver une extension de ses membres dans l'espace.

Cependant, ce que j'aimerais montrer, c'est que l'improvisation en Contact Improvisation ne se limite pas à l'aléatoire de figures connues qui surgiraient dans le désordre mais qu'elle repose aussi sur la performance de gestes inassignables et donc non « prévisiblement connaissables ». Improviser, dans un tel cas, ne se résume pas à un brassage aléatoire d'un répertoire de gestes ou de compétences. Pour ne pas quitter « la réalité de l'improvisation », les danseurs s'entraînent à enquêter dans et sur toutes les dimensions de leurs expériences.

Je m'autorise à passer rapidement sur la manière dont les contacteurs acquièrent des techniques proprement dites, comme apprendre à porter son partenaire. Je vais toutefois prendre deux exemples qui témoignent du fait que des contraintes normatives pèsent sur les partenaires, même si dans un second temps je m'intéresserai à une séquence qui manifeste le fait qu'improviser consiste, entre autre chose, à apprendre à ne pas se sentir trop littéralement lié par elles. Si je passe rapidement sur ce point, c'est parce qu'en la matière le Contact Improvisation n'aurait rien à nous apprendre de plus que ce que d'autres pratiques telles que celles qu'étudient Augustin Lefebvre ou Chloé Mondémé nous apprennent. J'aimerais plutôt passer plus de temps sur ce qui le spécifie en propre, sur ce qui donne de la valeur et de la réalité à la notion d'improvisation : gestes improvisés, relation improvisée...

#### **2.4 Les techniques de « porté »**

Le premier exemple est tiré d'un stage animé par Adrian Russi et organisé par Chorescence à Grenoble les 17-18 novembre 2009, intitulé « Par-delà la gravité ». Les stagiaires se sont vus proposer la possibilité de « travailler » un porté particulier qu'Adrian Russi nomme « cross-shoulder lift ». Si A est celui qui porte et B celui qui s'envole, il s'agit pour A, qui se trouve dans les figures ci-dessous à gauche de B, d'aller chercher le centre de son partenaire avec son épaule gauche, en se baissant, et pour B de viser la structure de A au niveau de son épaule et d'y déposer son centre, et dans un même élan, tandis que A se redresse, de donner une impulsion pour donner du « momentum<sup>526</sup> » et alléger son poids.

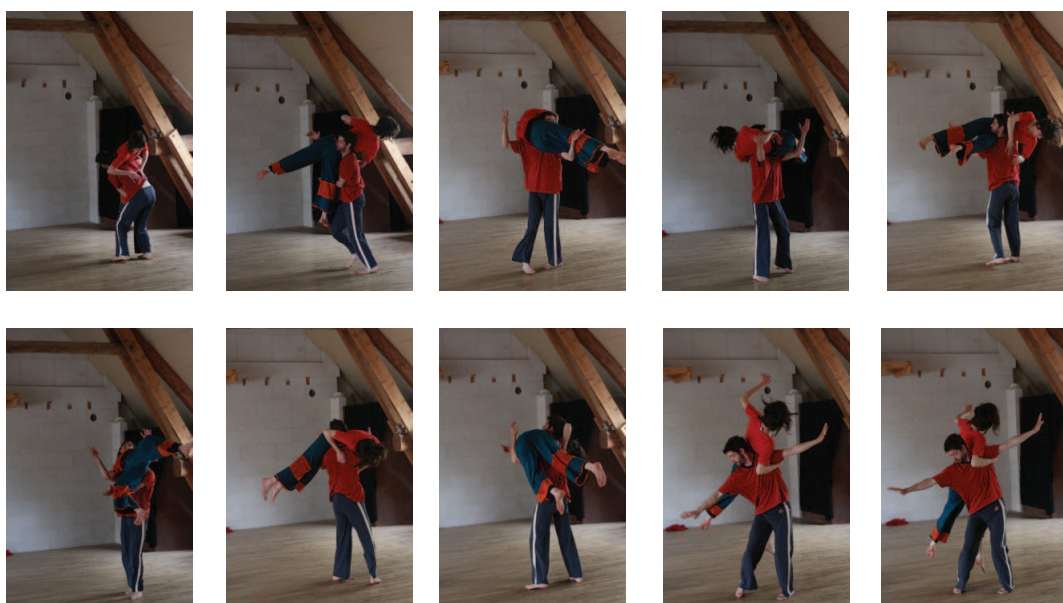


Figure 15 — Décomposition d'un "cross-shoulder lift"

Il y a dans un porté comme celui-ci beaucoup de savoir-faire, d'ajustements réciproques entre les deux partenaires. Les gestes qui y mènent sont effectivement une manière d'actualiser des *patterns* réélaborés *in situ*, des « chemins » qui ont la plupart du temps été « travaillés » en atelier ou en stage. En l'occurrence, le porté que décomposent les clichés précédents a été travaillé ce jour-là pendant pratiquement une heure, répété un nombre impressionnant de fois en inversant les rôles. Le duo essayait, s'arrêtait, commentait, demandait conseil à l'enseignant et réessayait de nouveau. Le soir, en jam, ce type de porté fleurissait de toutes parts...

Le second exemple vise à nous rendre sensible au fait que les portés sont les gestes les plus explicitement codifiés du Contact Improvisation. Ils se signalent au moyen d'un « appel » qui peut être émis soit par le « porté », soit par le « porteur ».

<sup>526</sup> Pour cette notion de « momentum », ainsi que celle de « centre » qui intervient dans la page suivante, cf. supra: « II.4 »



Figure 16 — Porter, être porté (Jam , Grenoble)

Ces quatre vignettes sont extraites d'une danse captée pendant une jam à la MJC des Allobroges de Grenoble. Les deux danseurs en question sont Quentin Briand (tee-shirt gris) et Pablo Troccoli (tee-shirt blanc). La première vignette montre Quentin et Pablo à proximité l'un de l'autre. Pablo vient de se positionner dans le dos de Quentin. Celui-ci pivote d'un quart de tour sur sa gauche. Dans son dos, Pablo fléchit les jambes et vient contacter le bas du dos de Quentin avec son épaule gauche. Quentin sent le contact et bascule en arrière en pivotant légèrement, de telle sorte que son flanc gauche se retrouve en contact avec l'épaule gauche de Pablo qui, pendant ce temps, a placé ses deux bras sur la face avant du corps de Quentin pour prévenir une éventuelle chute. Au même moment Quentin donne une petite impulsion et Pablo se redresse. En l'air, Quentin exécute en même temps plusieurs actions : d'une part (1) placer son centre au plus près de la colonne vertébrale de Pablo, au creux de son cou, pour permettre à ce dernier de le porter sur sa structure et lui être le plus léger possible, d'autre part



Figure 17 — Les attitudes de l' "envol"

(2) trouver une extension maximale et un certain tonus corporel également pour alléger son poids, et enfin (3) rester en connexion avec le sol au moyen du regard et d'une extension des bras prêts à se récupérer en cas de chute. Soit trois des quelques notions essentielles qui se transmettent dans les ateliers de Contact Improvisation.

Dans ce cas, l'appel a été initié par le porteur qui offre à son partenaire une opportunité d'envol, qui y répond avec aisance. La situation inverse est également possible. Lorsque l'appel est initié par le « porteur », comme ci-dessus, l'appel se manifeste par un fléchissement des jambes pour présenter à son partenaire une surface

d'envol comme le bas du dos ou les épaules. Lorsqu'il est initié par le « porté », il prend la forme d'un élan et d'une impulsion, signalant à l'autre un saut imminent, et la présentation du « centre » à, ou sur, la structure de son partenaire.

Ces deux exemples témoignent du fait que les contacteurs s'entraînent, en situation d'apprentissage, à enrichir leur « répertoire » de mouvement et à le mobiliser en situation en l'ajustant aux conditions spécifiques de chaque danse et à la rencontre de deux corps en eux-mêmes singuliers (avec leur taille, leurs expériences, leurs capacités physiques), dans les danses libres des temps de jam. Outre l'habileté à trouver le bon ajustement et un timing commun pour réussir à « saisir l'élan » ou à « saisir le momentum », il faut encore apprendre un ensemble de « techniques intérieures » sur lesquelles j'aurai l'occasion de revenir dans le chapitre 3. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans les situations de transmission de ces portés en stage, les enseignants insistent souvent sur le fait qu'ils ne sont pas la danse. On apprend à les exécuter non pas pour les « faire », c'est-à-dire les reproduire volontairement, mais pour y être disponible lorsqu'ils surgissent d'une situation. Mark Tompkins, dans un stage donné au Pacifique\_CDC avertissait les danseurs :

« Les portés appartiennent plus à la situation qu'aux danseurs, au sens où en tant que danseur, il nous faut rechercher — car c'est une recherche ! — à ne pas les exécuter intentionnellement. Ils doivent pouvoir répondre aux exigences des situations particulières, pouvoir suivre le point de contact, se laisser emporter par le momentum »

### **2.5 Les attentes normatives de l'improvisation... et ses surprises**

À trop s'accrocher à ce qui est « prévisiblement connaissable », on risquerait de quitter la « réalité de l'improvisation ». Les six photogrammes qui suivent sont tirés de la captation vidéo d'une performance, « Le ciel descend jusqu'au sol », qui s'est déroulée à CitéDanse (Grenoble) le 17 novembre 2009 à l'occasion de la venue d'Adrian Russi pour le stage mentionné plus tôt, qui avait ce jour-là comme partenaires d'improvisation Emmanuel Grivet, Barnaby Tree et Isabelle Üski, tous contacteurs confirmés et enseignant la pratique. Le contexte n'est donc pas le même que celui d'une danse de Contact Improvisation qui se tiendrait dans une Jam puisqu'il implique une représentation devant un public. Et si le « cadre » est différent, ce qui est susceptible de s'y passer le sera tout autant<sup>527</sup>. Néanmoins, je crois que la scène qui suit est en mesure de nous renseigner sur la « réalité de l'improvisation ». Faisant partie du collectif de CitéDanse, j'ai eu la chance de pouvoir voir la pièce et de m'immiscer après coup dans les coulisses.

---

<sup>527</sup> GOFFMAN E., 1991 (1974), *Les cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, Paris, 573 pages

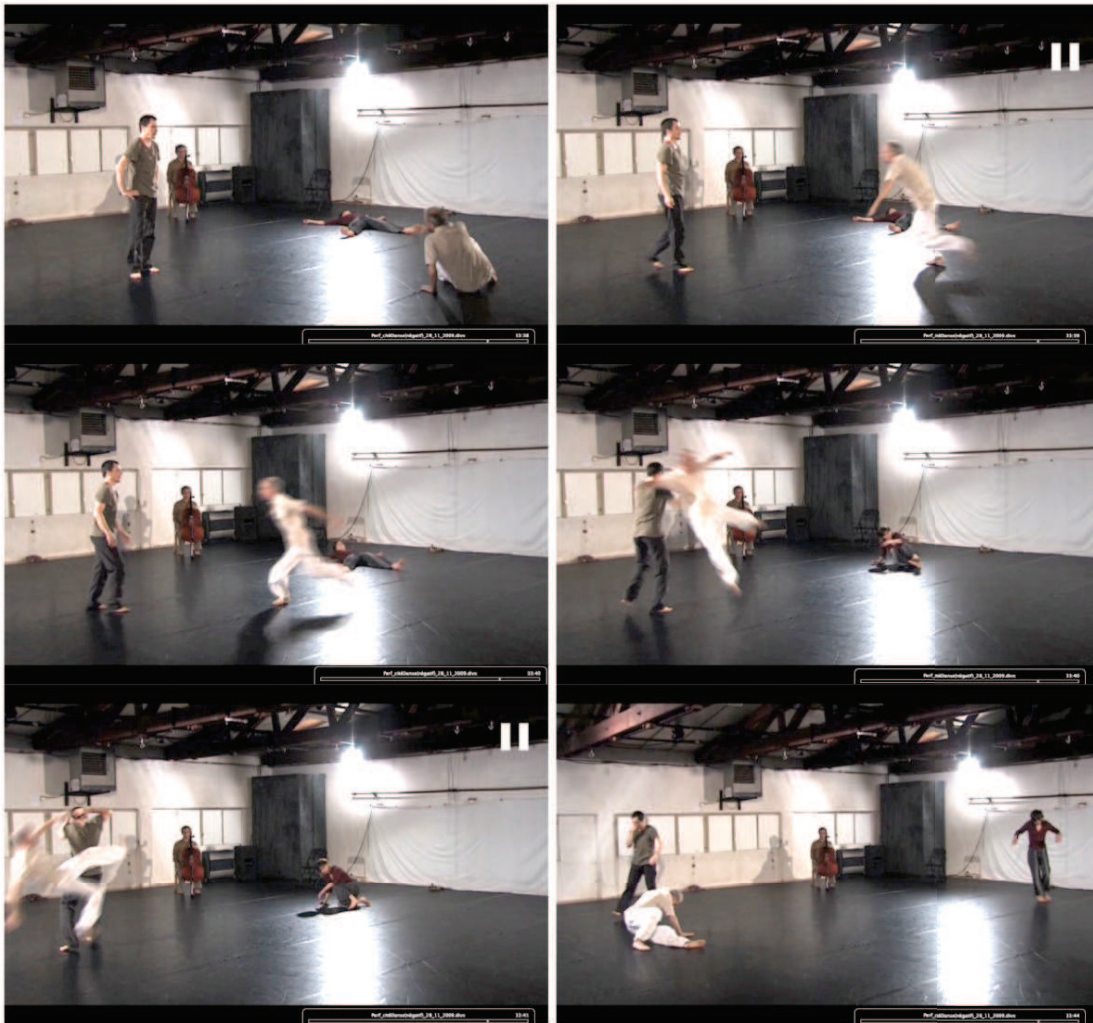


Figure 18 — Une chute "éthique", extrait de *Le ciel descend jusqu'au sol* (CitéDanse, 17 nov 2009)

La séquence que ces photogrammes décomposent intervient une trentaine de minutes après le début de la performance. Au second plan, Isabelle Üski est couchée au sol tandis que Barnaby Tree est assis en fond de scène un violoncelle à la main. Au premier plan, Adrian Russi et Emmanuel Grivet sont manifestement en train d'occuper l'attention principale. Dans les minutes qui précèdent cette séquence, les deux improvisateurs jouent d'abord à se donner leur poids, à se porter. Ils ne se sont, avant cette performance, jamais rencontrés. Ils jouent, dans les premiers instants de leur duo, de cette rencontre. Ils sont *pratiquement* en train de se jauger, de s'appivoiser, ils testent la structure de l'autre, évaluent le degré de confiance qu'ils vont pouvoir établir entre eux et font spectacle de ce moment où ils se rencontrent effectivement.

Dans la séquence reproduite ci-dessus, les deux improvisateurs se font face. Emmanuel, au sol, se relève et s'élançait vers Adrian. Prend en quelques pas suffisamment de vitesse pour se jeter contre lui. Face à lui, dans le troisième photogramme, l'attitude corporelle d'Adrian suggère qu'il est en train de se préparer à le recevoir : jambes légèrement écartées et fléchies, avec la jambe d'appui légèrement en avant, les bras prêts à le réceptionner. Dans le photogramme suivant, Emmanuel est en l'air, sans appui, emporté par sa masse à une vitesse importante et sans filet de sécurité. Mais entretemps, Adrian a pivoté sur son pied gauche ; en deux petits appuis s'est écarté de la trajectoire et se retrouve dos à Emmanuel qui chute lourdement au sol, de tout son poids. Le public frémit de surprise et de silence. Au second plan, Isabelle Üski se relève au moment où Emmanuel entame sa course. Lorsqu'il heurte le sol, elle se retrouve debout et réagit au son de la chute par un mouvement de bras qu'elle enchaîne avec un autre. Elle danse. Adrian fait un tour sur lui-même. L'improvisation continue. Emmanuel se relève.

Cette séquence montre à quel point la « réalité de l'improvisation » oblige en permanence ceux qui s'y soumettent à ne pas se laisser porter par les *attentes normatives* qui règlent généralement les interactions de la vie quotidienne. Rien n'est plus étranger à l'improvisation que la statistique. Jamais une contrainte normative n'abolira l'improvisation. Dans cette situation, nous partions d'une situation assez classique d'improvisation, sans rôle précis. La course d'élan d'Emmanuel, son appel et son envol, semblaient le désigner comme le « porté » (envol), à quoi aurait du répondre Adrian, en ajustant son tonus musculaire, en ancrant ses appuis au sol en devenant le « porteur ». Or en tournant le dos à ce corps qui lui arrivait dessus, Adrian adopte un comportement inattendu. La « proposition » faite par Emmanuel n'a pas eu valeur de contrainte pour Adrian. Elle aurait dû faire de lui le « réceptionneur ». Au dernier moment, il a choisi qu'il en serait autrement. Il ne se détourne pas au début de la course d'Emmanuel, mais au moment où ce dernier est déjà en l'air, en ne lui laissant pas le choix de réajuster le rôle qu'il vient de se donner, celui de l'envol. En décidant de rester dans, et d'habiter, la « réalité de l'improvisation », Adrian Russi choisit pour lui-même qu'Emmanuel est à même de prendre soin de lui, de gérer son propre corps et les risques qu'il prend.

Deux manières d'interpréter cette scène. L'une est « socialement morale », l'autre « improvisationnellement éthique ». Ou bien on se dit que la réaction d'Adrian vaut comme un écart à une norme supposée — réceptionner un corps qui sinon risque de chuter lourdement — et on le jugera pour avoir osé ignorer librement la contrainte normative qui pèse sur lui au mépris des conséquences. Ou bien, on considère que la « réalité de l'improvisation » fait qu'il n'y a aucune contrainte normative qui pèse sur ses épaules à ce moment précis, et que sa réaction n'est que la manifestation d'un



présent qui se ramifie sans cesse dans le courant de ce qui s'improvise. En tournant le dos à Emmanuel, Adrian manifeste une « compétence de membre » tout-à-fait adéquate à ce que l'on attend d'un improvisateur.

Cet exemple nous permet de montrer que la notion d'*organisation séquentielle* de l'interaction qu'évoque Schegloff à propos des conversations parlées, que reprend Augustin Lefebvre pour étudier la réalisation d'une figure d'Aïkido ou Chloé Mondémé pour décrire l'interaction entre un aveugle et son chien-guide, n'a pas la même pertinence pour l'improvisation et le duo de Contact Improvisation. Habiter la « réalité de l'improvisation » n'annule pas l'idée d'attentes normatives, cela les transforme : un contacteur expérimenté est plus ou moins en mesure d'attendre d'un autre contacteur le fait qu'il ait intégré et soit conscient d'un certain nombre de ces choses qui se travaillent dans les ateliers : gestion de son poids, savoir chuter et retrouver le sol avec fluidité, se savoir responsable de soi-même, prendre soin de soi-même, rapport au toucher et au regard à la fois décomplexé et à la fois altéré, s'autoriser l'impolitesse... En jam, accepter le fait que la danse puisse prendre fin à n'importe quel moment sans que l'autre n'ait à donner de raisons, etc. À cet endroit précis surgit peut-être alors un autre horizon normatif d'attentes : l'improvisateur serait celui sur qui la contrainte normative issue d'un tour d'action précédent ne s'exercerait pas, ou plus justement qui aurait la liberté de se laisser contraindre par elle ou non. Comme si savoir improviser revenait sans cesse, pour chaque acte, à s'engager devant deux modalités d'action — « socialement morale » et « improvisationnellement éthique » — et à jouer activement de cette bifurcation en gardant ouvert le fait que le choix entre les deux est *également* possible.

De retour dans les coulisses, après la performance, Adrian Russi s'enquiert auprès d'Emmanuel Grivet de sa santé. « Ça va, c'est le jeu ! », lui répond-t-il. C'est à peine s'il ne s'excuse pas auprès d'Adrian Russi de s'être placé dans une situation où il ne pouvait plus garantir sa propre sécurité et d'avoir fait peser sur ses épaules la responsabilité de sa chute. Les deux hommes discutent encore cinq minutes de l'événement et se séparent en concluant qu'« il s'est passé ce qui devait se passer ».

### **3. STAGE « VERS UNE DANSE FLUIDE ET PARTAGÉE »**

Dès lors, et par rapport à ce qui précède, la question pourrait être la suivante : que transmet-on quand on transmet une pratique qui refuse de se définir ou de circonscrire un corpus de techniques qui lui serait propre ? J'attends du détail du stage que je vais décrire qu'il fasse émerger ce que la danse de Contact Improvisation « requiert » a

*minima* de la part de ses danseurs. Cette dernière section pourrait ainsi servir de prologue au chapitre suivant.

Je m'entretiens avec Fanny Tanous à propos du stage qu'elle a proposé le week-end précédent pour l'association Chorescence à Grenoble, les 26 et 27 janvier 2013 sous une forme « week-end », c'est-à-dire qui comprend une demi-journée de stage le samedi après-midi (14h30-17h30) et une journée le dimanche (10h-13h et 14h-17h), sur le thème « Vers une danse fluide et partagée ». Je lui ai proposé de venir avec son cahier de préparation de stage. Elle arrive avec 7 feuillets : 4 concernant la préparation du stage par lesquels il est possible de retracer l'élaboration des propositions (fig.19 à 22), et 3 concernant le déroulé du stage fig.23 à 25).

Chaque fois que je cite entre guillemets et en italique dans le corps du texte, je me réfère à ces feuillets.

## Ce qui favorise ma fluidité

me sentir à l'air, en forme  
la quantité intense de pratique !  
la confiance

démarrée  
relâché

← agiter les  
liquides  
et les faire  
tourner  
circuler

verser

↳  
ds les sens  
ds les directions

Figure 19 — Extrait du carnet de stage, Fanny Tanous  
(phase exploratoire)

la fluidité de la perception

Fluidité : la valse  
trouver zik.

Depuis rencontre enseignant (lab stiff bodies)  
>> dissocier les articulations

lacher son centre (et sa tête) le poids\* la peau continuité / \* le contrôle aussi, ça va  
ensemble, pas que physique.

Fermer les yeux aussi (jugement...)

passer par encore + dur pour trouver le relâchement (ailleurs) contracter une partie pdt que je  
relâche une autre (mathieu burner, methode grimberg)

aller au sol  
jeux d'orientation (nancy/roulades) ; début de mon atelier au festival / ronde avec s'orienter...

>>> notochorde,  
colonne souple et tranquille >>>> FLUIDITE

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Turgescence>  
La **turgescence** est l'état cellulaire associé à l'élongation de la cellule végétale, causée par une  
entrée d'eau dans cette même cellule. *RESPIRATION*

La fluidité comme un élément intrinsèque à tout mouvement : dès que nous bougeons nous mettons  
en route une **dynamique de circulation** qui nous permet de communiquer avec notre  
environnement.

Ce stage sera l'occasion de nous connecter à cette fluidité et de lui faire place dans la danse, de  
l'inviter à s'exprimer pleinement et dans toutes ses finesses. Son énergie et sa dynamique viendront  
soutenir nos possibilités de mouvement.

Nous travaillerons un **état de disponibilité dans le corps, vers l'espace et vers la relation en Contact**  
Improvisation:

Par l'expérience d'un « relâchement actif », nous tenterons de suivre l'élan d'une danse à deux dans  
toutes les directions de l'espace et de l'emmener au delà de la sphère du duo.

Nous chercherons un rapport mobile à l'espace, un accordage des flux intérieurs aux matières  
extérieures pour se laisser glisser dans le flot d'une danse partagée, prête à nous saisir et à nous  
emporter... sans se noyer !

En cultivant un état d'esprit fluide et léger nous maintenons vivante la disponibilité aux  
changements, fluctuations de tous les instants ...

*naïve  
s de  
rés  
se reubrite*

*qu'est ce qu'un relâchement actif?*

*le regard*

une attention aux différents flux internes

Dynamique énergie particulière, circularité/circulation  
lever les restrictions/blocages, laisser passer, couler (état d'esprit)

des que je bouge (en fait mvmt pour tt les organismes vivants)

La fluidité est la capacité d'un fluide à s'écouler sans résistance.

*(+/-) (environnement) et (+) / continuellement*

Figure 20 — Extrait du carnet de stage, Fanny Tanous ( phase exploratoire)

La fluidité (également parfois appelée *viscosité réciproque*) peut se définir à partir de la notion de viscosité dynamique. La fluidité est ainsi l'inverse de la viscosité dynamique.<sup>1</sup>

On parle par extension de *fluidité* d'une circulation de véhicules, de personnes, de capitaux par analogie avec la mécanique des fluides, avec les notions de pression, restrictions de flux ou perte de charge.

D'autres propriétés remarquables d'un superfluide sont l'existence d'une conductivité thermique infinie et la présence de tourbillons possédant une vorticité quantifiée

Le **tourbillon**, parfois appelé *vorticité* (du latin *vortex*), est une formulation mathématique de la dynamique des fluides relié à la quantité de vitesse angulaire ou de rotation que subit un fluide localement. Une façon simple de visualiser le tourbillon est de considérer un fluide en mouvement dans lequel on délimite un petit volume rigide. Si cette parcelle tourne par rapport à un référentiel au lieu de translater, elle *tourbillonne*.

Qualité de ce qui est fluide, facilité avec laquelle une matière, un liquide s'écoulent uniformément

écoulement, streaming *vers l'agac \** *flux continu vers l'agac.*

#### FLUIDITÉ EN CONTACT IMPROVISATION

fluidité du mouvement, disponibilité et **orientation**

**mind, communication**  
flot

remobiliser bouger/pressions, circulation membranes. Donner le sens du passage du flux et les faire circuler

#### LIQUIDES

reflexe : je suis sur le ventre. Ceder les passages aux liquides et sentir membranes cellules en relation au sol se tonifie et quand je suis prete passer sur le dos sans effort....et revenir ou coté.

La relation tonique dans le relachement au sol  
les liquides, l'eau (images, variations)  
schéma en étoile

flux continu/

flux (écoulement, ruissellement,  
flux infos, energie, matière  
densité du flux...

#### **COLONNE**

Figure 21 — Extrait du carnet de stage, Fanny Tanous (phase exploratoire)

Colonne > haut/bas > spirales > fluidité  
 Colonne > ondulations > surf in > mobilité

travail articulaire: dissocier/plier/ aller rapidement vers le sol...  
 la chute, l'élan,

déséquilibres, recentrage pour aller dans toutes les directions...

**les pieds : fluidité dans le rapport au sol. glisser,**

une danse: un flux et une ancre, une ancre puis un flux, alterner et circuler dans l'espace.

notion de circularité, de sphère...

le flot de la danse qui nous emporte, les flux d'énergie, d'enthousiasme, d'émotions, d'élan  
 physiques, de liquides, matières qui nous traversent.  
 la fluidité dans la communication.

**écouter par le corps (yeux fermés) > notion de circularité (sphère, rond, courbe)  
 regard périphérique**

état de disponibilité, aussi mental.  
 de «relâchement actif» pour être capable de suivre le mouvement d'un duo dans toutes les  
 directions de l'espace et de l'emmener au delà de la sphère du duo

accorder les flux intérieurs aux densités extérieures

la musique dans le momentum  
 l'espace mobile

l'écoute pour la communication dansée

légereté, disponibilité.

(exercice des fascias / globalité) NS 1 ?? (adhérence)

exercice de relâchement actif du festival (par trois, infos sous les pieds dans  
 relâchement du corps)

CENTRE, AXE, FLUX en contact improvisation

mobilité du centre dans l'espace, puissance et engagement  
 construction de l'axe, structure et communication

laisser passer, céder, > et explorer le contraire

couler

contact / relâchement  
 rigide ...

veuser

impro coll  
 fin.  
 plan

Figure 22 — Extrait carnet de stage, Fanny Tanous (phase exploratoire)

14<sup>30</sup> *1 tps auto massage*  
*tête/yeux nuque (avant (parce de la main),*  
*Scap Pec' avant bras*  
*et se repasser sol, se...*

**SAMEDI**

14<sup>30</sup> - *1 tps le soi*  
 - arrivée blabla > un aspect parmi d'autres ds CI qu'on va approfondir ce WE. Heureuse, partage outil. On va chercher à encourager, favoriser ce voyage dans ts nos échanges (dans la danse mais aussi façon de se regarder, de se parler). Se soutenir pr émergence et expression d'une qualité fluide ! Et ce que ca nous évoque/connecte, aussi peut être comme zone corps.

*l'air de pluie*

**Tour de prénom/mots.**

- secouer, mélanger liquides et laisser retomber

« la montagne » donner le sens du repoussé de la terre (fluide entre mon corps et la terre) *relâche muscles superficiels*

- rondes/vagues/chânes

*résistance & souplesse pr faire passer le courant !*

- ondulations / torsions steve p. (il parle de la fontanelle! 8 et ~ ; ischions et coccyx)

torsions à initier à différents « étages », autoriser +/- jambes, bassin, lombaires...

- dessiner des 8 ondulations, petites et gdes amplitudes, en relais, dans tous les plans de l'espace et dans le corps

*rendre visible circulation à l'intérieur (timing), chercher des étirements, des circulations liquides cumbia ; groupe jeu*

- circulation espace rétrécissant *en gp : 8 (tourner depuis le regard la tête et le pied)*

*fluidité circulation continue, ni trop vite ni trop lent pour rester connecter sans accidents*

*rendre visible circulation entre gp*

15<sup>30</sup> par 2 : moelleux repoussé pieds/mains : connexion des bras et du centre jusqu'à la terre. **PIEDS ET MAINS VENTOUSES.**

Essayer un bras, puis l'autre, avec différentes tonicités, différentes densités à l'intérieur

avancer/reculer, se déplacer en privilégiant le glisser

laisser évoluer entre céder/repousser et différentes parties du corps > duo moelleux. Entrée/sortie contact.

- changer partenaires. *Wade / gp.*

+ De tps en tps trouver un point fixe ou dense (tourbillon/pivot/porté ?)

- porté « tourbillon » *accélérer air*

*pause*

*99ch sur l'axe* / *resser en gardant l'axe* / *repartir.*

16<sup>30</sup> bouteille : poids et fondre/ se liquéfier -> classique puis autres partie du corps puis relâcher axe/ tonus quand je décide ou que je sens que je vais tomber > avec pieds et mains ventouses /+ tout le corps qui repousse le sol à l'arrivée./ en trio et vers une danse (circuler dans le trio et continuer le jeu) et blabla.

*Variante mettre centre dessous et porter si expérience...*

17<sup>30</sup> > traversées en versant (enchaînement tête bassin, pieds et mains ventouses)

> duo des colonnes, dos à dos départ très lent ; colonnes articulées : suivre le point de contact, le laisser nous guider.

>> danser pour intégrer > RON ROBIN

18<sup>30</sup> *de dos ceur*  
*abraz*  
*direct/dérier...*

*ou ?*  
*Artes ?*  
*ou*  
*autre*

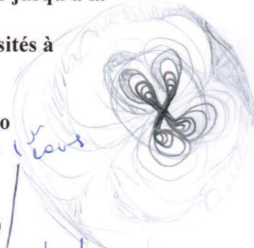


Figure 23 — Extrait carnet de stage, Fanny Tanous, (déroulé)

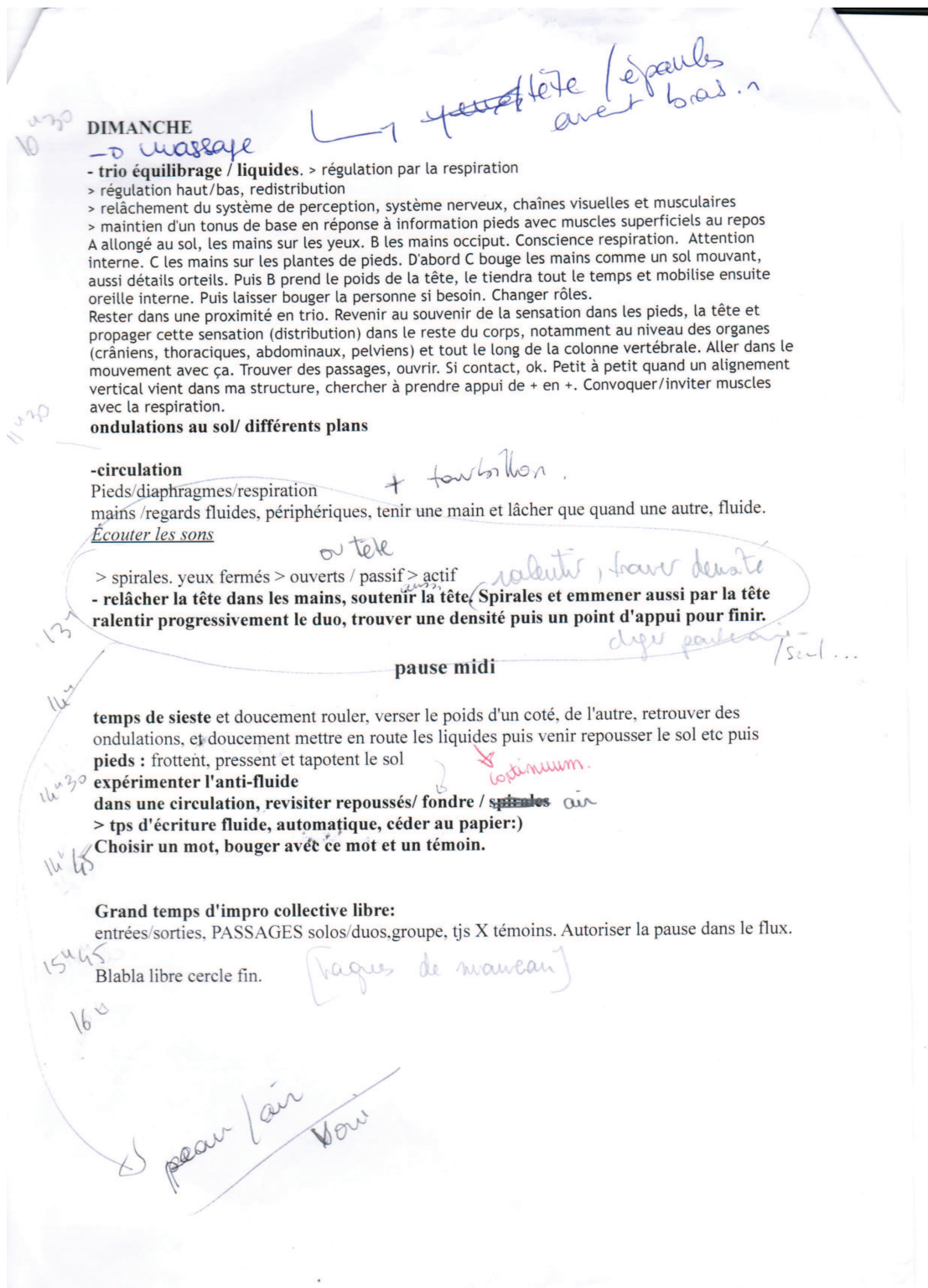


Figure 24 — Extrait carnet de stage, Fanny Tanous (déroulé)



### 3.1 Phase exploratoire

Dans les 4 feuillets relatifs à la préparation du stage, se lisent les traces d'un exercice réflexif assez spontané où Fanny Tanous s'interroge sur ce qui favorise sa propre fluidité dans la danse, en repartant de sa propre expérience. Elle jette spontanément sur une feuille de papier, en guise de première ébauche, ce qui lui vient à l'esprit (fig.19) en distinguant ce qui semble relever d'un état — « *me sentir bien* », « *en forme* », « *la confiance* », « *la quantité intense de pratique !* » — et ce qui semble susceptible de le susciter. Ici, elle identifie les « liquides » du corps comme jouant un rôle clé dans l'état de « fluidité » qu'elle recherche en s'inspirant des explorations du BMC : d'une part en les « *agitant* » pour dénouer le corps et rechercher un certain état (« *reliée* »), et d'autre part pour mettre en mouvement le corps avec une certaine qualité en faisant « *circuler* » les liquides, en les « *versant* » « *dans tous les sens, dans toutes les directions* ».

Les figures 20, 21 et 22 ont été directement tapées à l'ordinateur. Elles se présentent comme une liste pêle-mêle d'associations d'idées autour de la notion de fluidité (« *valse* », « *écoulement* », « *streaming* »), ou d'anciennes explorations proposées par d'autres enseignants dans des stages, des festivals — « *jeux d'orientations (Nancy [Stark Smith, ndr]/roulades)* », « *Depuis rencontre enseignant (lab stiff bodies)* » — qui manifestent le fait que Fanny Tanous prend en compte d'autres situations pédagogiques antérieures qu'elle a vécues, des explorations qu'elle juge adaptées à sa proposition. Elle liste ce qui est susceptible de favoriser la fluidité comme pour garantir les bonnes manières de la susciter en croisant son expérience et ce qu'elle a reçu d'autres enseignants : « *lâcher son centre ? (et sa tête) et le poids [...] \* le contrôle aussi, ça va ensemble, pas que physique* ». Elle imagine des stratégies physiques : « *Fermer les yeux aussi (jugement...)* » ou « *passer par encore + dur pour trouver le relâchement (ailleurs)* ». Les bases de son enseignement à venir sont moins techniques, voire théoriques, qu'expérientielles :

« Pour construire un stage comme ça, m'explique-t-elle, je me nourris d'expériences de danse, des danses précises, des souvenirs. En fait, je commence par me poser la question : “comment est-ce que je reconnais que j'ai une danse fluide?”. Par exemple, je remarque qu'une danse fluide, c'est une danse où j'ai les pieds qui glissent ; c'est une danse où j'engage la tête d'une manière qui implique toute la colonne dans une qualité assez spéciale ; c'est une danse où je danse avec l'air. Si je me remémore une danse fluide, avec tel.le ou tel.le partenaire, ce qui me vient c'est un certain rapport à l'espace, à la vitesse, au glissé aussi. Tourner, être dans quelque chose de circulaire. J'aime bien noter ce qui se passe quand je danse. Danser et noter que quand je suis avec cette chose-là dans le corps, il se passe ça dans ma danse. C'est un plaisir d'apprentissage. Le chemin c'est : d'abord du plaisir, et après ça devient du matériel ».

Ce réservoir d'expériences est mobilisé comme le matériau brut à partir duquel devront émerger des *propositions*.

Une autre partie de cette phase exploratoire consiste en un travail de recherche et de documentation effectué sur Wikipédia en tapant des mots-clés, tels que « *fluidité* » — « *La fluidité est la capacité d'un fluide à s'écouler sans résistance* » — ou « *turgescence* » — « *La **turgescence** est l'état cellulaire associé à l'élongation de la cellule végétale, causée par une entrée d'eau dans cette même cellule* », à côté de quoi elle note à la main « RESPIRATION ». Elle recopie des définitions et s'inspire d'images évocatrices susceptibles de nourrir des propositions :

« Pour ce stage-ci, je suis allée sur Wikipédia et j'ai trouvé des trucs qui m'ont directement inspirée comme cette histoire de « tourbillon ». En physique, un tourbillon, c'est un point fixe avec des choses, un fluide, qui tournent autour. J'ai trouvé aussi cette notion d'absence de résistance. J'y ai pioché des mots physiques qui me parlent de la danse : tourbillon, fixité, absence de résistance. Et ça a directement influencé les propositions que j'ai faites au stage. Pour la fluidité, j'avais envie de partir sur cet ensemble de « tourbillon », de « fixité », de « résistance », de « pivot ». Je voulais qu'on sente que l'on pouvait faire passer le flux avec plus ou moins de résistance ou avec plus ou moins de densité, en trouvant différents niveaux de circulation entre la terre, son centre et le partenaire. »

Une autre étape importante : l'écriture du texte qui servira de support de communication sur les affiches et tracts. Ce texte a son importance puisqu'il est censé communiquer et détailler aux futurs stagiaires le contenu du stage. Dans ce cas-ci, il s'ébauche assez vite (milieu de la figure 20), avant même que le stage ne soit réellement construit. C'est dans l'écriture de cette note d'intention que surgissent des idées, quitte à re-questionner après coup certaines formules. Elle écrit par exemple « *Par l'expérience d'un "relâchement actif", nous tenterons de suivre l'élan d'une danse à deux dans toutes les directions de l'espace...* ». En mettant entre guillemets « relâchement actif », elle semble mettre l'emphase sur quelque chose qui va être important dans le stage, à la fois comme proposition de sa part mais aussi comme promesse d'état pour les futurs stagiaires. Elle rajoute pourtant en note manuscrite dans la marge « *Qu'est-ce qu'un relâchement actif ?* ».

Ce n'est que dans un deuxième temps qu'elle resserre sa phase exploratoire sur la « *fluidité en Contact Improvisation* » (fig. 21 et 22) le thème même du stage. Dans sa prise de notes sans ordre apparent, on distingue trois types d'énoncés : a/ ceux qui paraissent dériver des pages qui précèdent, qui reviennent comme une reprise sous une forme plus élaborée, b/ ceux qui émergent, c/ ceux qui font référence à l'équipement présumé nécessaire au fait même de danser.

a/ Plusieurs des idées repérées sur les figures 19 et 21 sont reconvoquées lorsqu'il s'agit d'adapter la fluidité au Contact Improvisation : les « liquides » sont évoqués à plusieurs reprises, et dans ce retour, s'élabore les prémisses d'une proposition (fig.22 : « *céder les passages aux liquides et sentir membranes cellules en relation au sol se tonifie et quand je suis prête passer sur le dos sans effort... et revenir ou côté* »). Le

rapport à la colonne vertébrale, qui n'apparaissait figure 20 que de manière très allusive, est ici plus détaillé et laisse apparaître les prémisses d'une exploration possible : « *Colonne > haut/bas > spirales > fluidité / Colonne > ondulations > surfing > mobilité* ». De la définition du « tourbillon » trouvé sur Wikipédia, Fanny ébauche un exercice : « *une danse : un flux et une ancre, une ancre puis un flux, alterner et circuler dans l'espace* ». L'état de « relâchement actif », sur lequel elle s'interrogeait en figure 19, est lui aussi directement réinvesti, et devient une capacité à « *suivre le mouvement d'un duo dans toutes les directions de l'espace* ». Enfin, elle reprécise une des stratégies énoncées plus haut jouant sur le contraste entre « *laisser passer, céder* » et le « *contraire : relâchement/contraction* ».

b. Dans le second type d'énoncés émerge principalement une attention à l'espace, « *l'espace mobile* », l'idée de « *musicalité dans le momentum* » et l'envie de « *donner le sens du passage du flux* », soit autant d'attentions qui communiquent avec la mise à l'essai d'une définition de ce que serait une danse fluide à différents niveaux : « *le flot de la danse qui nous emporte, les flux d'énergie, d'enthousiasme, d'émotions, d'élan physiques, de liquides, matières qui nous traversent / la fluidité dans la communication* ».

En même temps que s'organisent ces reprises ou qu'émergent de nouvelles propositions, se fait sentir la nécessité d'apporter aux stagiaires un minimum d'équipement<sup>528</sup>, tels que « *la chute* », « *l'élan* », le « *déséquilibre* » et le « *recentrage* » pour pouvoir « *aller rapidement au sol* » et « *aller dans toutes les directions* ». Ou encore le trio « *CENTRE, AXE, FLUX* », comme une des bases du Contact Improvisation : « *mobilité du centre dans l'espace, puissance et engagement / construction de l'axe, structure et communication* ». On retrouve également le rapport aux pieds : « *les pieds : fluidité dans le rapport au sol. Glisser,* »

Enfin, dans une dernière étape, Fanny Tanous entreprend une autre petite recherche par mots-clés sur la base des cours qu'elle a déjà donnés et qu'elle retranscrit systématiquement sur son ordinateur, « pour voir s'il n'y a pas déjà quelque chose qui correspond à ce qu' [elle] cherche ».

Ces trois temps de la phase exploratoire consistent à faire émerger et à commencer à faire tenir ensemble des souvenirs de danse, d'expérience d'apprentissage ou de transmission, des mots, des définitions physiques et des ébauches de propositions. Comme pour étaler la matière ressource à partir de laquelle il faudra composer un stage, c'est-à-dire « construire du matériel ».

---

<sup>528</sup> Pour une discussion de cette idée d' « équipement », voir Chapitre suivant « le dispositif du Contact Improvisation ».

### 3.2 Déroulé du stage

J'examine plus en détail la première après-midi de stage. Le programme tel que nous le donne à voir la figure 23 ressemble à une suite linéaire de propositions écrites en « gras » et séparées les unes des autres par des «-». Pour chaque proposition, ou presque, correspondent — écrits en « italique » — les objectifs que visent Fanny Tanous et ses intentions pédagogiques, soit ce qui se joue dans le détail de chaque proposition en terme d'équipement à la danse ou en terme de sensibilisation à sa « fluidité ». La collection de ces intentions manifeste une économie générale du stage plus complexe que ce que la présentation linéaire sous forme de liste laisse présager au premier coup d'œil. Tel quel, le déroulé de l'après-midi ne rend pas compte de la recherche de progression dans les propositions qui se fait en suivant deux voies : une voie thématique, portant sur la « fluidité », fidèle à l'intitulé du stage, et une voie plus pédagogique, visant à « équiper » les stagiaires les moins expérimentés.

Dans son programme annuel de stage, l'association Chorescence distingue différents types de stage en fonction de l'expérience recommandée. Chaque année, l'association organise au moins un stage « ouvert aux débutants ». Le stage en question est de ceux-là. Pour Fanny Tanous, cela signifie concrètement de donner les moyens à des débutants de sentir et de vivre l'expérience d'une danse en Contact Improvisation autant que de faire passer quelque chose du thème qu'elle s'est fixée. J'aimerais montrer que derrière l'aspect linéaire de son plan, le déroulé de l'après-midi prend tout particulièrement en charge le premier aspect. Cela nous servira à identifier un ensemble de « réquisits » à l'expérience du Contact Improvisation que les pédagogues cherchent à transmettre.

Le premier temps est un temps d'arrivée pour présenter le stage (« arrivée blabla »), pour faire un tour des prénoms des stagiaires en leur demandant éventuellement de nommer, en quelques mots, ce que le terme de « fluidité » évoque, s'il « résonne à un endroit du corps », et « si ça fait écho à un intérêt, des questions... ». Ce temps de parole est légèrement détaillé dans le déroulé de l'après-midi (fig.23), il l'est en revanche beaucoup plus dans la figure 25 :

Blabla \*  
**1 jour ½ pour aller dans un aspect parmi d'autres possibles dans la danse en CI. La notion de fluidité.**  
 Rechercher ensemble, comme un laboratoire expérimental, **tout ce qui favorise, encourage, permet l'émergence et l'expression de ce qui serait une fluidité (des fluidités?)**  
 Moi j'apporte qqs outils de ce que j'ai trouvé dans mon parcours mais tous les outils sont valables et heureuse de partager.  
 Aussi, ce qui compte c'est ce processus pour chacu.e à partir de là où chacun.e se trouve et l'idée qu'on se soutient les un.es les autres dans nos processus personnel vers l'expérience de cette « qualité ».  
 fluidité dans nos perceptions, nos échanges, la danse. Relations...différentes couches/entrée/niveaux/imaginaires...  
**un tour avec ce que ca nous évoque** pour la danse et si ca résonne à un endroit du coprs ou si ca fait écho à un intérêt, des questions...

Figure 25 — Extrait Carnet de stage, Fanny Tanous (déroulé)

On retrouve dans cet extrait quelques notions de la « philosophie de la transmission » propre au Contact Improvisation identifiées plus haut, comme notamment l'insistance sur le fait de « *rechercher ensemble, comme un laboratoire expérimental* ». Une fois le thème et les intentions du stage présentés, Fanny propose un premier exercice debout, en cercle, pour « *secouer, mélanger les liquides* » et les « *laisser retomber* ». Suit immédiatement une autre proposition dans la même configuration : se donner la main et laisser le cercle être traversé par des ondulations, en sentant les moments de résistance et les moments de souplesse dans le groupe « *pour faire passer le courant* », au sens propre comme au sens figuré, entre les stagiaires. Puis elle enchaîne par ce qui apparaît sur le programme comme « *les ondulations/torsions* » de Steve Paxton, par lesquelles nous sommes invités à trouver le moyen de dessiner des « 8 » par l'ondulation de nos colonnes. Fanny Tanous montre le mouvement sans rien en expliquer. Elle propose d'étendre ces ondulations à tout le corps, « dans tous les plans de l'espace », en trouvant des « petites et grandes amplitudes ». Pour faciliter la tâche, elle commence par nous les faire « dessiner » avec le doigt dans l'espace, puis le bras et bientôt le corps dans son entier : des « 8 » à partir de la tête, des genoux, du bassin, du torse, des fesses...Jusqu'à ce que nous nous retrouvions engagés dans le mouvement, en « laissant la place à la danse qui est là, indique-t-elle, en abandonnant peut-être cette idée de "8" ». Une fois la chose en place, Fanny Tanous réintroduit le collectif en proposant de faire la même chose dans un espace qu'elle restreint à chaque fois de moitié : moitié de la salle, moitié de la moitié, moitié de la moitié de la moitié... pour amener la sensation d'une fluidité de circulation dans le groupe malgré une contrainte spatiale de plus en plus importante. Elle invite chacun à trouver ses

stratégies pour « rester connecté sans accident » dans un état de circulation continue ni trop lent ni trop rapide.

Le deuxième temps de l'après-midi, en duo, après avoir travaillé alternativement seul et en groupe, s'ouvre sur une proposition que Fanny Tanous nomme « La montagne ». « La montagne » consiste, pour une personne debout, immobile, à recevoir des pressions dirigées vers le sol, de la part de son ou sa partenaire, d'abord au niveau des chevilles, puis au niveau du bassin, des épaules et enfin sur le dessus du crâne. Cet exercice vise à « *relâcher les muscles superficiels* » et à donner à la personne une sensation d'enracinement. À la fin de « la montagne », les personnes sont invitées à changer de partenaires pour l'exploration suivante.

Par deux, une personne propose à son ou sa partenaire, d'abord par le contact des mains et des bras, une certaine qualité de « *repousser* » en variant la tonicité du bras, du corps tout entier, en essayant « *différentes densités à l'intérieur* ». Le lien avec la proposition précédente se fait en cherchant une « *connexion des bras et du centre jusqu'à la terre* » en ayant les bras et les pieds « *comme des ventouses* ». Il s'agit de chercher comment mobiliser son partenaire, le faire avancer, reculer, en rajoutant petit à petit la possibilité d'alterner entre un « *repousser* » et un « *céder* », puis en ouvrant le contact à n'importe quelle partie du corps. Fanny Tanous invite les danseurs à se mettre à la recherche d'un « *duo moelleux* » à l'intérieur duquel s'autoriser à entrer en contact et en sortir. Tout autant qu'une exploration sur la fluidité dans le duo, cette proposition est aussi un glissement progressif, pour les moins expérimentés, vers la danse en Contact Improvisation.

Après une courte pause, le stage reprend par une proposition en trio que Fanny appelle dans ses notes « *La bouteille* ». Il s'agit, pour une personne entourée de ses deux autres partenaires, de fermer les yeux et de se laisser aller à des déséquilibres dans toutes les directions en ayant confiance qu'elle sera prise en charge par ses partenaires, d'abord en la repoussant avec les bras, puis en offrant n'importe quelle partie du corps comme structure pour accueillir le déséquilibre de l'autre. Jusqu'à un moment où la personne qui se balance de déséquilibre en déséquilibre se laisse fondre, abandonne son poids à la structure de l'autre et rejoint le sol en « *se liquéfiant* ». Chacun passe à tour de rôle, puis l'exploration s'ouvre sur un temps de danse plus ouvert où, sans que les rôles ne soient plus définis, les danseurs cherchent ces mêmes états de déséquilibre et de liquéfaction pour aller rejoindre le sol.

Fanny Tanous change radicalement de type d'exploration, en proposant ensuite des « *traversées* » de studio en essayant de trouver une fluidité dans le déplacement du « *centre* » à différentes hauteurs : d'abord entre le sol et 50 cm de hauteur, entre 50 cm et un mètre, puis en variant les hauteurs. Les traversées qui se font d'abord chacun pour soi, se font ensuite par deux en y ajoutant un jeu de contraintes telles que :

« vous vous déplacez à la même vitesse, même fluidité, mais vos centres doivent habiter des hauteurs différentes et contraires », etc.

Pour terminer l'après-midi, Fanny Tanous part d'un « duo des colonnes » — deux personnes dos à dos — qui ne se donne comme point d'attention que de suivre le point de contact entre les deux corps, lentement, et de se laisser guider par ce qui se passe au point de contact, jusqu'à ce que cela s'ouvre sur une danse peut-être plus ample, à tout le moins plus libre dans les contraintes.

Par rapport au déroulé linéaire de départ, on distingue donc quatre temps principaux, qui ont alterné des temps très collectifs, d'autres privilégiant le duo ou la recherche solitaire. Les quatre explorations principales de l'après-midi — « la montagne », « la bouteille », « les 8 », les traversées —, tout en s'inscrivant dans le thème du stage, c'est-à-dire constituant une recherche sur la fluidité dans le corps, dans la danse et dans la relation avec les partenaires, sont aussi pensés les uns par rapport aux autres dans l'optique de pouvoir fournir aux personnes débutantes les outils pour entrer dans la danse : *ancrage* (« la montagne »), *confiance* (« la bouteille »), *mise en mouvement dans l'espace* (« les huit », les traversées), ainsi que la *danse en contact*.

« Après, il s'agit d'un stage débutant, ce qui fait que je dois tenir compte du fait que certaines personnes n'ont pas forcément beaucoup d'expériences en Contact Improvisation, voire pas du tout. Alors je fais le tour de ce que je suppose incontournable. Il est fondamental que j'amène de la confiance : confiance en soi, confiance dans les autres, confiance dans le sol. Du coup, j'ai proposé deux choses : 1/« la montagne », pour sentir ses deux pieds reliés à la terre, 2/ et « la bouteille », où une personne qui a les yeux fermés se laisse aller à des déséquilibres en comptant sur les deux partenaires qui l'entourent pour la soutenir, la récupérer, tout en l'amenant de plus en plus proche du sol. Ceux qui portent la bouteille le font d'abord avec les mains, puis je les invite à trouver une manière de le faire avec d'autres parties du corps. « La bouteille » me permet de jouer sur la confiance, mais aussi d'aborder la relation au sol, la chute, le poids et l'écoulement du poids au sol. En une toute petite et très simple exploration, j'aborde en fait beaucoup de choses que je pense être fondamentales.

Ensuite, j'ai eu cette idée de mettre les personnes en mouvement à l'aide de petits « 8 » qui commenceraient d'abord par être dessinés par le bout du doigts, puis qui de loin en loin emmèneraient tout le corps dans la danse. Là, je visais la simplicité pour emmener dans la capacité à faire des gestes *dans* l'espace, tout en amenant l'idée de fluidité. À quoi j'ai rajouté une autre proposition avec cette idée d'une danse par laquelle on « s'habillerait d'air ». C'était là aussi une manière d'amener l'espace. Si tu te mets à sentir l'air, tu es déjà en mouvement, et du coup tu es déjà en train de danser.

Dernière chose, j'avais besoin de donner un peu le sens du centre, et de le faire voyager dans l'espace. D'où les traversées de studio. D'abord en faisant voyager notre centre dans un intervalle qui allait du sol à une cinquantaine de centimètres, puis d'une cinquantaine de centimètre à une hauteur de taille environ. Ensuite, on est passé par deux, une fois il fallait suivre le centre de l'autre, une autre il fallait être en contraste avec lui. Voyage du centre, conscience du centre, et début d'une danse partagée.

J'ai cherché des outils hyper simples qui feraient que tu puisses te retrouver, sans te l'avoir imaginé, être en train de danser »

« La relation au sol », « la chute », « le poids », « l'espace », « la confiance », « le centre », autant de notions fondamentales à la pratique du Contact Improvisation ou pour le dire autrement : les « réquisits » de l'expérience, c'est-à-dire ce que réclame l'expérience du Contact Improvisation pour être vécue en tant que telle.

Sans reproduire pour la journée du dimanche le détail des propositions comme je l'ai fait pour l'après-midi du samedi, j'aimerais juste mettre l'accent sur deux moments. Le premier, en ce qu'il me semble caractéristique du travail d'« accordage des sens » recherché dans l'enseignement du Contact Improvisation, par lequel les enseignants cherchent à provoquer un état de corps particulier, à réveiller des sensations et des manières de percevoir. Le second parce qu'il me permet de suivre comment s'élabore du matériel pédagogique en repartant de ce qui n'était au départ qu'une définition Wikipédia – « Le tourbillon ».

Le premier moment est celui de l'« arrivée » le dimanche matin. Fanny Tanous demande de former des trios pour une séance de « bodywork » (massage, enfin plus ou moins...) au sol. Une personne « A » est allongée, la seconde « B » se place à ses pieds et la troisième « C » à sa tête. L'exploration consiste en une mobilisation subtile et décoordonnée des pieds et de la tête. Les trois partenaires commencent par prendre conscience de leurs respirations. B « *donne des informations* » aux pieds de A qui est allongé, par de tout petits mouvements, des petites pressions, tapotements, frictions, elle bouge les mains « comme un sol mouvant », en prenant soin d'aller jusqu'au détail des orteils. Le seul effort de A consiste à rester relâché et à garder son attention à l'intérieur de soi. À son tour, C prend le poids de la tête dans ses mains, d'abord sans bouger, puis en lui proposant une subtile mobilisation de l'articulation du crâne et de la nuque. Par rapport à la proposition écrite (fig. 24), Fanny Tanous procède à un ajustement. À chaque tour, l'expérience se prolonge par un temps de mise en mouvement de A, avec pour consigne de « *revenir au souvenir de la sensation dans les pieds, la tête* » et de chercher à « *propager cette sensation dans le reste du corps* », comme dans « les organes (crâniens, thoraciques, abdominaux, pelviens) et tout le long de la colonne vertébrale ». Une sensation « propagée » aux quatre coins du corps, dans ses profondeurs : « *aller dans le mouvement avec ça* ».

Cette proposition est assez représentative de ce qui se transmet en Contact Improvisation sans toutefois être du Contact Improvisation : d'abord un temps pour s'accorder à la sensation, puis un second temps pour la laisser nous mettre en mouvement, « bouger à partir de la sensation ». Il s'agit moins ici de se mettre en état de percevoir la sensation du mouvement, que de laisser la sensation elle-même nous mettre en mouvement. C'est finalement sous cette forme-ci que Fanny Tanous a



transformé l'état de « relâchement actif » sur lequel elle s'interrogeait dans sa phase exploratoire.

Le second moment nous permet d'assister à la dernière étape du projet amorcée figure 19 avec la recherche exploratoire sur Wikipédia autour de la « fluidité » de laquelle est ressortie l'image du « tourbillon ». Fanny a noté la notice sur son carnet préparatoire (fig.21) :

« Le **tourbillon**, parfois appelé *vorticité* (du latin *vortex*), est une formulation mathématique de la dynamique des fluides relié à la quantité de vitesse angulaire ou de rotation que subit un fluide localement. Une façon simple de visualiser le tourbillon est de considérer un fluide en mouvement dans lequel on délimite un petit volume rigide. Si cette parcelle tourne par rapport à un référentiel au lieu de translater, elle *tourbillonne* »

Cette notice est ensuite retraduite de telle sorte qu'elle devienne une proposition d'expérience, un « matériel » à transmettre. De là s'est élaborée la proposition principale du dimanche après-midi, qui d'ailleurs ne figure pas, en tant que tel sur le déroulé qu'elle avait prévu :

« J'ai directement réutilisé les trucs de wikipédia. Par deux, on se tient le bras et on cherche à se faire emporter par de petits déséquilibres. Puis à un moment, dans ces déséquilibres et les élans qui naissent de ça, l'un des deux partenaires peut décider de stopper son élan, c'est-à-dire s'ancrer dans le sol, de se poser comme un point fixe, de faire pivot. S'amuser avec ça, en prenant l'espace, en y mettant de l'ampleur »



Un des enjeux de la transmission du Contact Improvisation réside sans doute dans le fait de savoir s'il existe une compréhension commune et partagée de ce qu'« improviser » signifie, et s'il est possible de l'enseigner. Or, plutôt que de répondre frontalement à cette question, les premiers enseignants à avoir réagi dans *Contact Quarterly* semblent avoir tenté de repérer ce que l'improvisation en contact requiert. On ne transmet pas des techniques, on n'apprend pas l'improvisation, on transmet une manière de se rendre sensible à ce que requiert une situation d'improvisation.

Car on ne s'improvise pas « contacteur ». Il ne suffit pas d'« appuyer » sa peau contre une autre, de se mettre à bouger, pour que ce qui « arrive » soit une danse de Contact Improvisation. Si une danse de Contact Improvisation ressemble, malgré les précautions pour ne pas trop en restreindre les possibles, à une autre danse de Contact Improvisation, ceux qui font vivre la pratique tentent de faire en sorte que cette ressemblance soit moins attribuable à un ensemble de techniques acquises et partagées qu'à une certaine sensibilité et disponibilité à un ensemble de « réquisits » qui demandent un apprentissage. L'entraînement du danseur revient à fabriquer un corps équipé, c'est-à-dire réceptif à ces réquisits. Et ce sont ces derniers, plus que les

« techniques » en tant que telles, qui sont au cœur de la transmission. Ce sont ces derniers que les « enseignants » en Contact Improvisation visent lorsqu'ils conçoivent et proposent du « matériel » pédagogique.

Les techniques de « portés », et par extension, tout ce que l'on serait tenté d'assimiler à une « technique » du Contact Improvisation servent la production ou la composition d'une improvisation (*process*) plutôt qu'ils n'en constituent le produit fini (*achievement*)<sup>529</sup>. S'y entraîner est une manière de se rendre disponible et à la hauteur de ce que l'instant fait surgir. À la limite, on dirait alors que les danseurs n'apprennent pas des techniques, n'entraînent pas leurs sens, n'affûtent pas leur imagination *pour* danser le Contact Improvisation. Ils dansent le Contact Improvisation en escomptant qu'il leur apprenne quelque chose de tous ces mots : improvisation, contact, imagination, sens, techniques, partenaires, danse. Il ne s'agit pas encore, au point où nous en sommes, de conclure. Il nous fallait au contraire défricher le terrain pour se frayer une voie vers l'expérience. Les deux chapitres qui suivent portent explicitement sur le « dispositif » du Contact Improvisation et sur les réquisits de son expérience

---

<sup>529</sup> Sur cette distinction entre « improvisation-production » et « improvisation-produit », cf LABORDE D., 2005 ou encore NISHIZAKA A., 2006, « What to learn: the embodied structure of the environment », in *Research on language and social interaction*, vol.39 n°2, pp.119-154



## Chapitre 3. LE DISPOSITIF DU CONTACT IMPROVISATION ET LES RÉQUISITS DE L'EXPÉRIENCE

### *Un dispositif de danse*

Il faut prendre Steve Paxton à la lettre lorsqu'il écrit « the dancing does the teaching ». L'apprentissage est pris en charge par la danse elle-même, les danseurs apprennent d'elle. Cela s'entend dès lors comme une proposition à laquelle il s'agit de répondre : « the form as the teacher ».

Nous avons vu que les contacteurs s'interrogent sur ce qui fonde la « communauté » à laquelle ils se sentent appartenir. Qu'est-ce qui fait qu'ils se reconnaissent partager une même pratique qui refuse pourtant de se circonscrire et de se définir, qui se revendique comme étant fondamentalement ouverte ? Peut-être cela se reconnaît-il à un certain nombre *d'habitudes*, au sens où elles seraient la répétition d'éléments, de motifs, dessinant quelque chose de « semblable » ou d'identifiable : une danse de Contact Improvisation. L'« identité » d'une telle danse proviendrait de l'aptitude des danseurs à en reproduire la forme et la communauté se reconnaîtrait parmi ces corps, ceux-là même qui la « représentent ».

Mais peut-être faut-il décaler l'origine ou la source de ces habitudes. Peut-être ne sont-elles pas celles des danseurs, mais sont-elles propres à *l'expérience* à laquelle ils se livrent ? On comprendrait mieux alors la formule de Paxton « the dancing does the teaching ». Le philosophe anglais Alfred North Whitehead a une formule énigmatique dans son livre *Concept of nature*, à partir de laquelle je me propose de raisonner : « l'objet perceptif résulte de l'habitude de l'expérience<sup>530</sup> ». Par cette formule, Whitehead entend témoigner pour autre chose que les habitudes des sujets, en l'occurrence, *les habitudes de l'expérience* elle-même ! Dans le cas qui est ici le nôtre, j'avancerai l'hypothèse selon laquelle ces habitudes de l'expérience seraient le fruit d'un « dispositif » précis et original : le dispositif de danse du Contact Improvisation.

---

<sup>530</sup> Cité in STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead, une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.107

Qu'est-ce qu'un dispositif ? Et pourquoi parler de dispositif à propos du Contact Improvisation quand le terme n'est revendiqué ni par les fondateurs ni par les danseurs d'aujourd'hui ? Mon parti pris est méthodologique, le terme de « dispositif » est celui que je prête aux danseurs afin de décrire l'expérience du Contact Improvisation et ses effets. On connaît la fortune de cette notion par l'usage qu'en propose Michel Foucault et qu'il clarifie dans un entretien avec A. Grosrichard en 1977 :

« Ce que j'essaie de repérer sous [le nom de dispositif], c'est un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref, du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments<sup>531</sup> »

Parmi les nombreux commentaires de ce passage, j'en retiendrai trois : celui que fait Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*<sup>532</sup>, celui de Gilles Deleuze dans la dernière intervention publique qu'il donna sous le même titre<sup>533</sup>, et enfin celui d'Emmanuel Belin dans son ouvrage *Une sociologie des espaces potentiels — logique dispositive et expérience ordinaire*<sup>534</sup>. À partir de ces trois réceptions du « dispositif » foucauldien, il est possible de préciser ce qu'il paraît pertinent de retenir dans le cas du Contact Improvisation. Agamben insiste sur la fin de la définition de Foucault, à savoir sur le dispositif en tant que réseau que l'on établit entre des éléments très hétérogènes pour proposer sa propre définition, plus large encore :

« j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>535</sup> »

Foucault avait privilégié l'étude des dispositifs ayant un lien évident avec la question du pouvoir — l'asile, la clinique, la prison, la sexualité... En élargissant la définition, Agamben inclut d'autres dispositifs, moins surprenants et de moindres ampleurs, tels que « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette... » — pas moins concernés par le pouvoir, d'ailleurs, ainsi que l'entendait Foucault. Nonobstant son ouverture, sa définition ne contient presque essentiellement que des verbes d'une nature plus ou moins coercitive : capturer, déterminer, contrôler, etc. Bien qu'il reconnaisse qu'un dispositif implique un processus de subjectivation, c'est

---

<sup>531</sup> FOUCAULT M., 1977, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Quarto Gallimard, Paris, p.299

<sup>532</sup> AGAMBEN G., 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages, Paris, 50 pages

<sup>533</sup> DELEUZE G., 2003 (1988), « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Deux régimes de fous — Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, Paris, pp.317-325

<sup>534</sup> BELIN E., 2002, *Une sociologie des espaces potentiels — logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck, Bruxelles, 290 pages

<sup>535</sup> AGAMBEN G., 2007, p.31

plutôt dans le commentaire de Gilles Deleuze que l'on retrouve avec insistance les liens du dispositif avec le « nouveau » et la « créativité » : « tout dispositif se définit ainsi par sa teneur en nouveauté et créativité, qui marque en même temps sa capacité de se transformer<sup>536</sup> ». Autrement dit, à chaque fois qu'un dispositif contraint ou produit son effet propre, il génère une forme de production qui lui échappe. C'est cette ligne, enfin, que reprend et retient Emmanuel Belin pour mettre en œuvre sa « logique dispositifive » : l'action d'un dispositif s'y signale par une transformation — « quelque chose se passe » — qui, d'ordinaire, passerait pour un petit hasard ou au contraire pour quelque chose d'improbable, mais qui là se singularise par la fiabilité de sa reproduction. Emmanuel Belin nomme « déplacement des maximums de vraisemblance » l'action propre des dispositifs qui transforme le hasard et l'improbable, en soulignant l'importance du travail matériel et environnemental dans ce jeu de déplacement.

Je retiens de ces commentaires le rapport du dispositif à la nouveauté et au déplacement du maximum de vraisemblance. Il me semble toutefois possible d'affirmer ce caractère plus avant en héritant plutôt des dispositifs que mettent en scène les laboratoires expérimentaux (*setting, device*) et qu'étudient la philosophie et la sociologie des sciences<sup>537</sup>. En ceci, parler de « dispositif » est une manière de prolonger les réflexions de la première partie sur l'« atelier de danse » comme laboratoire expérimental somatique, en proposant une plongée dans les expériences (*experience* et *experiment*) d'un de ces laboratoires. Or, Bruno Latour fait de chaque dispositif une « offre positive d'existence », qui donne sa chance à un phénomène qui, sans lui, n'aurait pas eu l'opportunité de manifester son existence. C'est au fond ce dont il sera question à propos du dispositif de danse du Contact Improvisation. J'aimerais, à son égard et pour ma part, insister sur la dimension « propositionnelle » du dispositif.

### *Les habitudes de l'expérience*

En faisant subir une certaine épreuve au corps, le Contact Improvisation fait exister en retour un certain corps impliquant les danseurs d'une manière inédite, d'abord dans la danse puis de loin en loin dans toutes les sphères de leurs expériences sociales<sup>538</sup>. Au sens où il apparaît ici, un dispositif est ce qui produit et propose un « sentir » en étroite relation avec certaines « habitudes de l'expérience ». Autrement dit, je suggérerai que l'expérience du Contact Improvisation se caractérise par un type de

<sup>536</sup> DELEUZE G., p.322

<sup>537</sup> Pour une présentation précise, se reporter à STENGERS I., 1997, *Cosmopolitiques - Tome 1 : La Guerre Des Sciences*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond

<sup>538</sup> Cf. supra « II.ccl »

« sentir » qui lui est spécifique. Que le « comment », le « quoi » ou le « ce qui » de ce sentir est, *en partie*, « proposé » par le dispositif. Par dispositif, j'entends donc une proposition d'expérience relative à des manières de sentir, une opportunité ouverte dont la proposition — proposer ne veut pas dire déterminer ! — sait supporter une large diversité d'expériences possibles qui pourront être dites « communes » sans être « identiques ».

D'une certaine manière, la « proposition » se lie, ici, à une « abstraction » prise dans le sens physique d'abstraire, d'extraire, voire d'arracher une chose d'une autre. Gilles Deleuze et Félix Guattari proposaient dans *Qu'est-ce que la philosophie* de considérer l'œuvre d'art comme dotée d'une force d'arrachement. L'art, écrivaient-ils en substance, arrache à chaque expérience particulière un « bloc de sensations » ou d'affects<sup>539</sup>. Une œuvre d'art se caractérise alors par son *éternité* : ce « bloc » qu'elle renferme qui n'appartient à aucune des perceptions particulières de ceux qui la contempleront, et qui pourtant intervient dans chacune d'entre elles.

La dimension propositionnelle du dispositif reprend la même logique en l'inversant, le « bloc éternel » n'est pas extrait d'une œuvre, il *s'incarne* dans une expérience. Whitehead a proposé un terme pour ce type de processus par lequel un sentir spécifique s'incarne dans ce que lui appellerait l'événement : l'« ingression ». L'ingression a bien à voir avec une certaine forme d'abstraction puisqu'elle renvoie à un mode d'intervention original de ce qu'il nomme « objets éternels ». Il n'est pas le lieu ici de commenter plus avant ce que sont ces drôles d'entités chez Whitehead, tout juste pouvons-nous retenir que leur ingression satisfait une double exigence : d'une part, l'exigence que ce que je perçois ait un répondant différent de moi ; d'autre part, l'exigence de nouveauté, d'originalité que nous avons assigné au dispositif<sup>540</sup>. Si l'on suppose que les « sentirs propositionnels » d'un dispositif se mettent à habiter l'expérience par un processus semblable à celui que Whitehead nomme « ingression », ces sentirs en deviennent comme les *ingrédients* à la fois nécessaires et pourtant non déterminants des expériences singulières qu'ils génèrent. Ce qui est particulièrement original chez Whitehead, et qui pour nous importera, c'est cette manière de penser en même temps la force de la nouveauté inspirée par un souffle (ingression) sans que ce souffle ne soit jamais contraignant, qu'il n'exige une quelconque conformité quant à sa traduction dans l'expérience concrète. *À la lettre, une proposition*. En un mot, les diverses expériences générées par un même dispositif

---

<sup>539</sup> DELEUZE G., GUATTARI F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, pp.157-160

<sup>540</sup> Pour un commentaire pénétrant de l'ingression des objets éternels chez Whitehead, cf STENGERS I., 2002, pp.451-468, et en ce qui concerne la première exigence, Cf. supra « III.2 »

manifestent un ensemble de facteurs constants, sans que ces derniers ne se traduisent pourtant par une conformité des expériences générées : les sentirs propositionnels<sup>541</sup>.

Parler de « dispositif » présente donc un avantage. Il autorise à qualifier ce qu'il fait vivre, ou fait sentir, sans devoir le rapporter à une détermination qui serait extérieure au temps de la danse. Nous n'avons plus à tourner autour de l'expérience, à chercher dans le « con-texte », le « pré-texte », le « para-texte » — c'est-à-dire avant, autour et au-dessus de l'expérience — tout ce qu'il y a à en dire au motif que le sociologue n'a pas accès à l'expérience même de ceux qu'il étudie. En ayant recours au « dispositif », je m'autorise à ne chercher aucun motif d'explication en-dehors de l'expérience même. L'enquête que j'entends mener devra, en réussissant, m'autoriser à *dérivée* les effets ou les sentirs de l'expérience du dispositif précis qui les génèrent.

Articuler ensemble « les habitudes de l'expérience » et ce que la « force d'un dispositif » autorise, revient à défendre une hypothèse forte au sens où elle serait spontanément non-sociologiquement recevable. Cette articulation devrait manifester le fait que ce dont je fais l'expérience lorsque je m'engage dans une danse de Contact Improvisation exhibe un ensemble de « facteurs constants »<sup>542</sup>. Comme un charme, qui atteindrait tous ceux qui en seraient visés, mais dont l'efficacité ne serait pas de magie pure, mais au contraire indétachable d'une question « technique », de montage, de savoir-faire.

Les « réquisits » de l'expérience du Contact Improvisation évoqués dans le chapitre précédent se trouvent présents dans la plupart des discours qui entourent sa pratique, que ce soit dans les textes de Contact Quarterly, dans les textes descriptifs des annonces de stages, dans les enseignements ou encore dans la bouche des danseurs. J'ai choisi de privilégier ceux qui revenaient le plus systématiquement dans ces diverses sources, ainsi que ceux qui, dans ma propre expérience, avaient suscité le plus de mystères : momentum, poids, centre, kinesphère, point de contact, gravité, regard périphérique, chute...

La liste pourrait être élargie, et d'ailleurs quelques figures pionnières du Contact Improvisation sont revenues dernièrement sur la scène des festivals ou stages avec des propositions qui assument et défendent le Contact Improvisation en tant que pratique

---

<sup>541</sup> On notera que cette problématique se retrouve également dans le champ de la sociologie des œuvres. Mon propos s'en inspire, notamment de la démarche de Florent Gaudez qui cherche à « comprendre comment des propositions littéraires peuvent à la fois proposer une libre intervention interprétative de la part du destinataire (le lecteur), et présenter des caractéristiques structurales descriptibles induisant et régissant le processus des interprétations possibles », GAUDEZ F., 1997, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire — Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, L'Harmattan, Paris, pp.116-117

<sup>542</sup> Sociologiquement non-recevable en somme, en ceci que les constantes changent de camps ou d'objets : de celui qui reçoit (les constantes se rapportant ici à la somme des déterminations sociales, un *habitus*) vers ce qui émet.



« émergente ». Nita Little a publié une annonce pour un stage à Marseille en juillet 2013 intitulé : « Crowdsourcing : Contact Improvisation, 40 ans d'émergence » :

« Le Contact Improvisation résiste à la codification en cela il est une pratique toujours émergente. Les enseignants du monde entier en inventent individuellement et collectivement la forme. Ces avancées se font aussi bien au niveau de sa forme technique qu'au niveau d'une pratique sociale internationale. Ce workshop considère que le développement du Contact Improvisation a été rendu possible en partie grâce au crowdsourcing. En regardant 40 ans de développement de Contact Improvisation, cet atelier fait voyager les participants à travers les décennies de CI et envisage les recherches physiques du Contact sous l'angle de la relation corps/esprit et sous le prisme de la danse »

Comme s'il s'agissait de prendre occasion de ce stage pour faire surgir de nouveaux réquisits.

Enfin, ce chapitre, ainsi que le suivant, doit être lu comme un parcours le long duquel des danseurs *gagnent en équipements* à mesure qu'ils progressent dans les propositions du dispositif. Le parcours ici dessiné n'est pas « progressif » au sens où il reflèterait les étapes d'un danseur de son inexpérience première jusqu'à apprivoisement de l'expérience. Ce parcours sinue le long de trois groupes de « sentirs » que j'ai artificiellement distingués dans un effort de clarté : 1/ les forces naturelles du mouvement par lesquelles les danseurs apprennent à se laisser affecter, 2/ les différentes qualités de toucher, de contact par lesquelles ils deviennent capables d'échanger sur une expérience en cours, 3/ et enfin, un ensemble de « sentirs » relatif au fait de « faire l'expérience du mouvement de l'intérieur ». Ces trois grands « sentirs » seront complétés dans le chapitre suivant par deux autres, si fondamentaux qu'ils m'ont semblé mériter un traitement à part : le *rolling point* et le *momentum*. La liste exhibée ici ne prétend à aucune exhaustivité. J'aimerais juste qu'elle soit efficace à rendre compte de l'expérience suscitée par les « sentirs propositionnels » du dispositif du Contact Improvisation. Comme pour le chapitre précédent, ces réquisits sont présentés par la bouche et les écrits des danseurs eux-mêmes, et tout particulièrement des enseignants. Ce chapitre les montre en train de produire leurs propres théories qui parfois s'inspirent de connaissances « positives » — qu'elles soient physiques, anatomiques, physiologiques — et parfois de leurs seules expériences. Peut-être plus encore que dans les autres chapitres de cette thèse, il s'agit de considérer les deux qui viennent comme un véritable *précis d'ethnothéories*.

## 1 LES FORCES NATURELLES DU MOUVEMENT : « FORCES-THAT-BE »

« Or comme les hommes ne peuvent engendrer de nouvelles forces, mais seulement unir et diriger celles qui existent, ils n'ont plus d'autres moyens, pour se conserver, que de former par agrégation une somme de forces [...] de les mettre en jeu par un seul mobile et de les faire agir de concert »

Jean-Jacques Rousseau<sup>543</sup>

Daniel Lepkoff propose de faire de l'apprentissage du Contact Improvisation un processus par lequel on « apprend à poser une question » : « que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur la sensation de gravité, sur la terre, et sur mon partenaire ?<sup>544</sup> ». La question qui se pose au débutant est la suivante : quelles transformations ces forces exigent-elles de moi pour qu'elles commencent à m'affecter et que je me mette à danser avec elles ?

### 1.1 Le don de poids : « The dancer's weight is only his or her to give ; not to possess<sup>545</sup> »

Entrer en contact est la manière la plus évidente de commencer une danse de Contact Improvisation. « Échanger du poids », « transférer du poids », « donner son poids » ou en « recevoir » pourrait sembler sans difficulté majeure. Certaines personnes le font assez spontanément, certaines s'entraînent pour y parvenir, mais d'autres ne le supportent pas.

Le « poids » mérite, avant toute chose, que je lui consacre une petite histoire parce qu'il n'a pas cessé de connoter des valeurs contradictoires. D'abord signe de noblesse jusqu'au 17<sup>e</sup> (la pesanteur, la gravité sied à l'aristocrate, au noble : habits très lourds, les hommes dansent avec leurs épées), il devient, à partir du 17<sup>e</sup> siècle, le signe de la vulgarité et de la malhonnêteté. Ainsi, dans *Zadig*, Voltaire conte l'histoire d'un roi qui, pour choisir son conseiller financier, décide de faire subir aux prétendants une épreuve consistant à les faire danser. Le roi fait venir un à un les prétendants qui, pour se présenter à lui, traversent seuls un couloir plein de trésors. Présument que leur agilité à danser, leur légèreté, sera inversement proportionnelle à la quantité de ce

<sup>543</sup> ROUSSEAU J.J., 1964, *Le Contrat social, Œuvres complètes T.III*, Gallimard « La pléiade », Paris, p. 360

<sup>544</sup> LEPKOFF D., 1999, « Le Contact Improvisation, ou : que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur les sensations de gravité, sur la terre et sur mon partenaire ? », in *Nouvelles de danse*, n°38/39, p.77

<sup>545</sup> PAXTON S., 1985, « Solo Dancing », in *Contact Quarterly vol.10, sourcebook*, p.103

trésor qu'ils auront tenté de dérober, le roi choisit le plus léger. La légèreté se retrouve ainsi associée à l'honnêteté. Les ballets classiques puis romantiques du 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècle complètent ce renversement de valeur et lui donnent ses lettres de noblesse en consacrant des créatures spectrales, les « mortes-amoureuses », légères et évanescentes, dansant l'envol de l'âme avec une légèreté diaphane et délicate.

Le poids qui, jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et jusqu'au commencement du 20<sup>e</sup> siècle, n'a rien fait faire au danseur — danser était synonyme d'un effort aristocratique pour le défier — est redécouvert par l'avènement de la *modern dance*. Isadora Duncan développe, ainsi, une danse libre par laquelle elle entend retrouver les lois de la nature en redécouvrant le poids de son corps. Les corps s'enracinent dans le sol. Le poids s'assume, on se met à composer avec lui. Laban en fait un des quatre fondamentaux de la danse : *poids, temps, espace, flux d'énergie*. Même alors, le poids est presque toujours envisagé à partir de ce qu'il *signifie*, on en fait le signe de quelque chose d'autre que lui-même.

C'est avec l'avènement de la *postmodern dance* que le poids sera entrepris pour lui-même, dégagé de tout signifiant. Sans doute le butô, qui travaille la lenteur, la précision, la conscience de l'espace, en s'enracinant dans le sol, entretient et consacre un même rapport au poids. Ushiu Amagatsu décrit la danse comme « un dialogue avec la gravité<sup>546</sup> ». Si le poids est encore le « signe » de quelque chose, ce serait le signe du rapport « naturel » d'un corps en relation avec les forces de la nature.

Là où nombre de formes de danse demandent aux interprètes de se concentrer sur l'espace et le temps, le Contact Improvisation place le travail sur le poids au centre de sa pratique. À force de danser, on apprend que le poids est une réalité à valeur fluctuante, fonction de la trajectoire d'un corps, de sa vitesse, des forces qui l'attirent. La pratique du Contact Improvisation repose sur une connaissance pratique suffisante pour apprendre à réceptionner le poids de son ou de sa partenaire aux moments opportuns, en lui offrant comme « structure » les parties du corps les plus susceptibles de le/la recevoir. C'est dans ce transfert de poids que naît la danse : « the giving is where the play comes<sup>547</sup> ».

François Jousserandot explique comment il s'y prend avec les nouveaux arrivants, en Jam :

« Les plus emmerdants parmi les nouveaux, c'est ceux qui ne veulent pas de poids ou qui ne veulent pas te le donner. Le "surfing", pour ceux qui se sentent c'est une bonne manière de faire comprendre le fait de "donner" son poids. Je fais ça à la jam avec des nouveaux, et ça marche super. Tu commences assis, tu plonges et on ne se quitte plus. Ils arrivent comme ils arrivent, et au début ils font l'erreur de se soulever, je leur dis "non, ne bouge pas, donne-moi ton poids", ils voient comment moi je m'y prends et ils y arrivent ».

---

<sup>546</sup> AMAGATSU U., 2000, *Dialogue avec la gravité*, Actes Sud, Arles

<sup>547</sup> PAXTON S., 1977, « Class transcript », in *Contact Quarterly* vol.3, sourcebook p.78

François insiste également sur le fait qu'apprendre à « donner son poids », c'est apprendre à ne pas le donner n'importe où :

« Et, comme ça, ça permet aussi de préciser : tu passes où tu veux mais attention, tu t'arrêtes aux genoux et tu fais attention aux chevilles, au talon d'Achille, parce qu'il y a des zones plus fragiles que d'autres ».

Cet « apprentissage » est aussi pris en charge dans les temps d'atelier. Dans un de ceux que donne Isabelle Üski, le 19 novembre 2008, elle propose un exercice destiné à nous familiariser avec le fait d'abandonner notre poids. D'abord seuls à seuls, allongés, elle nous demande de fermer les yeux, de « prendre conscience de la surface de notre peau en contact avec le sol » et de « sentir notre propre poids, de sentir que plus on abandonne de poids dans le sol plus il nous supporte ». Puis par deux, une personne prend une pose qu'elle soutient un moment, tandis que l'autre personne essaye de lui offrir un support. Une fois le support installé, la première personne tente de « donner du poids dans ce support », d'apprendre à « se relâcher le plus possible dans ce support ».

Une autre pratique courante dans les échauffements consiste à rouler au sol, à se laisser déplacer par la sensation du « poids que l'on verse dans le sol ». L'image utilisée est souvent celle d'une bouteille pleine de sable. À mesure que l'on roule, on « verse » du poids dans le sol comme le sable se verse dans la bouteille. Parfois, il est demandé d' « abandonner le poids de ses organes », de le « laisser couler ». Il s'agit d'apprendre à rendre au poids ses qualités « nomades » en le faisant voyager à l'intérieur de soi et en le versant dans le sol, puis bientôt en apprenant à le verser dans la « structure » de son partenaire. Il s'agit encore d'apprendre à le faire fluctuer, à « s'alléger » pour ne pas écraser son partenaire et lui assurer le maximum de liberté et de possibilités de mouvement<sup>548</sup>.

Ce qui lui apparaît spécifique du Contact Improvisation est moins la prise en compte du poids, présente dans d'autres pratiques d'arts martiaux ou d'éducation somatique, que le fait de s'y rapporter explicitement comme source d'un jeu physique :

« Il y a une liberté de forme, de rencontre qui n'est pas la même que dans les autres pratiques. Quand tu fais du Feldenkrais, tu vas travailler sur ton poids d'accord, mais après la dimension de « jouer » avec cette conscience-là dans un espace collectif elle est très réduite. Et je crois que si en Contact Improvisation on peut aller aussi loin dans l'enjeu relationnel, c'est aussi parce qu'à la base on s'est détaché du relationnel, on s'est contenté d'être des masses physiques [elle

---

<sup>548</sup> Isabelle Üski propose dans ses ateliers des explorations visant à donner le sens de la limite à partir de laquelle je ne suis en train de donner mon poids pour favoriser la relation mais suis en train d'écraser mon ou ma partenaire. Pour éviter ce genre de situation, consciente des connotations pesantes de la notion de poids, de l'effet qu'elles peuvent avoir sur les corps, elle a récemment décidé de ne plus parler de « poids » mais de la « rencontre des structures ».

tape ses deux mains l'une contre l'autre], pas d'abord des individus sociaux mais des masses physiques en mouvement »

Faire l'expérience d'être une masse physique en mouvement, c'est accepter de s'abandonner aux forces naturelles.

### 1.2 La gravité : « Gravity is not just a good idea : it's the law »

Parmi ces forces naturelles, il en est une qui nous traverse toujours : la force de gravité. Et apprendre à abandonner son poids ne va pas sans apprendre à se laisser affecter par la gravité. Dans des notes préparatoires à ses ateliers hebdomadaires, Fanny Tanous s'interroge sur le rapport à la gravité :

Quelque chose de base pour moi de la danse c'est :

**se laisser toucher par la gravité. en conscience**

C'est à dire se rendre réceptive, sensible, attentive au fait que la gravité me traverse et qu'en me traversant elle me transforme.

Une transformation physiologique aussi

Une infinité de transformation.

La gravité vient me toucher et au delà, me modifier par son contact.

En acceptant de me laisser toucher par la gravité,

en m'offrant à cette force, je m'ouvre un espace de transformation. Un espace d'exploration, un espace de relation au monde, un espace de vie, de désirs possibles, de choix

La gravité, La force. L'élément qui me construit. Champ gravitaire.

La gravité et le rythme inhérent des forces de gravitation de la lune et du soleil.

*Qu'est ce que ça veut dire : se rendre sensible ? Receptive ? Attentive?*

Il y aurait à accepter qqch, à se rendre permeable...comment ?

Par le mouvement en conscience, l'observation.

Par l'observation j'engage la transformation.

Par le port de mon attention je deviens présente à me laisser toucher.

Mais pas seulement. SENTIR physiquement, ça s'apprend. Ça se pratique.

Le toucher. Un « autre » qui me touche comme me touche la gravité.

Faire coïncider les forces : imaginaires, sociales, physiques, trouver le poids/le passage qui viendra m'atteindre. Les cours : le groupe, les exercices guidés...

Figure 26 — Extrait carnet de danse, Fanny Tanous

Ces réflexions témoignent du fait que, aussi naturelle qu'elle puisse être, nous sommes susceptibles de faire différemment l'expérience de la gravité, d'y être réceptifs, sensibles ou attentifs différemment. La gravité n'est pas une force inerte. On pourrait presque utiliser, à son propos, le terme que certains anthropologues utilisent à propos des objets rituels : elle *s'anime*. Et, en s'animant, elle ouvre « un espace d'exploration, un espace de relation au monde, un espace de vie, de désirs possibles, de choix », à condition que l'on ait appris à traiter avec elle. Fanny Tanous s'interroge, dès lors, sur ce que veut dire « se rendre sensible ? », et propose diverses réponses : « accepter quelque chose », « observer ». Le « toucher » de l'autre devient



Figure 27 — Affiche d'annonce des Jams de l'association clermontoise STO

éventuellement un recours possible : « Un “autre” qui me touche comme me touche la gravité ». Là se situe la « base » de sa pratique : apprendre à se laisser toucher, traverser et mettre en mouvement par la gravité.

Jean-Marc Petit, un des danseurs participant aux ateliers d'Isabelle Üski, fait de cette relation à la gravité un des points marquants de sa rencontre avec le Contact Improvisation :

« Pour moi, une des choses fortes a été de découvrir ou peut-être de redécouvrir, en tout cas, *de faire l'expérience de ma propre gravité*. Allongé, debout, assis, ne rien faire, mais sentir que je suis traversé par cette force et pouvoir agir sur la manière dont je la laisse me traverser ».

« La tension masque la sensation » est, d'ailleurs, une phrase que l'on rencontre souvent dans les ateliers de Contact Improvisation. Trop de tensions dans le corps empêchent ou masquent cette sensation si particulière, et en même temps difficilement décelable car ininterrompue, de la gravité qui nous traverse. « Accepter de se laisser toucher par la gravité » comme l'écrit Fanny Tanous, c'est donc accepter que les muscles, nos tissus, s'abandonnent à l'action de l'attractivité terrestre, en leur redonnant un peu de pesanteur et de relâchement.

À partir de là, un des enjeux du Contact Improvisation consiste à apprendre à « faire avec », c'est-à-dire très précisément à se rendre capable de danser avec ce « partenaire » si particulier, le seul dont on ne pourra jamais se passer<sup>549</sup>. À composer

<sup>549</sup> Encore que... Kitsou Dubois a développé un travail sur le mouvement en apesanteur. Profitant d'un programme de vols paraboliques du CNES, elle a entraîné ses danseurs à expérimenter ce qu'est un corps en mouvement sans gravité. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que l'expérience a l'air stupéfiante : « J'ai presque eu peur de ne pas m'en remettre tellement ça avait été fort et puissant. Ce n'est pas une expérience qui concerne simplement le mouvement, c'est une expérience globale, presque mystique. C'est une expérience poétique. C'est aussi une expérience relationnelle puisqu'à chaque fois que l'on veut toucher quelqu'un on est repoussé ! Imaginez la vie sociale en apesanteur, ce ne sont plus du tout les mêmes codes, il y a tout à réinventer. Sans la gravité, on n'a pas le même corps. L'apesanteur, c'est une impression absolument paradoxale, c'est là qu'on réalise qu'on est vraiment déterminé par la gravité, qu'on ne s'en rend pas compte, qu'on l'a oubliée. Quand il n'y a plus de gravité, d'un coup, on a l'impression de ne plus avoir de corps. On a à la fois l'impression de ne plus avoir de corps et d'avoir un corps illimité : on est l'extérieur. Donc c'est très troublant. On a aussi quelque chose de très fort qui est la sensation des organes ; c'est-à-dire que d'un coup on a le sentiment que les organes vont s'échapper. Ce n'est pas qu'ils s'échappent mais comme ils se déplacent un minimum puisqu'il n'y a plus de gravité, ça nous donne cette sensation de dilatation. Si la pesanteur n'existait pas on aurait eu une colonne vertébrale complètement souple, des membres fait pour agripper. Il y a vraiment des possibles complètement autres et des ouvertures absolument extraordinaires à inventer là-haut. C'est un vertige, mais c'est un vertige intérieur. Nous, on a la vision

son mouvement, à organiser son corps en ayant conscience de ces forces naturelles qui le traversent et en en jouant. Dans un de ses ateliers retranscrits dans *Contact Quarterly*, Steve Paxton guide ses élèves en leur disant :

« The body is a part of this earth, a moving, dancing part, and it knows how to deal with these forces, you don't have to direct... it knows how to play... knows to align... it was made by these forces<sup>550</sup> »

Pour « jouer avec la gravité », les danseurs doivent se rendre sensibles à une autre entité : le « centre de gravité ». Dans un article de *Contact Quarterly*, une biologiste et contacteuse amatrice, Ann Woodhull, propose un article sur la question en partant du constat que dans les manuels de physique la définition du centre de gravité est, en général, expédiée en une demi-page tout au plus, tandis que la notion revêt de nombreuses significations pour les danseurs et donne lieu à des conversations sans fin<sup>551</sup>.

Voilà ce qu'elle y explique : le centre de gravité est une réalité physique, il est le point autour duquel tout corps est parfaitement en équilibre. Debout et immobile, il se situe aux deux tiers du corps humain entre le pubis et le nombril, et se situe à l'aplomb de nos appuis. Ce qui implique que, pour tout corps, si on offre un support à l'aplomb du centre de gravité, il restera à l'équilibre. Pourtant, poursuit-elle, le centre de gravité est aussi un point « fictif » qui regroupe en un seul point toutes les forces auxquelles est soumis le corps<sup>552</sup>. S'il est « fictif », c'est notamment du fait que ce point change lorsque l'on change de forme. Cette compensation est si automatique qu'on ne la remarque pas spontanément, elle procède par ajustement réflexe et nous permet de nous maintenir à l'équilibre.

En duo, un contacteur fait bouger son centre de gravité intentionnellement dans le but de se mettre en mouvement, lui et son partenaire, voire éventuellement de se déséquilibrer. Comme l'écrit Ann Woodhull :

---

d'un vertige relié à la hauteur, alimenté par la peur de tomber. Là, il pénètre à l'intérieur de soi comme une immensité, tout à coup on sent que l'on n'est que mouvement à l'intérieur, que l'on n'est fait que de liquides. Lorsque l'on est assis à une table, comme maintenant, on a l'impression qu'on ne fait rien. En réalité, ça n'arrête pas à l'intérieur. Quand vous vous retrouvez en apesanteur, vous prenez frontalement conscience du fait que la difficulté c'est d'arrêter tout ce mouvement. C'est véritablement vertigineux. DUBOIS K., interviewé le 21 mars 2010 sur France Inter par Kriss Crumble

<sup>550</sup> PAXTON S., 1986, « The small dance, the stand », in *Contact Quarterly* vol.11, sourcebook p. 108 : « Le corps est une partie de notre terre, en mouvement, une partie dansante qui sait comment s'y prendre avec ces forces, vous n'avez rien à faire... Elle sait comment jouer avec... Elle sait s'aligner... Le corps a été construit par ces forces. »

<sup>551</sup> WOODHULL A., 1978, « Center of gravity », in *Contact Quarterly* vol.4, sourcebook, pp.43-48

<sup>552</sup> Ce point, je le précise, se trouve légèrement en avant de la vertèbre sacrée numéro 2, DUFOUR M., PILLU M., 2006, *Biomécanique fonctionnelle*, Masson, Paris

« Shifts in the center of gravity of the person supported and shifts in support by the bearer lead naturally to mutual shared motion<sup>553</sup> »

Jouer avec son centre de gravité revient à alterner les situations d'équilibre et les situations de déséquilibre. Techniquement, continue d'expliquer la biologiste, il y a déséquilibre chaque fois que la ligne qui relie le centre de gravité au sol ne passe pas par nos appuis. Ces déséquilibres peuvent emmener le danseur dans une chute ou peuvent être compensés par le contact avec un autre partenaire. On peut ainsi recréer des situations d'équilibre « artificielle ».

Pour Christelle Casse, la connexion des centres est une condition, au moins un indicateur, d'une bonne danse :

« Souvent ce qui me frappe, c'est la connexion des centres. Parfois les centres de gravité ne se trouvent pas, et ça, ça informe sur quelque chose. D'autres fois, tu sens que les centres s'accordent très vite que c'est très facile de donner son poids ou de le recevoir »

Lorsqu'ils « s'accordent », qu'une connexion « centre à centre » est établie, donner son poids ou en recevoir devient plus facile, moins fatiguant et plus sécurisant.

Steve Paxton nomme cette situation où l'on donne son poids à son partenaire tout en acceptant de chuter *avec* la gravité : « falling through ». « Falling through your partner » implique une certaine qualité d'intention dans le don de son poids, qualité d'un corps qui se laisse traverser par la gravité. Je chute dans et à travers mon partenaire, toujours attiré par la gravité et le sol à travers la structure de mon partenaire. Je n'y résiste pas.

Maitriser ces subtilités sur le poids et la gravité permet en dansant de jouer d'un certain nombre de paramètres : stabiliser des situations d'équilibre, consolider une structure solide avec son ou sa partenaire, prévenir le déséquilibre ou au contraire s'y laisser glisser intentionnellement pour redonner un peu d'élan (*momentum*) à la danse. Cela permet également de trouver des formes de « connexion », d'« ancrage », puissantes et robustes, qui construisent de la confiance entre les partenaires sans avoir à s'accrocher, se « saisir », « retenir », « pousser », etc. L'expression que les anglophones utilisent alors le plus fréquemment est « to ride ». Lorsqu'ils se font emmener par le corps de l'autre, ils « se font une virée » (*take a ride*) dans la gravité. Ils défient la pesanteur. Et à chacun de ces « voyages », ils perfectionnent leur rapport à la gravité, à une forme de danse qui cherche son moteur moins dans les muscles que dans les « forces naturelles du mouvement » qui mettent en interaction, au minimum, des corps physiques dans un espace physique.

---

<sup>553</sup> WOODHULL A., 1978, p.47 : « des changements dans le centre de gravité de la personne qui est portée et des changements dans le support de la personne qui la porte amènent naturellement à un mouvement mutuel partagé »



### 1.3 Apprendre à chuter : « I remember deciding to learn falling skills, which have become muscle memories<sup>554</sup> »

Reste encore au moins un élément déterminant : vivre l'expérience de la chute.

Un des préceptes de base du Contact Improvisation, on l'a déjà entraperçu, consiste à assumer le fait que chacun est en permanence, et avant toute chose, garant de sa propre intégrité physique. Chaque danseur est censé pouvoir, à tout instant, gérer une chute de n'importe quel ordre. Un corps qui chute a des réactions réflexes qui visent à le protéger. Apprendre à chuter, apprivoiser la chute, demande de prendre conscience du fait que nos réflexes ne sont pas toujours les meilleures attitudes possibles. Pire, certains réflexes nous mettent en danger. En conséquence, un tel entraînement suppose, selon Steve Paxton, d'entraîner autant le corps que l'esprit.

Ce dernier a fait de la chute une des bases de son travail. Dès les expérimentations menées en vue de la performance « Magnésium », il a développé une pratique visant à transformer le mouvement gravitaire vertical de la chute en un « voyage horizontal<sup>555</sup> ». Apprendre à chuter c'est apprendre à apprivoiser le sol, à trouver le relâchement permettant de rejoindre le sol en s'y coulant sans tensions. C'est aussi s'abandonner à la gravité en ayant confiance dans le fait que « la gravité est notre amie ». Pouvoir transformer un « accident soudain » en une « descente contrôlée ».

Parmi le travail purement « technique » qui s'effectue dans les ateliers de Contact Improvisation, « chuter » est un de ceux que l'on rencontre fréquemment et sous diverses formes. Dans le stage évoqué au chapitre précédent du danseur suisse Adrian Russi, à la fin d'un échauffement, nous nous sommes essayés, seuls, debout et immobiles à nous laisser surprendre par une chute que l'on aurait déclenchée en « laissant tomber le bassin », « débloquant les genoux » et en imaginant « nos pieds se dérober sous notre centre ». Dans un stage avec Isabelle Üski, nous nous sommes entraînés à chuter deux à deux, en « se laissant fondre l'un contre l'autre » et en cherchant à « rester en contact avec la structure de l'autre » pour prendre conscience du fait que « tomber avec le support du contact d'un partenaire nous donne plus d'informations auxquelles réagir automatiquement ». Elle poursuivait encore :

« Plus longtemps on chutera ensemble, ou plus longtemps j'offrirais une structure à mon partenaire sur laquelle chuter, plus il aura d'informations sur sa chute, et plus il sera capable de la transformer en autre chose qu'un choc avec le sol »

Dans un stage avec Ray Chung, nous avons appris à chuter en arrière pour apprivoiser les situations où nous perdrons l'équilibre tandis que nous serions en équilibre sur les mains.

---

<sup>554</sup> PAXTON S., 1981, « Chute transcript », in *Contact Quarterly*, vol.7, sourcebook p.87

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 87

S'entraîner à la chute permet de prévenir les risques qui lui sont inhérents. Cela permet aussi de se familiariser avec un moteur possible et efficace de la danse. Dans les deux cas, cela demande un apprentissage qui porte sur ce que William James identifiait dans son *Précis de Psychologie* comme des « actes semi-réflexes » : ceux « dans lesquels l'instinct et la volonté ont une part égale<sup>556</sup> ». On pourrait dire que l'apprentissage auquel s'astreignent les contacteurs afin de prévenir les risques de la chute, d'appivoiser la gravité, passe par une reconfiguration de leurs actes semi-réflexes. Les exercices proposés par les enseignants offrent à chacun l'opportunité de s'entraîner à modifier l'équilibre qui les fait fonctionner. Si l'on chute en arrière, par exemple, notre réflexe est de rentrer la tête en collant le menton contre le sternum, dans un geste de repli. En situation de cours ou d'apprentissage, à l'inverse, on apprend à réagir différemment, à étendre les bras loin devant soi, en imaginant que l'on vise le sol, à retrouver le sol du regard. La photo qui suit montre ce qu'est une habitude réflexe entraînée : viser le sol du regard, étendre les bras vers le sol pour aller le chercher en cas de chute (on notera aussi l'alignement parfait du centre de la personne en rouge à l'exacte verticale des appuis de la personne qui la porte). Il s'agit en quelque sorte de manifester une attitude d'ouverture, de calme et d'expansion dans les moments qui mettent ces trois attitudes le plus au défi.



Figure 28 — Le dialogue des masses, l'alignement des centres, (jam)

Si le dialogue des masses, le jeu sur le poids et la gravité, passent pour un jeu « naturel » contrastant avec les formes plus artificielles que l'on rencontrerait dans d'autres formes de danses, paradoxalement, l'entraînement d'un contacteur repose sur

<sup>556</sup> JAMES W., 2003 (1898), *Précis de psychologie*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.72

un processus d'artificialisation très poussé en ceci qu'il vise à reconfigurer jusqu'à ses réflexes mêmes.

Steve Paxton en donne un aperçu dans une autre vidéo d'une dizaine de minutes, « Chute », prélevée sur les heures de performances à la John Weber Gallery en 1972. Comme pour « Fall after Newton », les images sont accompagnées d'un commentaire dans lequel il décrit son propre travail d'apprentissage de la chute :

« With experience, the act of falling has come to include an ability to adapt my body to the variables of distance, position, and direction and to intuit which part of my body will take the first moment of impact. [...] The first part of my body that touches the ground can be used as a lever<sup>557</sup> »

La chute est, ici, vécue comme une préparation au mouvement à venir. Si la description que fait Steve Paxton est étonnante, c'est qu'elle donne à voir à quel point il apprend à ajuster son corps « en chute » à la distance qui le sépare du sol, à sa direction, à « réagir à l'impact en prenant conscience des différentes possibilités disponibles », parmi lesquelles se laisser glisser au sol, rouler, répartir autant que possible l'impact de l'atterrissage sur la plus grande surface du corps possible. C'est encore rediriger l'élan de la chute en-dehors du point de collision avec le sol ou avec un partenaire et en conserver l'énergie pour la réinvestir dans la danse. Enfin, trouver des appuis sur le corps de son partenaire pour que la chute devienne une glissade en spirale le long de son corps<sup>558</sup>. Une fois tout ceci apprivoisé, chuter ne met pas fin au mouvement. Au contraire, cela l'entretient.

#### **1.4 La petite danse : « the ongoing process of awareness and responsiveness which requires no thought<sup>559</sup> »**

Une pratique emblématique du Contact Improvisation résonne avec tous ces aspects — poids, gravité, chute — : la « petite danse » (*small dance*). Elle apparaît, elle aussi, dès la performance inaugurale de « Magnesium » qui se terminait par 5 minutes d'immobilité en position debout. En l'occurrence, l'immobilité n'était qu'apparente. La « petite danse » est précisément la somme de tous les petits et constants ajustements réflexes que le corps réalise pour ne pas tomber. Voici une

---

<sup>557</sup> PAXTON S., 1981, « Chute transcript », in *Contact Quarterly*, vol.7, sourcebook p.87 : « Avec de l'expérience, l'action de "chuter" s'est mis à inclure une habileté pour adapter mon corps aux variables de distance, de position et de direction et de pressentir quelle partie de mon corps allait recevoir le premier moment de l'impact. [...] Cette première partie qui toucherait le sol pourrait être utilisée comme un levier »

<sup>558</sup> cf *Ibid.*, p. 86-87 ; on retrouve une même pratique de la chute dans plusieurs arts martiaux dont l'apprentissage commence par apprendre à bien chuter (judo, aikido, etc.)

<sup>559</sup> BROWN B., 1980, « Is Contact a small dance ? », in *Contact Quarterly*, vol.6, sourcebook, p.74

transcription d'un des cours de Steve Paxton, datant de 1986, dans lequel on l'entend guider ses élèves dans une petite danse :

« Upward force of the bones. Shoulder blades fall down the back, relaxing the intestines into the bowl of the pelvis... In the direction the arms are hanging, without changing that direction, do the smallest stretch you can still feel. Can it be smaller? Can you do less? The initiation of stretch, along the length of bones, in the direction the force is already going. The small dance — you're relaxing and it's holding you up[...] feel the play of rush and pause of the small dance that holds you upright when you relax... through simple mass and balance... 60% on the ball of the foot, some to toes, rest back... knees a little relaxed... Let your breath guide your torso, make you symmetrical... let your ribs be open to the ballooning of the lungs... arms fall sideways... Feel the small dance... it's always there... think of the alignment of the bones, limbs, towards the center of the earth... length of the bone...<sup>560</sup> »

Dans le documentaire *Fall after Newton*, Steve Paxton compare la petite danse à une méditation faite de l'observation de nos réflexes à l'œuvre. Les observer, prendre conscience de leur subtilité, apprendre à leur faire confiance, permet de leur découvrir un autre devenir que celui auquel on les limite d'ordinaire : mesurer l'urgence. Se tenir debout devient une « discipline » dont l'entraînement consiste à garder « l'esprit (*mind*) attentif au moment présent du corps<sup>561</sup> ». La petite danse est, ainsi, vue comme une préparation aux interactions parfois complexes de la danse, comme une manière de calmer l'être dans son entier, car, propose Steve Paxton, « le support dont nous avons besoin, la partie réflexe inconsciente du cerveau, est mieux présente lorsque l'esprit conscient n'est pas effrayé ». La discipline porte alors sur le fait d'étendre le calme cultivé dans et par le « standing » dans les moments de chute.

J'ai déjà proposé que nous prenions en compte le fait que les danseurs qui inspirent cette recherche intègrent à leurs explorations non pas seulement « ce que peut un corps » mais tout autant « ce que peut l'esprit ». Il arrive assez fréquemment, dans des revues, au cours de colloques, voire d'ateliers, que des danseurs sollicitent des scientifiques — par exemple, un neurophysiologiste — en leur demandant un éclairage sur telle ou telle partie du corps. Dans un numéro des *Nouvelles de Danse*

---

<sup>560</sup> PAXTON S., 1986, « The small dance, the stand », in *Contact Quarterly* vol.11, sourcebook p.108-109 : Force montante des os. Les omoplates tombent vers le bas du dos, relâchez les intestins à l'intérieur de votre bassin qui forme un bol... Dans la direction où pendent vos bras, sans rien changer à cette direction, faites le plus petit étirement que vous puissiez sentir. Peut-il être encore plus petit ? Pouvez-vous faire moins ? L'initiation de l'étirement, tout le long de la longueur des os, dans la direction où la gravité vous entraîne déjà. La petite danse — vous vous relâchez et elle vous tient debout — [...], sentez le jeu des précipitations et des pauses de la petite danse qui vous tient en haut tandis que vous vous relâchez... simplement à travers votre masse et votre équilibre... 60% sur les métatarses des pieds, quelques pour cent sur les orteils, reposez le reste à l'arrière... les genoux légèrement relâchés... Laissez votre respiration guider votre torse, vous rendre symétrique... laissez vos côtes s'ouvrir au ballonnement des poumons... les bras tombent des deux côtés... Sentez la petite danse... Elle est toujours là... pensez à l'alignement des os, des membres, vers le centre de la terre... la longueur des os »

<sup>561</sup> PAXTON S., 1988, « Fall after Newton transcript », in *Contact Quarterly*, sourcebook p.143 : « knowing they are subtle and dependable — not just emergency measures »

consacré au travail de Lisa Nelson, on peut, en effet, lire un entretien avec Alain Berthoz sur les rapports qu'entretient le cerveau avec notre activité sensorielle. Il y mentionne le fait que le cerveau a pour fonction de prédire les conséquences de l'action. Son mécanisme principal consiste à se baser sur la mémoire des actions passées et de leurs conséquences afin de prédire les conséquences de l'action. La mémoire, en ce sens, n'est pas seulement faite pour se rappeler le passé, c'est un outil fondamental de prédiction du futur<sup>562</sup>.

L'état d'improvisation que vise à exacerber la petite danse vise, autant que possible, à désolidariser ce qui se joue dans l'instant de ce qui va advenir. Et c'est un état paradoxal, à la fois « observation pleine de la conscience et de ses mouvements notables à travers tout le corps<sup>563</sup> » et résistance active pour ne pas tirer de conséquences de cette observation. Il s'agit « d'apprendre à observer calmement une action réflexe dans les plus hauts moments d'adrénaline », à cultiver un état qui favorisera le fait de ne pas ré-agir ou pré-agir trop vite, de ne pas anticiper. Drôle d'exercice en effet que de conscientiser l'expérience, pour ne pas que « subsiste un trou dans la connaissance de l'expérience » et pour autant essayer au maximum de ne pas intervenir volontairement sur le cours de celle-ci en s'abandonnant aux forces naturelles.

Steve Paxton insiste sur ce paradoxe, qui est au cœur de sa pratique et de la « philosophie » du Contact Improvisation. Il se repose à lui-même la question : pourquoi « connaître » plutôt que de se laisser porter par le flux de l'expérience ? Pourquoi ne pas se contenter des « paradis » de la danse et lui demander des « savoirs » ?

« Si un trou surgit à un moment critique dans la conscience de ce qui est en train de se passer, nous perdons une opportunité d'apprendre de ce moment [...] à l'inverse, si la conscience reste ouverte pendant ces moments critiques, elle en aura l'expérience, et pourra élargir ses concepts pour rentrer dans cette nouvelle expérience<sup>564</sup> »

---

<sup>562</sup> Interview d'Alain Berthoz par Florence Corin dans « Vu du corps », *Nouvelles de danse* n°48-49, 2001, p.92

<sup>563</sup> PAXTON S., « Drafting interior techniques », in *Contact Quarterly*, sourcebook, p.256.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 257 : « We can do something without “knowing” it. This successfully preserves the integrity of the body but does not train the consciousness ; it leaves a hole in the knowing of the experience. Could the consciousness learn to see these gaps of awareness? Or, if not, could it at least learn to observe reflexive action calmly during the highly adrenalized moments? Why is *full* consciousness so important to me? Because consciousness can be felt to change according to what is experiences. If a gap of consciousness occurs at a critical moment, we lose an opportunity to learn from the moment [...] If consciousness stays open during these critical moments, it will have an experience of them, and will enlarge its concept to match the new experience. This expanded picture becomes the new ground for moving ».

Le fameux « flow » des contacteurs — qu'on leur reproche parfois —, avant d'être une fluidité du corps, ou pour être une fluidité du corps, est une *fluidité de l'attention*<sup>565</sup>.

Nos habitudes, nos actes semi-reflexes sont des voies tracées dans les centres nerveux. Ce qui compte en Contact Improvisation, pour reprendre une formule de William James, c'est de *faire de notre système nerveux un allié plutôt qu'un ennemi*<sup>566</sup>. La petite danse est la pratique — méditation, calme intérieur, expérience de la chute, de l'élévation — d'apprivoisement du système nerveux. Steve Paxton pourrait même plutôt en faire la pratique par laquelle on prend soin de lui, afin de rendre son corps et son esprit disponibles aux incertitudes de l'instant présent.

Le Contact Improvisation a été décrit, à l'origine, comme une « méditation sur les lois de la nature » en faisant confiance à la capacité « naturelle » du corps « à penser plus vite que l'esprit » et adopter les chemins physiques nécessaires à la « survie »<sup>567</sup>. Où « survivre » veut dire être capable de chuter, de donner son poids, de s'abandonner à la gravité, aux forces du mouvement. Cynthia Novack cite, dans *Sharing the dance*, un extrait d'une interview qu'elle a eue avec Nancy Stark Smith, dans laquelle elle revient sur cette spécificité du Contact Improvisation :

« *The giving and sharing of weight sets up a kind of template. You can't lie about that stuff; you can't fake anything. There's a kind of directness in relationship to your body as a physical entity [...] You're putting your body on the line, and there's some risk involved, some awareness of safety, and contact with the forces of gravity and momentum — feeling them, really feeling them, feeling totally swept over by them*<sup>568</sup> ».

Pourtant, nous le voyons et nous y reviendrons plus loin, l'essentiel du travail du contacteur consiste à artificialiser un corps au point qu'il puisse « naturellement », c'est-à-dire en fait adéquatement, librement et spontanément réagir et s'adapter à n'importe quelle situation. Nous retrouvons les conclusions auxquelles nous étions arrivés au chapitre précédent. Loin de dégrader la pureté de l'improvisation, l'exercice régulier du corps la suscite. L'entraînement ne formate pas le corps, il est

---

<sup>565</sup> Où l'on retrouve, d'ailleurs, Michaux : « Dans le champ de ma conscience, il n'y a pas de fixité. Il ne peut y avoir de fixité. Il n'y a de fixité que par efforts renouvelés. », MICHAUX H., 1961, *Connaissance par les gouffres*, NRF, Paris, p. 208

<sup>566</sup> JAMES W., 2003 (1898), *Précis de Psychologie*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.99

<sup>567</sup> « Higher momentum brings new areas of risk. In order to develop this aspect of the form we had to be able to *survive* it », ou « what the body can do to survive is much faster than thought », PAXTON S., 1988, « Fall after Newton transcript », in *Contact Quarterly*, sourcebook p.143

<sup>568</sup> Cité in NOVACK C., 1990, p.181 : « Le don et le partage du poids construit une sorte de "patron" (*template*). Tu ne peux pas mentir à propos du poids ; tu ne peux pas faire semblant. Il y a quelque chose de direct en relation à ton corps en tant qu'entité physique [...] Tu places ton corps sur une ligne, et de part et d'autre de celles-ci il y a du risque impliqué, une conscience de la sécurité, et le contact avec les forces de la gravité et du momentum — les sentir, les sentir réellement, se sentir totalement balayée par elles »

ce qui articule ensemble contrainte et liberté<sup>569</sup>. Par ailleurs, si s'articuler aux forces physiques du mouvement libère la danse, c'est aussi le moyen de garantir la sécurité physique des corps et de faire des moments d'inconfort des zones privilégiées d'apprentissage :

« Accept your limits. I ask that students allow themselves the permission to realize their limitations. I also encourage the sudden stretch beyond limitation. To see within this language the existence of a subtle yet expansive definition of the word "risk"<sup>570</sup> »

---

<sup>569</sup> HENNION A., 2010, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », in *Tracés* n°18, pp.141-152.

<sup>570</sup> PTASHEK A., 1977, « In the course of teaching », in *Contact Quarterly* vol.3, Sourcebook, p.21

## 2. LE SENS DU TOUCHER : « SENSING THROUGH THE SKIN »

Une deuxième série de réquisits concernent l'habileté des danseurs et des corps à « rentrer en contact » les uns avec les autres, à trouver une qualité de relation, de « conversation des masses », en vue d'alimenter la danse. Il s'agit de se rendre sensible à certaines qualités de toucher et de contact, certaines manières d'utiliser, de tourner ou de développer ses sens, d'apprendre à moduler son tonus en l'ajustant à celui de son ou de sa partenaire.

Étudier le Contact Improvisation pourrait, en ce sens, s'inscrire dans le cadre d'une ethnographie des modes d'adresse, lesquels impliqueraient un rapport privilégié bien que non exclusif au toucher. L'enquête ethnographique aurait alors pour but de documenter ce que « toucher » ou « contacter » veut dire, comme le font de nombreux travaux ethnographiques à propos de différents contextes : professionnel<sup>571</sup>, familial<sup>572</sup>, amoureux<sup>573</sup>... Ici, je ne chercherai pas à circonscrire la typicité d'un « toucher » propre au contact improvisation, plutôt à faire sentir le pluriel qui le caractérise à partir de quelques propositions d'enseignants par lesquels nous, contacteurs, nous y prenons pour toucher autrement, et ce faisant, pour en faire un des moteurs principaux de notre pratique. Ce pluriel devrait dépayser nos attentes quant à ce qui se joue dans le « toucher » : « écouter », « lire », « qualifier »...

### 2.1 Le Contact Improvisation, une révolution du toucher ?

Le toucher est le sens qui a fait hésiter Aristote... Il est un sens complexe, susceptible — comme tous les sens du reste — d'être l'objet d'un apprentissage et donc de varier dans ses formes, ses modes et ses sensibilités<sup>574</sup>. À sa manière, il témoigne de la plasticité de nos sens. Cet apprentissage se fait parfois de manière peu consciente, en répétant des gestes, des techniques, des manières de faire qui s'immiscent dans le grain du toucher des artisans ou des praticiens somatiques, comme un « équipement » qui peu à peu s'élabore, s'acquiert silencieusement. Que l'on songe aux apprentis ostéopathes à qui l'on demande de « développer leur main », de « l'affiner » par la persévérance et la régularité de la pratique au risque, sinon, de la voir « s'appauvrir » ; aux mains des artisans menuisiers-ébénistes qui participent de l'appréciation de la qualité du travail effectué, ou à celles de certains stylistes-couturiers dont les idées de

<sup>571</sup> ANDRIEU B., 2008, *Toucher — Se soigner par le corps*, Les Belles Lettres, Paris, 285 pages

<sup>572</sup> GREGORY C., 2011, « Skinship — Touchability as a virtue in East-Central India », in *Hau*, vol.1, pp.179-209

<sup>573</sup> GELL A., 1996, « Amour, connaissance et dissimulation », in *Terrain*, n°27, pp.5-14

<sup>574</sup> DE GRAVE J.M., 2007, « Quand ressentir c'est toucher — Techniques javanaises d'apprentissage sensoriel », in *Terrain*, n°49, pp.77-88



composition naissent des qualités propres des tissus reconnues par le toucher<sup>575</sup>. Chacun de ces touchers a été appris et témoigne du fait qu'une pratique adaptée et orientée rend sensible à des dimensions de l'expérience jusqu'alors invisibles ou insoupçonnables.

Le toucher est à ce point difficile à cerner qu'Isabelle Üski en a fait le sujet d'un mémoire de DEA en arts du spectacle au département danse de l'Université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Ginot. Elle ouvre ce travail par la référence au texte de Karen Nelson paru dans *Contact Quarterly*, « Touch revolution : giving dance<sup>576</sup> » :

“Contact is a Touch Revolution. It's a revolution against tyranny on non-touch. It's a politic of movement from the inside out, organizing to break the code of space and distance between people. We know of a lover's touch, our family and friend's touch, but the touch of a virtual stranger is left to chance brushes in crowded places, like the palm of my hand where the fingertips of the cashier delivers change for my dollar. Engaging in a dance and taking the opportunity to make up my senses to sweeten my skin in all the nooks and crannies of a person whose name I do or do not know, to smell their clothing, to share their sweat, to have no relationship other than this moment of shared movement in a non-sexual context, is to change the face of social being-togetherness

Contact users are revolutionaries. We train in the arts of touching the floor and of uniting with the forces of the earth. We feel our bodies. We touch others. We move our masses ; we feed the touch-deprived, the trust-hungry, the momentum addicts, the love/sex/touch confused. We learn to take nurturing touch. We learn to allow our bodies to be supported, perhaps for the first time since the childhood. We learn to give the center of our weight to another human. We decide to open ourselves through curiosity, sensuality, emotionality, physicality. Body tissues soften and

---

<sup>575</sup> SOLA C., 2007, « Y'a pas de mots pour le dire, il faut le sentir — Décrire et dénommer les happerceptions professionnelles », in *Terrain* n°49, pp.37-50

<sup>576</sup> NELSON K., 1996, « Touch revolution : giving dance », in *Contact Quarterly*, vol.21 n°1, p.65 : « Le Contact est une révolution par le Toucher. C'est une révolution contre la tyrannie du non-toucher. C'est une politique de mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, organisant la cassure des codes spatiaux et de la distance entre les gens. Nous connaissons le toucher amoureux, le toucher familial ou amical, mais, de fait, le toucher d'un étranger est laissé aux rencontres hasardeuses dans des lieux bondés, comme le contact entre la paume de ma main et les doigts du caissier remettant la monnaie de mon dollar. S'engager dans une danse et saisir l'opportunité d'éveiller ses sens, d'adoucir sa peau dans tous les coins et recoins d'une personne dont on connaît ou non le nom, de sentir ses habits, de partager ses sueurs, de n'avoir comme relations que ces moments de mouvements partagés dans un contexte non-sexuel, revient à changer la forme de l'être-ensemble social.

Les personnes pratiquant le Contact sont des révolutionnaires. Nous nous entraînons dans l'art de toucher le sol et de nous unifier avec les forces de la terre. Nous sentons nos corps. Nous touchons les autres. Nous bougeons nos masses, nous nourrissons les dépossédés de toucher, les affamés de confiance, les accros au moment présent, ceux qui font la confusion entre l'amour, le sexe et le toucher. Nous apprenons à recevoir un toucher qui nourrit. Nous apprenons à permettre à nos corps d'être supportés, peut-être pour la première fois depuis l'enfance. Nous apprenons à donner le centre de notre poids à une autre personne. Nous décidons de nous ouvrir par la curiosité, la sensualité, l'émotion et la physicalité. Les tissus du corps se ramollissent et se relâchent. Les défenses se font moindres. Nous nous ouvrons. Nous transformons la haine et la peur. Nous partageons des moments de création. Nous donnons des cadeaux physiques d'imagination, d'information, d'invitations, d'idées, d'opportunités, d'instruction et de communication. Nous prenons des mesures intuitives. Nous donnons la danse », version française traduite par Florence Corin in *Contact Improvisation, Nouvelles de danse* 38/39, 1999, pp.123-125.

relax. Defences come down. We open up. We transform hate and fear. We share moments of creation. We give physical gifts of imagination, information, invitations, ideas, opportunities, instruction and communication. We take intuitive measures. We give dance”

Face à un tel texte, Isabelle Üski décide de ne pas rire de ce qui pourrait passer pour une coquetterie inoffensive : « les contacteurs sont des révolutionnaires du toucher ». Elle se met à interroger le sens de cette formule, l’expérience qui la rend possible. Son mémoire est construit autour de la révélation progressive d’un constat : il est très difficile de cerner ce que signifie « toucher ». Pour aborder la question, elle prend comme point d’appuis deux discours d’expertise qui ont pris en charge ce que « toucher » veut dire : l’approche cognitive et physiologique d’un côté, et l’approche psychanalytique de l’autre. Les études du premier, montre-t-elle, se concentrent uniquement sur la *main* et sur la main touchant un *objet*. Le discours psychanalytique a tendance, quant à lui, à concerner surtout l’enfant soit sous l’angle de son caractère fondamental dans le développement, soit sous l’angle de la dimension sexuelle de l’expérience tactile. Isabelle Üski organise la ligne de partage entre ces deux discours tout en faisant valoir le fait que le Contact Improvisation se démarque de l’un et de l’autre. Contre le premier, ce n’est pas tant la « main » que la « peau » en son entier qui est concernée par le toucher en Contact Improvisation : la peau touche et est touchée par une autre peau. Contre le second, son toucher fait entre « adultes », et que, bien que « nourrissant » (« *we learn to take nurturing touch* »), il est recherché en tant que source de plaisir non forcément sexuelle (« *We feed the love/sex/touch-confused* ») : il devient un véritable « sens exploratoire ».

Ceci ne se fait pas sans ambiguïtés et tentations. Quentin Briand, dans un entretien que nous avons eu ensemble, résume le sens du Contact Improvisation pour lui à une formule, « vivre l’incarnation » :

« Vivre l’incarnation, j’entends par là quelque chose qui serait de l’ordre de la désocialisation. Comme si le Contact Improvisation proposait une expérience sociale forte : *un cadre social fort d’expérience de désocialisation du corps*. Quand je dis “incarner le corps”, je le vois comme une matière. Et si je parle de matière, alors il n’y a pas de psychologie. Si je dis que la peau c’est la frontière entre l’intérieur et l’extérieur, entre le contenant et le contenu, que mon corps c’est un ensemble de volumes mus par des forces, il n’y a pas de psychologie. Ça ne m’empêche pas, parfois, de vivre des choses très intimes et d’être confronté à la difficulté de gérer ma psychologie sur le parquet. Mais je “tends vers” son absence, en tout cas celle dont on nous rebat les oreilles. Je précise que je “tends vers” parce que je n’y arrive pas toujours. Ce week-end, il y avait une fille, à chaque fois que je voyais son cul, j’avais envie de lui mordre presque. Non c’est vrai, cette nana elle m’a fait un effet super boeuf, je l’ai trouvée super sensuelle, super charnelle, et voilà, j’avais ça à gérer. Donc c’est bien “tendre vers”. Et en même temps, l’incarnation c’est bien aussi la sexualité. Du coup, ça apporte des limites à ce que je dis, on n’arrive jamais à un corps complètement désocialisé. On doit danser avec tout ça »

Quentin donne successivement deux sens à la formule « vivre l'incarnation ». Une première qu'il rapproche des définitions du Contact Improvisation qui prennent appui sur la rencontre physique de deux masses en mouvement. L'incarnation désignant ici une forme de matérialisme qui donne, entre deux personnes, priorité à la rencontre de leur chair, de leurs « matières » dénuées de psychologie. Ce premier sens fait de l'expérience du Contact Improvisation une « expérience de désocialisation du corps ». Puis un second sens, par lequel il admet que dans cette priorité offerte à la rencontre des matières, la psychologie le rattrape finalement assez vite. L'expérience de danse est une expérience physique de masses en mouvement, mais aussi une expérience de toucher, sensorielle, visuelle aussi, d'une intimité qui peut exciter certains sens et certains désirs. J'ai souvent entendu des contacteurs dire que le Contact Improvisation les avait aidés à prendre conscience d'un besoin de contact jusqu'alors inassouvi ou inassumé, et en même temps qu'il les avait aidés à différencier ce besoin d'intentions à visées sexuelles. François Jousserandot place explicitement la joie de sa découverte du Contact Improvisation du côté d'une libre licence dans la « capacité d'exploration des corps » :

Je suis quelqu'un qui a connu des filles, je trouve, tardivement. Bon, par ailleurs, ça a très bien marché finalement. J'ai eu des copines, et le côté sensuel, faire l'amour, ce sont des trucs qui m'ont été des évidences contrairement à ce que j'avais anticipé. Par rapport à ça, il y a un truc que je me suis toujours dit sans trop être clair, sans trop savoir : c'était un tel bonheur la relation sexuelle, et je ne parle pas que de la relation de corps à corps, que je me demandais pourquoi cette relation était si exclusive ? Je trouvais ça limité. Qu'est-ce que c'est que cet univers ou on s'en remet à une personne, avec une forme d'autorisation... ? C'était pas très clair pour moi tout ça... J'étais fasciné par les gens qui touchaient facilement. J'avais une correspondante allemande quand j'étais adolescent, elle avait une proximité et une facilité à être dans le contact qui m'avaient sidérés. Je m'en rappelle très bien, je m'étais dit : « ça c'est mieux, ça paraît plus logique.

Par rapport à ça, même si c'est un peu mélangé et un peu vague, ce qui m'a vraiment sidéré dans la jam, dans cette pratique-là, c'est quand même *la possibilité de rentrer en contact corporellement de manière extrêmement proche avec des filles, mais en fait avec les mecs ça me fait exactement le même truc*. C'est comme si dans ma pratique précédente de clown j'avais exploré le monde des émotions, mais un peu forcées, un peu "too much" et que dans la danse, il y avait ça plus le droit et la possibilité, *la capacité d'exploration des corps*. Mais le mot corps ne correspond pas trop à ce que je veux dire parce que c'est le mouvement, le corps et le mouvement, le fait de pouvoir bouger ensemble en étant en contact »

Comme si cette expérience l'avait conduit à combler, peut-être en partie à identifier, un besoin et un plaisir, sans forcément qu'ils ne se laissent surdéterminer sexuellement. Lorsque des personnes, autour de lui, réduisent le Contact Improvisation à un jeu de « touche-touche », il réagit en disant que « non seulement ce n'est pas "se tripoter" mais en plus il y a vraiment dans ce qui se passe une

histoire, une recherche, une relation. C'est ça qui est incroyable ». Le terme de « recherche » est important, c'est sur lui que je vais m'appuyer.

Reste que prévenir ce type d'ambiguïté est au cœur de la pratique. Ici encore, ce n'est pas qu'il faille l'évacuer, mais apprendre à faire avec. Toucher, contacter, rentrer en contact avec son partenaire demande, *a minima*, d'avoir appris à s'affranchir de deux des trois médiums privilégiés de la rencontre à l'autre : 1/ la main qui « attrape » et « saisit » ; 2/ les yeux qui « fixent », « scrutent », « percent ». Les yeux « insistent », « matent », « reluquent » ; les mains « palpent », « pelotent », « tripotent ». Ce sont autant d'attitudes qui sont évitées en apprenant à toucher autrement et à voir autrement. Le dispositif du Contact Improvisation soumet les danseurs à de nouvelles modalités de contact par le biais de ces deux sens. Apprendre à toucher et à voir autrement, c'est faire de l'évitement des attitudes qui précèdent une question technique. Comment exercer nos manières de voir et de toucher en les détournant de nos manières de faire habituelles ?

En ce qui concerne la vue, les danseurs s'entraînent à passer d'une vision focale, concentrée sur un point du champ de vision, à une vision périphérique qui ne met pas en avant les mêmes valeurs. Isabelle Üski propose, au cours d'un de ses ateliers du mardi, d'alterner ces deux modalités de la vision. Elle propose d'alterner entre un « regard focus » et un « regard périphérique », en nous invitant à faire en sorte que, pour ce dernier, « regarder » soit « recevoir une image » : « Essayer de ne pas fermer le regard sur la chose que l'on regarde, c'est ça que l'on essaie de faire. Comme si je laissais l'image rentrer à l'intérieur de moi. Ce n'est plus moi qui vais la chercher. Je la laisse venir. Et je la prends entièrement ». La différence entre ces deux formes de vision a été une de mes premières découvertes dans la pratique. Je notais pour moi-même à l'issue de mon troisième atelier en 2009 :

« 29.10.09

J'aime le regard pour les qualités musicales qu'il offre. Un regard éthéré, vapoureux, dilué. Lâcher le regard et apprécier la quantité de détails que je reçois, que je perçois. Cet autre regard, « périphérique » m'informe sur des vitesses, des rythmes, des variations : toute une musicalité du champ visuel »

La main fait, quant à elle, l'objet d'une des rares prescriptions explicites du Contact Improvisation : « ne jamais saisir son partenaire »<sup>577</sup>. Ceci à la fois pour des raisons de sécurité — lequel partenaire est toujours censé pouvoir garantir sa propre sécurité, et l'y aider pourrait contrarier ses réflexes — et pour des raisons visant justement à se prémunir des types de situations où quelqu'un voudrait « prendre possession » de

---

<sup>577</sup> Qui, d'ailleurs, une fois formulée ne vaut plus rien, puisque les danseurs expérimentés se sont réapproprié la « saisie » comme une ressource possible.

l'autre. Les contacteurs apprennent à varier la manière d'affecter et d'être affecté dans et par le toucher.

Dans le même numéro des *Nouvelles de danse* que celui cité précédemment où apparaissait Alain Berthoz, est traduit le chapitre du livre de J.J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems*, consacré au « système haptique<sup>578</sup> ». Il y distingue deux types de perceptions tactiles : 1/ l'une « cutanée », « passive », encore appelée « sensibilité somesthésique », lorsque la peau est stimulée par quelque chose ou quelqu'un sur une partie du corps, 2/ l'autre « haptique » ou « active », passe par des mouvements intentionnels d'exploration en vue d'un contact avec des personnes ou des objets<sup>579</sup>.

Au cours du stage qu'elle a donné au groupe des « Subtisseurs » en mai 2013 à Grenoble, Lisa Nelson a proposé une exploration qui s'inspirait de ces deux modalités perceptives. Une personne A offrait un « environnement » à une personne B qui, en le touchant, alternait entre deux modalités de toucher. La première modalité consistait « à apporter des sensations à cet environnement », la deuxième « à se donner des sensations à soi-même en l'explorant ». Si l'« environnement » proposé était un avant-bras, B se promenait le long, le sollicitait, le stimulait, avec l'intention que son toucher fasse sentir quelque chose à A. La deuxième modalité consistait, pour B, à chercher avant toute chose à se donner à lui-même des sensations et à varier le type de toucher qu'il pouvait se donner. Lisa Nelson proposait, enfin, que les deux partenaires jouent les deux rôles simultanément.

Autre exemple, au cours d'un atelier qu'il a donné lors du premier festival « Les 1000 et unes... » Michael Schachrur proposait d'explorer trois qualités de toucher en associant pour chacune d'elle une certaine qualité de « l'agir » et de « l'être avec ». Chacun de ces touchers recevait un nom : 1/ « “co-présence” : toucher en allant à la rencontre de l'autre, sans y mettre de poids, juste être là au contact mais pas plus » ; 2/ « “yielding” : une forme de toucher dans lequel on cherche à charger le point de contact soit d'un peu de poids soit d'une intention, on s'abandonne dans le point de contact ; 3/ « “tickling” : un toucher comme celui que l'on emploie pour faire des chatouilles à quelqu'un, l'embêter, par petites touches ». Les rapports à la profondeur, à l'intention, au poids et à l'engagement de la personne touchée, différaient pour chacune de ces qualités. Chaque qualité de toucher, insistait Michael Schachrur, se construit en fonction du poids versé et de l'intention qui l'accompagne.

---

<sup>578</sup> GIBSON J.J., 2001 « Le système haptique », in *Vu du Corps — Lisa Nelson, mouvement et perception*, Contredanse, Bruxelles, pp. 94-121

<sup>579</sup> Voir par exemple STRERI A., 2010, « Des spécificités sensorielles à leurs interactions pour une perception unifiée du monde », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp. 40-51

## 2.2 Lisser le corps, ouvrir les espaces

Lors du festival international organisé par l'association Grenobloise Chorescence en novembre 2010 : « Les 1000 et une... », l'improvisateur Chris Aiken proposait un autre type d'exploration pour interroger les surfaces de notre corps que nous sommes prêts à exposer à la rencontre d'un autre corps dans une situation de danse. Pour étayer sa proposition, il a recours à une métaphore : la métaphore du « porche » ou de la « véranda », soit cette partie des maisons qui assure une transition entre notre espace privé et l'espace public environnant, le « seuil où l'on espère que des gens viendront nous rendre visite tout en sachant que leur ouvrir notre véranda ne revient pas à ouvrir la porte de la chambre ». Pour débiter, nous dansons en solo en explorant et en exhibant quelles parties du corps nous serions prêts à exposer à la rencontre d'un autre partenaire. Puis, la consigne change, Chris Aiken nous demande d'aller à la rencontre et d'« oser rentrer dans les vérandas offertes par nos partenaires ».

Au bout d'un temps, il arrête l'exploration pour nous faire remarquer que nos « vérandas » se situent pour la plupart au niveau des avant-bras, de notre dos et que certaines parties du corps sont systématiquement oubliées : l'intérieur des membres, les aisselles, la poitrine, le pubis. Il précise également que ces surfaces d'exposition sont régulées par des normes sociales assez strictes, mais qu'elles varient en fonction des contextes culturels et de l'histoire de chacun.

Le but de la séance vise à nous rendre sensibles à certaines zones du corps en tant qu'elles sont de réels moteurs pour la danse, c'est-à-dire qu'elles deviennent de véritables *prises*<sup>580</sup> :

« Passer avec toute la longueur de son bras sous l'aisselle de son partenaire offre des opportunités de portée et d'envol, ouvrir la région du centre, du bassin et du pubis, permet une solide connexion "centre à centre" et permet d'assurer la danse. Ouvrir ces zones offre la possibilité d'expérimenter des envols sans efforts, sans muscles. En revanche, il suffit que cette zone soit un tout petit peu en retrait pour que du poids se dirige en-dehors du centre de la danse, pour que ça vous rende très lourd et difficilement portable, ou que vous perdiez l'élan, le momentum »

Par son exploration, il cherche à sensibiliser nos corps à un régime d'exposition, de publicisation, qui motive différemment nos mouvements et les engage dans la danse d'une manière inédite.

En effet, au cours de cette séance nous cherchons à optimiser les surfaces de contacts, à multiplier les espaces de connexion et de communication entre les corps dans la danse. Nous préparons et habituons le corps à recevoir et à faire circuler sur une surface optimisée le corps de l'autre, à l'ouvrir au roulement du point de contact, à

---

<sup>580</sup> BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1995, *Experts et faussaires – Pour une sociologie de la perception*, Métailié, Paris, pp.234-239

permettre qu'il voyage sur l'ensemble de la peau. « On vise à déconstruire une morale du corps », conclut Chris Aiken. Prendre connaissance du corps, avec ses zones de commerce, ses places fortes, ses lieux désertés, ses zones franches, etc., pour se familiariser avec le fait d'être en mesure de le pratiquer autrement, ouvre des espaces devenus « lisses » : pratiquer le fait qu'il n'y ait plus de zones officielles autorisées, que le point de contact puisse être « libre de s'effectuer où l'on veut », où on s'en sent capable, en respectant toujours et avant tout son propre confort et ses propres pudeurs.

### 2.3 Une intention dans le toucher : « to reach »

Même alors, « contacter » le corps de son partenaire, lui donner son centre, lui offrir son poids, requiert quelques autres aptitudes. Chaque enseignant possède sa propre sensibilité de toucher. Ray Chung, dans le stage qu'il donne lors de la troisième édition du festival « Les 1000 et une... » en novembre 2012, propose de distinguer deux intentions de toucher qu'il nomme « intention » et « volonté ». La « volonté » dans le toucher reviendrait à « vouloir faire quelque chose », « appliquer un plan d'action », « réaliser quelque chose que j'aurais projeté de faire », explique-t-il. L'« intention » se caractériserait, par contraste, par le fait « de ne jamais [s]'arrêter d'explorer ». Et encore, d'une manière pas si éloignée de celle dont les philosophes de l'esprit, cognitivistes et anthropologues décrivent le « *mindreading* », par sa capacité à solidifier la relation à l'autre tout en la clarifiant :

« Lorsque je danse, ma tâche consiste à être clair dans mon mouvement, de telle sorte qu'il puisse être *facile à mon partenaire de lire mes intentions*. Une intention claire sera celle qui garde mon mouvement dans l'interaction avec mon partenaire (« for us, having clear intentions that keep my movement in the interaction with my partner »).

Une intention particulière sur laquelle il nous fait travailler porte sur le verbe « to reach ». « To reach » est à peu près aussi intraduisible en français dans sa subtilité que « go through » ne l'est. Ce qui l'oblige à en préciser le sens : par « reaching », on peut entendre l'idée d'atteindre et d'extension, en mettant l'accent sur le « processus » plutôt que sur un « but » à atteindre. Il s'agit surtout, dans le contexte particulier du Contact Improvisation, d'une qualité de contact, une manière singulière de « contacter » son partenaire :

« When I'm reaching, I'm reaching *toward* my partner, and at the same time reaching *into* him or her. While reaching, *I'm always kind of exploring*, I'm sensing while reaching. My intention is to get the sense of what is happening. I connect with it».

Cette « intention » de mouvement est une manière de se connecter à son partenaire tout autant qu'à ce qui est en train de se passer dans la danse. Le « reach » engage physiquement notre centre, elle le met en mouvement (« As I'm reaching, I'm moving

my center ») : « si mon centre n'est pas engagé, résume Ray Chung, je ne suis pas en train de danser, je gesticule ». Si je cherche à atteindre quelque chose du bout de la main, je m'organise dans le corps de telle sorte que cette atteinte me concerne et m'engage jusqu'aux orteils, en l'initiant à partir de mon centre.



Figure 29 — Ray Chung « reachant », jam de Contact Improvisation

Il poursuit en attirant notre attention sur le fait que l'intention « to reach » a une autre spécificité : « reaching in one direction demands often to reach in the opposite direction ». Il distingue *a minima* trois directions : 1/ « reaching toward », c'est-à-dire « vers » une cible, un but à atteindre, 2/ « reaching from », « à partir » du contact avec mon partenaire, et 3/ « reaching into the floor », « dans » le sol. Par deux, en contact, il nous fait rechercher une extension en trouvant un repoussé dans le sol, et une extension double à la fois « vers » et « à partir de » notre partenaire, comme dans sa démonstration dans la figure 29 et nous précise qu'il y a au moins deux directions, mais qu'avec de la pratique on recherche une forme d' « atteinte » par laquelle le « reaching » s'opérerait dans toutes les directions en même temps :

« Reaching gives me the sense of the connexion to the earth. In contact, I'm using my partner to sense as much reaching into the floor and reaching out towards the air<sup>581</sup> »

Idéalement, concède-t-il, chaque « reach », chaque extension engage le corps dans son entier.

<sup>581</sup> « Cet «atteindre» donne le sens d'une connexion à la terre. En contact, j'utilise mon partenaire pour sentir le plus possible cet «atteindre» jusque dans le sol et dans les airs »



## 2.4 Ecouter, lire, ausculter

Reaching into, reaching out, atteindre, encore faut-il à chaque instant de l'atteinte être capable de fouiller les contacts qu'elle génère. Les travaux de J.J. Gibson sur le système haptique, mentionnés plus haut, montrent que la perception tactile n'est jamais aussi discriminative que lorsqu'elle est le fruit d'un engagement actif. On ne sent pas la même chose selon que l'on est touché, que l'on touche involontairement, ou que l'on touche intentionnellement. Les contacteurs aiment à rappeler que la peau provient de la même couche embryonnaire que le cerveau (l'ectoderme). Quentin Briand, poursuit sa réflexion sur le sens du Contact Improvisation en convoquant le livre de Didier Anzieu, *Le Moi peau*<sup>582</sup>. Après « vivre l'incarnation », il fait de l'idée de la « peau comme organe » une des propositions principales du Contact Improvisation :

« Pour moi, en ce moment, la proposition essentielle du Contact Improvisation c'est l'organe-peau, la peau comme organe et comme plus grand organe du corps. La peau comme découverte pour soi, comme vecteur de la rencontre, comme découverte de conscience. La peau c'est je ne sais pas combien de milliers d'informations à tout moment ! »

Ou pour le dire en reprenant la formule de François Jousserandot, la peau nourrit « la capacité d'exploration des corps ». Faire de la peau un organe de communication, un moyen pour acquérir des informations, n'est pas si farfelu et rejoint les propositions de J.J. Gibson qui la décrit comme un « organe du sens exploratoire<sup>583</sup> ».

Dans son mémoire sur le toucher, Isabelle Üski a mené une petite enquête personnelle sur les connotations du toucher en Contact Improvisation auprès de danseurs suivant l'atelier de Contact Improvisation de Didier Silhol. Le terme qui revient le plus fréquemment est celui d' « écoute » : « être à l'écoute de l'autre à travers le contact de nos deux corps » ; vient ensuite « lire » : « lire à travers la peau ». Lorsqu'elle pose la même question à Didier Silhol, il propose le terme « auscultation ».

« Écouter, lire, ausculter », on notera le caractère actif du toucher. Les verbes qui lui sont associés sont employés à la forme active, ce sont des verbes d'actions. Si le contact et le toucher sont vus comme les moyens de « rencontrer », de « se connecter » à l'autre, ils sont aussi le moyen d'aller chercher et de déchiffrer un ensemble d'informations sur ce qui se partage dans l'instant entre danseurs. Je reviendrai plus tard, dans la partie consacrée au *rolling point*, sur ce à quoi les danseurs apprennent à se rendre sensible dans le contact à l'autre, puis dans celle consacrée à ce que j'appelle « le signe allusif » sur la manière dont ils s'échangent à distance un type de signes particulier pour pouvoir improviser. Mais Isabelle Üski a

---

<sup>582</sup> ANZIEU D., 1985, *Le Moi peau*, Dunod, Paris, 291 pages

<sup>583</sup> GIBSON J.J., 2001 (1966), p.101

inventorié dans son mémoire les types d'information recueillis par le toucher haptique dans un duo de Contact Improvisation :

- informations spatio-temporelles
- informations relatives à la qualité des surfaces explorées
- informations de poids et de pression
- informations qui renseignent sur le mouvement de son partenaire et sur son propre mouvement.

Elle en tire une conclusion étonnante que je prendrai le parti de suivre dans le chapitre suivant :

« C'est comme si l'éveil sensoriel [suscité par le toucher en Contact Improvisation] amenait subrepticement vers une approche cognitive — c'est-à-dire relative à une certaine capacité ou manière de connaître — mais que cette connaissance, ne se voulant pas cartésienne, sortait des représentations habituelles de soi et de son milieu<sup>584</sup> »

Une manière possible d'interpréter cette citation, celle que je choisis de mettre en avant, revient à nous remettre sur la voie de l'hypothèse, émise en introduction, d'une mise en culture de versions alternatives de ce qui rapporte le corps et l'esprit par rapport à la « doctrine officielle » du modèle mentaliste. Qu'est-ce qui, dans ce que l'on vient de décrire échapperait à ce modèle ?

---

<sup>584</sup> ÜSKI I., 2003, *Nature et enjeux du toucher dans la pratique du Contact Improvisation*, Mémoire de DEA « arts du spectacle », dir. Isabelle Ginot, Paris 8, p.55

### 3. L'ÉDUCATION DES SENS INTÉRIEURS : « DRAFTING INTERIOR TECHNIQUES »

« Just as one can become aware of the eyes seeing, the ears hearing, and the skin feeling, one can become aware of the mind sensing »

Steve Paxton

« Quelles sont les aptitudes perceptuelles de l'improvisation ?<sup>585</sup> ».

Pour beaucoup de danseurs expérimentaux des années 60 et 70, le « focus intérieur » était considéré comme le seul valable et le plus naturel, toute autre forme d'attention — à la « forme » particulièrement — était suspectée de compromission à l'égard de la satisfaction et du plaisir du public<sup>586</sup>. Comme on a déjà eu l'occasion de le voir, les premières expérimentations en Contact Improvisation ont fait de ce parti pris le socle de la pratique et de son « esthétique » : plutôt qu'une reproduction de forme dans l'espace, la danse consisterait à « être à l'intérieur de ses sensations et [la] laisser venir de là<sup>587</sup> ». Ce que Steve Paxton nomme « techniques intérieures » formera la troisième catégorie de réquisits.

#### 3.1 La proprioception comme outils de composition

La question qui se pose, désormais, concerne les manières de se rapporter à ce « focus intérieur » en situation d'improvisation. Entre autres choix possibles, il offre aux sensations l'opportunité de composer des « images » d'un type particulier avec lesquelles, sur lesquelles et grâce auxquelles composer, dès lors qu'elle est associée avec un type de perception particulier : la « proprioception ».

Lors de l'intervention déjà évoquée de Ray Chung au festival « Les 1000 et une... », il consacre une autre matinée de son stage intensif « à travailler la connexion entre l'intérieur et l'extérieur du corps » pour que nous développons notre aptitude à « lire avec tout notre corps » en faisant de la « proprioception un outil de lecture » :

“When I'm dancing, what I try to get the sense of, is *to be able to read with my whole body*. What I would like to work on and to work with is the notion of proprioception as a *way of seeing* with our whole body. If we get our eyes close, we check in information with skin and within our body with all the different proprioception sensors, which are in our joints, muscles,

---

<sup>585</sup> « 25 Questions on Improvisation », 1989, in *Contact Quarterly vol.14*, Sourcebook, p.183

<sup>586</sup> NOVACK C., 1990, p.135

<sup>587</sup> SMITH N.S.S., 2008, *Caught falling*, Contact Editions, p.15 on notera là, pour établir un parallèle, un rapprochement possible avec l'approche de Jerzy Grotowski, *La Lignée organique au théâtre et dans le rituel : conférence et cours* (2 CD), Livre Qui Parle, Collection Collège de France, Paris, 2008

and ligaments. Each of them gives information about how the angles, speed of flexion, rotation of a joint, of any limb are, if there is any weight on it, if it straightens...<sup>588</sup>».

La séance se poursuit par une leçon sur la physiologie de la proprioception. La proprioception, explique-t-il renvoie à deux choses : un sens du mouvement ou kinesthésie et un sens de la position ou statesthésie. La proprioception s'opère grâce à une infinité de capteurs situés dans les muscles, les réseaux nerveux, les organes neuro-tendineux, les fuseaux neuromusculaires. Ces capteurs sont sensibles à un ensemble de phénomènes tels que les accélérations, la vitesse, les directions, la durée. Stimulés, ils offrent au corps l'opportunité d'être un signal pour lui-même. Le système proprioceptif assure deux fonctions principales, poursuit-il : stabiliser et orienter le corps dans l'espace et lui fournir une conscience de lui-même. Il assure, en outre, la régulation du tonus musculaire, ce qui en fait le système qui nous permet de faire face à la gravité. Il a, par ailleurs, comme particularité d'être le seul système dont l'activation est le fait de la seule activité corporelle, en langage plus technique il est fondamentalement « non ambigu », il ne produit aucune ambiguïté quant à savoir si le stimulus qui sollicite les capteurs est de mon fait ou s'il est dû à un événement extérieur. La proprioception est sollicitée par les déformations du corps et seulement par ces déformations, qu'elles soient actives ou passives, elle est en outre considérée aujourd'hui comme une modalité déterminante de la perception de soi et du sens de soi<sup>589</sup>.

C'est sur cette sensation particulière que Ray Chung tente de nous orienter :

Proprioception allows me *to connect inward: what's happening inside?* And I want to keep this sensibility of what is happening into my body when my eyes are open, because visual information usually overrides other type of information because we have learnt to do so! And it is actually not really contradictory, for visual information are related to the upper brain, whereas proprioception as more to do with our lower brain. We need both of these layers and the upper brain is good to give us concept of time and space, so that we need it for composition. It gives us the opportunity to create relations between shapes, sizes, colours and so on...<sup>590</sup>»

---

<sup>588</sup> « Quand je danse, ce dont j'essaie d'avoir le sens, c'est d'être en mesure de lire avec tout mon corps. Ce que sur quoi et avec quoi j'aimerais travailler est la notion de proprioception en tant que *manière de voir* avec tout le corps. Si l'on ferme les yeux, il devient possible de saisir des informations avec la peau et, à l'intérieur du corps, avec différentes sortes de capteurs proprioceptifs qui se situent dans nos articulations, nos muscles, nos ligaments. Chacun d'eux nous fournit des informations sur l'angle, la vitesse de flexion ou de rotation d'une articulation, d'un membre ou de plusieurs membres l'un par rapport à l'autre, si cette articulation reçoit du poids, si elle est en train de forcer... »

<sup>589</sup> Cette manière de lier proprioception et sens de soi est aussi à la base du travail de recherche du psychologue expérimental Philippe Rochat sur la « conscience de soi » des nouveaux-nés : ROCHAT P., 2003, « Conscience de soi et des autres au début de la vie », in *Enfance*, vol.55, n° 1, pp. 39-47

<sup>590</sup> «La proprioception me permet de me connecter à l'intérieur en me demandant : que se passe-t-il à l'intérieur ? Et je cherche à conserver la sensibilité à ce qui est en train de se passer à l'intérieur de mon corps lorsque j'ai les yeux ouverts, parce que la plupart du temps l'information visuelle s'impose sur les autres types d'information parce que nous avons appris à faire de cette façon ! Et ceci n'a rien de contradictoire, puisque les informations visuelles sont reliées au cerveau supérieur tandis que la

De la même manière que le danseur a recours aux informations visuelles pour composer avec des formes, des couleurs, jouer sur des tailles, des perspectives, il peut demander à son système proprioceptif de lui fournir un ensemble d'informations intérieures pour improviser comme dans la proposition qui suit à laquelle nous nous sommes soumis ce matin-là. La proposition est très simple, le "score" se résume en une phrase :

« Find a stillness, a kinaesthetic image; store it in your body. Keep dancing, & restore it! »

En dansant, d'abord seul puis en contact avec un partenaire, il s'agit de « se laisser surprendre par des pauses », de s'autoriser à interrompre le flux de la danse à des endroits inattendus, et de considérer ces pauses comme des « images kinesthésiques », c'est-à-dire « des images de mouvement et de sensations, plutôt que des images de formes ». À partir de là, Ray Chung nous demande d'observer quelles sont nos stratégies pour garder une trace de telles images, à quoi portons-nous notre attention, en proposant quelques pistes :

“For me, what helps is to note specific relations of parts of my body, where am I touching my partner, the floor, *what can I sense of my internal organisation?* To restore the image, I don't mind the form, what I care for is to restore the kinaesthetic sensation. Of course, you always have two options: shape it or sense it. Hopefully, do both!<sup>591</sup> ».

Prendre les images kinesthésiques comme principe de composition est finalement une manière de décrire le travail « intérieur » qui s'opère dans les improvisations en duo en Contact Improvisation. Cela implique un tournant esthétique qu'évoque très bien Nancy Stark Smith qui nous fait retomber sur ce à partir de quoi nous étions partis, l'exploration physique du mouvement et de ses forces :

« We were working from the inside of it [CI], not working relative to anything else. The focus was on sensation, not particularly on style, on psychology, on aesthetics, on theater, on emotions. It was really pared down so that we could find out what was possible instead of what looked nice<sup>592</sup> »

---

proprioception a plus à voir avec le cerveau inférieur. Nous avons besoin de ces deux couches, le cerveau supérieur est bon pour nous donner les concepts de temps et d'espace, ce qui le rend indispensable pour la composition. Cela nous donne l'opportunité de créer des relations entre des formes, des tailles, des couleurs, etc. »

<sup>591</sup> « Moi ce qui m'aide, c'est de noter les relations spécifiques des différentes parties de mon corps. Où suis-je en train de toucher mon partenaire, le sol ? Que puis-je sentir de mon organisation interne ? Pour restaurer l'image, je me fiche de la forme, ce qui m'importe est de restaurer la sensation kinesthésique. Bien sûr, vous avez toujours deux options : lui donner une forme ou la sentir. Dans le meilleur des cas, les deux à la fois ! »

<sup>592</sup> Nancy Stark Smith, extrait d'un entretien avec Cynthia Novack, 1990, *Sharing the dance*, The University of Wisconsin Press, p. 68 : « Nous travaillions de l'intérieur même du Contact Improvisation, et non relativement à quoi que ce soit d'autre. Notre focus était centré sur la sensation, et non sur le style, la psychologie, l'esthétique, le théâtre ou les émotions. Nous l'avons vraiment réduit de telle sorte que nous puissions trouver par nous-même ce qui était possible plutôt que ce qui semblait beau à voir »

### 3.2 La pratique de son « témoin intérieur » : sensation, conscience et attention

Il nous reste donc, pour finir, à essayer de rendre compte du type d'entraînement relatif à ce « focus » intérieur. Pour ce faire, je relaterai un atelier donné par Isabelle Üski le mardi 7 juin 2011.

J'entre dans le studio, me « dépose » au sol parmi les personnes déjà présentes le temps que tout le monde soit là. Isabelle Üski commence presque systématiquement ses ateliers de la manière suivante : « quoi que vous soyez en train de faire, prenez conscience de votre respiration ». Elle nous propose de « noter notre respiration, de noter le contact de la peau, son dépôt sur le sol, et notre “attention” à tout ça ». « Puisque l’“attention” que l’on se porte peut voyager, poursuit-elle, comment nous débrouillons-nous pour relier au maximum la continuité de l’attention à une sensation physique ». Elle nous propose, ainsi, d’exercer notre capacité d’observation en la dirigeant à l’intérieur même de notre corps et en l’attachant précisément à une sensation physique.

Le jeu consiste à observer son « attention », non seulement dans sa « continuité », mais encore dans son « voyage » :

« Observer là où votre attention se pose, avance Isabelle Üski, avec toujours cette idée d’observer *une attention qui se pose sur une sensation physique*. Cette idée d’observer l’attention pour mieux goûter le mouvement. On peut passer d’un espace à un autre, d’un espace du corps à un autre, et simplement être dans une continuité de l’attention... »

Elle nomme, un peu après, « témoin intérieur » cette capacité d’observation de l’attention pour goûter le mouvement. Le « témoin intérieur », que l’on rencontre notamment dans la pratique du *Mouvement authentique*<sup>593</sup> ainsi que dans diverses pratiques méditatives, consiste à être le témoin du voyage de sa propre attention en train de se porter sur les diverses et multiples activités du corps :

« Observer son témoin intérieur, si on le peut... Observer de quelle manière vient se poser l’attention. Si elle vient se poser sur un endroit précis du corps, sur une zone, un mouvement... Si elle se pose de manière diffuse, globale ou encore au contraire si elle vient à un endroit ultra détaillé... Elle peut circuler, elle peut être immobile, elle peut venir à différents endroits du corps. Une attention continue, en mouvement, mais le corps fait des pauses. Le corps, le mouvement physique fait des pauses [...] Est-ce que c’est mon attention qui me fait bouger ou est-ce que je bouge et fais changer mon attention ? [...] Est-ce que je lutte ou est-ce qu’au contraire ça rend la mise en mouvement goûtue ? [...] On peut aussi varier les qualités de mouvement, dans la relation à l’espace, dans la relation à la tonicité, dans la relation à la vitesse.

---

<sup>593</sup> Pour une présentation de la pratique, on pourra lire un chapitre traduit de l’ouvrage d’une de ses fondatrices, Janet Adler, *Offering from the Conscious Body – The discipline of Authentic Movement* : ADLER J., 2010 (2002), « Celle qui bouge », in *De l’une à l’autre*, Contredanse, Bruxelles, pp.228-245 ; Pour une perspective anthropologique, cf SCHUG, S.E., 2010, *Speaking and sensing the self in Authentic Movement : The search for authenticity in a 21st century urban middle-class community*, PHD dissertation, anthropology department of the University of Pennsylvania, 315 pages

On peut essayer de profiter de ce voyage de l'attention pour aller vers ou goûter d'autres qualités de mouvement »

Il est intéressant de noter qu'à travers cette série de questions Isabelle Üski propose un cadre d'exploration très ouvert, qui préfère interroger le sentir plutôt que de le prescrire. Le seul effort exigé consiste à être capable de maintenir, dans sa continuité et sa mobilité, une attention soutenue à soi et à ses sensations. Une telle exploration intérieure s'inscrit directement dans ce que j'ai appelé une « culture des sens intérieurs » : déployer des lieux de présence possibles en soi, apprendre à se déplacer dans un espace intérieur qui n'existe pas tant qu'on ne s'est pas entraîné à le faire exister. Et l'« attention » participe de cette existence, elle n'est pas un centre qui offrirait une perspective sur une multiplicité de points du corps, elle est convoquée comme un *mobile* qui, en chaque lieu où il se place, offre des perspectives différentes sur le reste du corps. Un mobile qui participe à entraîner les sens.

Steve Paxton a écrit un texte important, « Drafting interior techniques<sup>594</sup> », dans lequel il rend compte de ce qu'*entraîner ses sens* signifie pour sa pratique. En l'occurrence, propose-t-il, entraîner un sens consiste à l'ouvrir à une modalité perceptuelle autre que celle qui l'occupe ordinairement, un « mode sensoriel périphérique » qui l'ouvre à un « potentiel plus large ». Le texte en question nous intéresse en ce qu'il lie intimement la « conscience » (*consciousness*) à ce « mode sensoriel périphérique ». Souvent, les pédagogues du Contact Improvisation naviguent ou hésitent entre « conscience » et « attention », préférant le second terme, moins connoté. Je ne cherche pas, pour ma part, à arbitrer ici entre les deux notions, ou à en offrir une clarification conceptuelle, réservant cette activité pour l'ultime partie de cette thèse. Je m'intéresse à la manière dont elles sont mobilisées en pratique, au type d'expérience qu'elles autorisent. L'article de Steve Paxton est en ce sens un texte manifeste sur ce que peut la « conscience ». Sa propre ethnothéorie.

Tout d'abord, il distingue la « conscience » de l'activité réfléchie (*reflexive*) de l'esprit, de la « conscience » du corps qui se distingue par son domaine propre d'activité et de compétence : elle est essentiellement observation, perception (*noticing*) et apprentissage. Son activité se divise en deux domaines : 1/ informée par les sens, elle observe sans relâche et avec une certaine qualité d'attention ce qui se passe dans l'expérience, 2/ elle s'observe elle-même en train de s'observer (si elle n'est pas une activité réfléchie elle est en revanche réflexive). Dans les deux cas, elle tente d'apprendre de l'expérience à laquelle elle se prête comme un témoin et de l'attention qu'elle se porte à elle-même. Le « focus » porte alors sur la « qualité de la conscience », sa capacité à saisir l'expérience en tendant au maximum vers ce que « la

---

<sup>594</sup> PAXTON S., 1993, « Drafting interior techniques », in *Contact Quarterly vol.18*, Sourcebook, pp.254-260

saisir intégralement » pourrait vouloir dire. C'est qu'elle serait, en réalité, capable de deux choses : « savoir » et, plus simplement, « prendre acte » (*notice*). Paxton lui reconnaît, à ce titre, deux stratégies inverses pour apprendre, l'une qu'il nomme « knowing-noticing » (connaître et repérer) qui procède par repérage de ce qui est déjà connu, l'autre qu'il nomme « noticing-knowing » (repérer et connaître) qui procède par connaissance de ce qui est repéré. Toutefois, Steve Paxton n'ignore pas que tout ne peut pas devenir la cible de la conscience. Bien plus, elle fonctionnerait mal avec ce qui est mal connu. Il s'amuse en mettant en scène une situation où quelqu'un achèterait une meule d'emmental suisse et s'étonnerait, en en découpant un premier morceau, d'y découvrir des trous dont il n'avait pas idée « au premier coup d'œil ». Porterait-il son attention sur ces derniers, se demande-t-il ? Steve Paxton en doute, supposant que la pâte cuite retiendra toute son attention. À supposer que notre corps soit un morceau d'emmental, conclut-il, entraîner et développer sa conscience revient à l'amener dans les lieux-même où elle manque d'ordinaire, soit par oubli soit par incapacité. Comme tout à l'heure chez Isabelle Ūski, la conscience devient, dans ce texte, un « témoin » mais dont il faudrait pouvoir se représenter l'activité comme celle d'un « envoyé spécial », d'un « reporter » : la faire voyager en terres inconnues en lui demandant d'écrire le compte-rendu de tout ce qui s'y passe, sans passer sur l'exploration de ses propres absences. L'activité de la conscience ne cherche pas, à partir de ce qu'elle sait, à repérer le connu, elle agit de telle sorte que quelque chose le devienne.

Entraînée, la conscience nous place en état permanent d'attention à ce qui passe et se passe, à elle-même, à ce qu'elle connaît et reconnaît tout autant qu'à ce qu'elle ne connaît pas ou ne reconnaît pas. Peu importe finalement qu'elle connaisse réellement, l'important est qu'elle *observe, prenne acte, soutienne et apprenne*. Qu'elle ne sorte jamais du jeu, qu'elle soutienne l'activité de sa présence. Et à mesure qu'elle gagnera en entraînement et en endurance, elle deviendra capable de décomposer « ce qui est en train d'arriver » jusqu'à ses plus infimes événements, de répondre aux moindres sollicitations des plus petits partenaires intérieurs, et d'en rendre compte.

Entraîner la conscience, c'est s'entraîner à *sentir que l'on sent* et à sentir que l'on sent des choses que l'on n'avait pas pensées pouvoir sentir ! La conscience joue alors un rôle déterminant dans l'activité qui, jusque-là, avait été présentée comme relevant des sensations : enquêter non pas seulement sur ce qui est senti mais sur ce qu'il y a à sentir. La conscience devient bien une « technique intérieure », un soubassement technique et attentionnel qui offre les moyens de (se) garantir la qualité de ce qui se partage dans la danse malgré les incertitudes. À ce titre, elle peut prétendre faire partie des réquisits du dispositif d'expérience du Contact Improvisation. Il s'agira de se souvenir de cette manière d'employer la « conscience » lorsque, au terme de cette



thèse, je chercherai, d'un simple réquisit, à l'instaurer comme expérience fondamentale des pratiques somatiques<sup>595</sup>.

## « Quelque chose devient vrai »

Le dispositif du Contact Improvisation *propose* aux danseurs des formes de « sentirs » qui leur permettent d'expérimenter des « chemins corporels » qui altèrent les conditions de leurs expériences futures et de leurs rencontres avec un autre corps en mouvement. Les sciences humaines et sociales se sont souvent penchées sur les modalités par lesquelles le corps détermine notre expérience, dans notre cas le dispositif du Contact Improvisation offre l'opportunité de se construire un corps qui l'indétermine, et en ceci l'ajuste et le rend enclin à s'articuler à la « réalité de l'improvisation<sup>596</sup> ».

Ce qu'oublie de prendre en compte les approches anthropologiques strictement cognitives, c'est précisément la place et la force de tels dispositifs. Elles n'ont de fait que peu de chose à nous apprendre sur le caractère dynamique, innovant et spéculatif de ce qui fait une culture<sup>597</sup>. Toutefois, la notion de « dispositif » se rencontre en ethnographie cognitive, dans les travaux d'Ed Hutchins ou de ceux qui, en s'en inspirant, tentent de réconcilier anthropologie cognitive et ethnographie cognitive. Arnaud Halloy et Olivier Wathelet, dans leur article « cognitive ethnography and the naturalization of culture<sup>598</sup> », définissent le « dispositif culturel » comme « un espace intermédiaire de pratiques, ni complètement matériel, ni complètement subjectif, où des attentes et des dispositions relatives à une expérience et à des compétences sont apprises, tout en fournissant les conditions de son actualisation et de sa potentielle transformation ». Une définition qui rend possible d'articuler l'ambition de l'anthropologie cognitive — décrire la manière dont nos expériences sont façonnées par des propriétés cognitives intérieures — et la richesse des données des ethnographies cognitives.

Qu'a à voir le dispositif du Contact Improvisation avec une telle définition ?

Les « sentirs propositionnels » qui le caractérisent créent de nouvelles entités et de nouvelles expériences (sensation plurielle). Ils « font sentir » d'une manière telle que

---

<sup>595</sup> Cf. supra « III.2 »

<sup>596</sup> Celui qui a, sans doute, le mieux lié « liberté » et « indétermination », est Henri Bergson. Cf. BERGSON H., 2012 (1896), *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 522 pages

<sup>597</sup> Et ceci vaut aussi pour ce que l'on pourrait prendre pour, immuable, réglé par la tradition : le rituel. Cf. HOUSEMAN M., 2011, « Trying to make a difference with "ritual design" », in G. Ahn, *reflexivity, media and visibility*, pp.699-706 ; article mis en ligne par l'auteur sur HAL-SHS.

<sup>598</sup> HALLOY A., WATHELET O., (à paraître),

ce qui est senti ne puisse être assimilé à une résultante de ce qui doit l'être au sens de la physique (sommation) ou de la logique (déduction). Ingressions d'ingrédients qui ne laissent indifférents ni les corps ni les danses. Ce dont se rend capable une personne, dans la danse, n'est pas réductible à un effort subjectif, à ses seuls aptitudes ni d'ailleurs à celles d'un pédagogue ou d'un partenaire compétents — même si tout cela compte — mais à l'efficace d'un dispositif qui sait potentialiser en chacun les réponses adaptées aux réquisits de l'expérience qu'il propose, à la force d'un dispositif qui parvient, pour reprendre la belle expression d'Emmanuel Belin, à « déplacer les maximums de vraisemblance » par lequel l'improbable est rendu vraisemblable<sup>599</sup>. De fait, le dispositif du Contact Improvisation engage et implique le corps dans ce qu'il est susceptible de devenir et témoigne pour l'aptitude de certaines communautés à « designer » un dispositif d'expérience par lequel il est possible de faire advenir de nouveaux possibles, perceptuels, corporels, relationnels.

Bien sûr il revient à ceux à qui de tels dispositifs importent de les faire exister efficacement.

---

<sup>599</sup> BELIN E., 2002, p.176

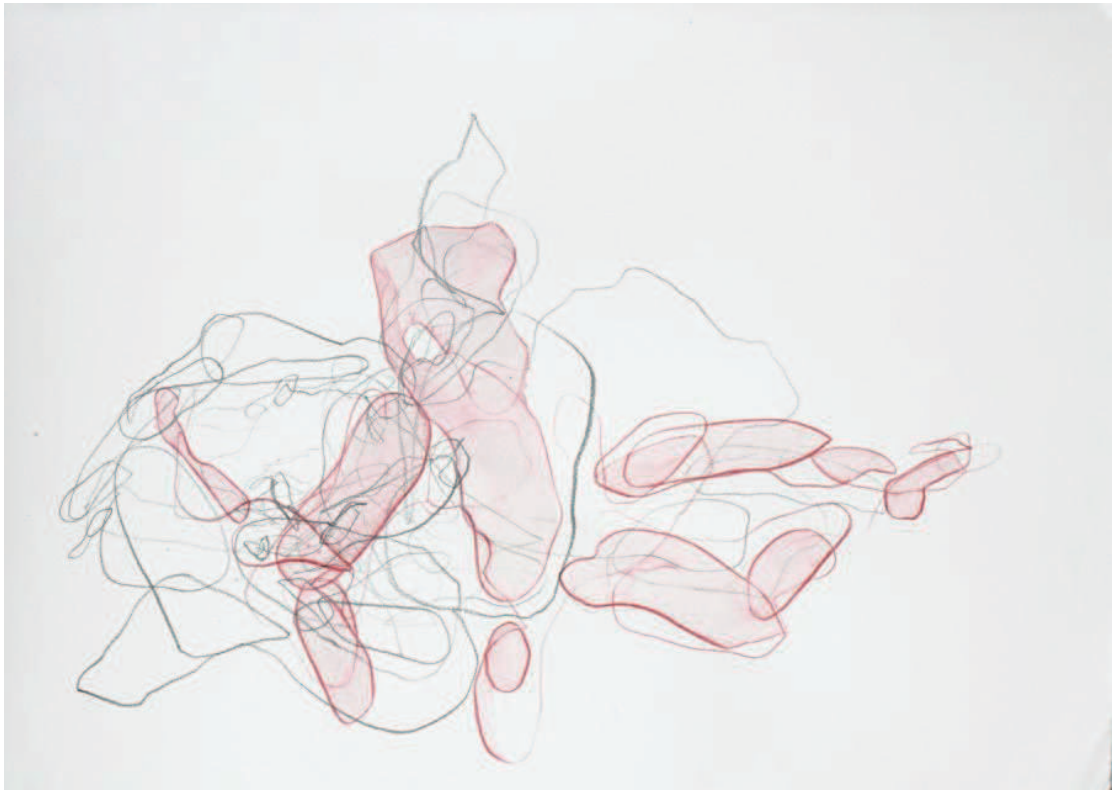


Figure 30 Samuel Overington, "Exploring language in Contact Improvisation"

Samuel Overington a intitulé ces deux tableaux : « exploring language in Contact Improvisation ». Ils jouent, pour moi, le rôle de « figuration » des sensations plurielles dont il va être question dans le chapitre à venir et qui sont en jeu dans les danses de Contact Improvisation. J'associe au terme « figuration » un des sens que lui donne Philippe Descola, à savoir une activité de production, de façonnage, d'aménagement, d'ornementation ou de mise en situation, d'un objet ou d'un ensemble d'objets en vue d'en faire une image fonctionnant à la fois comme un signe iconique et indiciel. Figurer permet, d'une part, de représenter un ensemble de qualités qui définissent un objet dans un rapport d'analogie, et d'autre part, d'assurer une mise en contact directe de cette image et de l'objet auquel elle renvoie. Autrement dit, figurer joue de la ressemblance mais aussi de la connexion. Les dessins de Samuel Overington proposent une traduction figurative d'une expérience somatique : celle de l'échange de poids de deux corps en mouvement, de leurs contacts, en autant de zones où s'opère la rencontre et où se joue la danse. Si bien que chaque dessin paraît cartographier des zones de contact, des lieux de rencontre, de passage et d'échange entre les corps. Pas seulement « icône » mais « indice », cette carte fonctionne encore autrement. Elles indiquent que quelque chose a eu lieu ici, ici et là. Ce sont des traces que nous voyons là, les empreintes d'un corps sur un autre.



## Chapitre 4. UNE SENSATION PLURIELLE

« Décrivons-nous l'expérience comme une qualité de notre sensation  
ou comme notre sensation d'une qualité ? »

William James<sup>600</sup>

En tentant de décrire l'expérience de ce dispositif de danse, j'aimerais rendre sensible la manière dont le corps s'ouvre, change, devient capable d'affects nouveaux, ou d'adhérences et de connivences nouvelles, sous l'influence d'un certain type d'effet(s) propre à ce dispositif, notamment par la médiation d'une forme de sensation qui se partage entre les partenaires au point de contact entre leurs corps et qu'il s'agit de faire « rouler » sans qu'ils ne perdent le contact, le *rolling point*. De la même manière que les *Science & Technology Studies* ont montré que les objets « naturels » pouvaient parler pour autant que des dispositifs construits leur permettaient de le faire, j'aimerais montrer que le dispositif du Contact Improvisation construit à la fois un certain type de corps différemment équipé, sollicite une certaine version de ce qu'est et peut la sensation, et compose certaines modalités relationnelles. Cela devrait permettre de me reposer la question formulée dans le premier chapitre de cette seconde partie : comment un tel dispositif rend-t-il possible le fait d'être deux dans l'acte même de laisser s'effacer les autres danseurs ou, plutôt, quelle(s) forme(s) de deux crée-t-il ?

Par ailleurs, j'ai annoncé, dans le chapitre précédent, que je suivrai l'intuition qu'Isabelle Üski ne faisait qu'effleurer dans son mémoire sur le toucher dans le Contact Improvisation. Cette intuition liait la modalité du toucher du Contact Improvisation à une « capacité, ou manière, de connaître », et menait les analyses de cette dernière « subrepticement vers une approche cognitive ». Ce chapitre est donc construit sur cette intuition que je transforme en hypothèse sérieuse de travail. Plus encore, je m'engage en sa faveur, avec l'envie de la défendre, croyant en sa justesse. Je ne l'aurais sans doute pas exprimée comme ça si Isabelle Üski ne m'avait pas adressé une lettre en 2011 faisant suite à une discussion que nous avons eu sur le « point de contact ». Je lui avais soumis le texte que je comptais présenter à un

---

<sup>600</sup> JAMES W., 2003 (1898), *Précis de psychologie*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p. 431

colloque et qui devait constituer l'ébauche du présent chapitre. Elle l'avait lu, l'avait aimé, mais contestait la formule que j'employais de « sensation au pluriel ». Insatisfaite par ma version de ce qui se joue au point de contact, elle m'avait écrit la sienne. Cette lettre longue de trois pages qui m'était adressée était aussi, et peut-être surtout, une réponse qu'elle se faisait à elle-même. C'est du moins comme ça qu'elle m'est apparue : une réponse à l'intuition engagée, et spéculative, qu'elle avait risquée dans son mémoire de DEA en art du spectacle de 2003, tout en ne s'étant peut-être pas sentie (ou autorisée) les moyens de la déployer pleinement. Cette lettre a valeur de *post-scriptum* ou d'*addendum*.

Son intuition, en 2003, manquait de mot. En tout cas, Isabelle Üski ne parvenait pas, à la faire vivre, à l'éprouver suffisamment pour lui faire gagner en consistance. Pourtant, la lettre de 2011 témoigne de l'endurance de l'intuition. Sur bien des points, elle surpasse de beaucoup le mémoire, exprimant simplement, avec beaucoup de précision, le surgissement de contrastes étonnant en rapport à ses expériences de danse.

Comment rendre compte de cette lettre ? Si je la livre d'emblée, elle ne voudra rien dire à ceux qui sont encore étrangers au Contact Improvisation ; placée à la fin du chapitre, elle arriverait trop tard, tout aura déjà été dit ; et découpée en citations elle perdrait de sa force. Je fais le choix de la faire figurer une première fois en intégralité en début de chapitre, puis d'en faire réapparaître des extraits chaque fois que cela sera opportun. Je m'appuie sur la lettre pour retraduire l'expression qu'Isabelle Üski me contestait. Je parlerais désormais de « sensations plurielles ». Cet amendement suffira-t-il ?

Lettre d'Isabelle Üski, juin 2011

Au '*rolling point*', qu'est ce qui se partage ?

Et si ce n'est pas pour moi la sensation, qu'est-ce que c'est ?

Mardi 21 juin 2011, avant et pendant l'orage qui vient me tenir éveillée dans la nuit, voici ce qui me vient.

Plus que le '*rolling point*' c'est le point de contact qui m'intéresse ici. Car parfois nous faisons rouler le point de contact, le faisons glisser, nous le maintenons comme un ancrage mais parfois nous l'étirons, l'ouvrons à l'espace tel un accordéon.

Au point de contact, je sens ton corps en mouvement. Mon corps sent ta présence, ton mouvement, ta masse, ta structure, ton volume, ta densité, ton épaisseur, tes vibrations. Je sais que tu sens le mien. On se donne mutuellement matière. Matière : présence, masse, ancrage, du mobile, du vivant. Et je ne sens pas que ton corps. A travers ton corps, je sens l'espace, le sol, le temps et les forces qui habitent ta masse en mouvement : celle de la gravité, du *momentum* et de l'inertie. Je sens ton équilibre, ton expansion, ta chute, ton envol, ta suspension. En venant en contact et en laissant mon corps goûter le point de contact, j'engage mon corps dans cette relation à l'espace, au sol et aux forces physiques. Je partage cette relation à un espace temps, au mouvement, aux forces.

Au point de contact, je partage alors un flux. Un flux de mouvements que je ressens, que tu ressens autrement et que nos sensations et mouvements respectifs nourrissent ou suivent. Un flux d'intensité, un flux dansant, qui impose sa présence tel un troisième partenaire, celui de la danse. Un flux simple ou composite, qu'on emmène, qui nous emmène, qui stagne, qui hésite, qui se dépose, chute. Peu importe sa qualité, le flux peut être absence de mouvement ou

hésitation. Le flux est s'il y a « connivence », comme tu le dis, si j'imagine qu'on est d'accord sur ce qui est possible, si on arrive à se faire emmener ou à emmener sans qu'il y ait bousculade du mental, un flux qui nourrit la mise en confiance du corps-esprit : les corps semblent rester, à un endroit, paisibles et à l'écoute, quoi qu'il arrive. Je trouve la connivence dans cet accordage subtil : dans cet accord tacite de comment et où, aujourd'hui, nous pouvons ou non emmener ce flux. C'est la qualité de cet accordage tacite, goûtée à travers *ma* sensation du mouvement partagé et lue à travers mon histoire, mes codes, mes limites, qui m'indique l'harmonie, me donne sensation de 'connivence'. Plus je trouve cette harmonie, plus je trouve de la tranquillité à l'intérieur et vice versa. Et je ne cherche plus à comprendre, le mental lâche, revient juste pour constater ce qui est et jouer, créer avec là où on est déjà. Parfois je me laisse complètement emmener, et sens que toi aussi. Je sais alors que ce qui nous emmène, ce qui décide la suite, c'est le flux de la danse.

Un flux comme un troisième partenaire. Le point de contact fait le pont, fait la liaison. Un troisième partenaire qui n'est ni toi ni moi, ni le point de contact, mais la rencontre entre toi et moi et qui prend corps de manière non *matérielle* : celui du flux, celui de la danse. Mais peut-être aussi un troisième corps qui possède aussi un corps *physique* : un corps siamois, qui 'en relation aux lois physiques, fonctionnent comme un seul' (dixit Steve P, FAN). Les deux corps qui composent ce corps siamois partagent ainsi une relation d'interdépendance dans leur relation à l'inconnu, à leur potentiel créatif, mobile, sensoriel. La sensation de l'un est nourrie du mouvement de soi, de l'autre et du tout. Le mouvement de chaque corps affecte l'autre et affecte l'ensemble. La *spirale* sensori-motrice de l'un et de l'autre participe à un même tout, à un mouvement d'ensemble. Le corps siamois trouve une fluidité comme s'il n'avait qu'un seul cerveau, qu'un seul 'système nerveux central'... (ce qui invite à valider les théories 'périphériques' du fonctionnement sensori-moteur)

Ce troisième corps est particulièrement tangible quand il y a véritablement 'contact', au sens physique. Parce qu'il y a contact, le caractère chiasmique (cf M. Bernard) de la sensation est évidente, tangible: je suis touchée et touchant. Je sens à travers toi et tu sens à travers moi. Parce que nous ne sommes pas des natures mortes, parce que nous pouvons bouger, c'est aussi le mouvement qui prend cette qualité chiasmique: je bouge et je suis bougée, je te bouge et tu me bouges. Je ne peux prétendre que ton mouvement ne m'impacte pas et vice versa : il me bouge, me presse, me déforme, me transforme, me bouscule, me déséquilibre, m'envole, il nourrit ma sensation et me met moi-même en mouvement. Et parce que nous engageons nos masses, nos structures dans une même relation à l'espace et aux forces de gravité, parce que nous osons sortir de l'axe, aller un peu plus loin, nous ouvrons le '*rolling point*' à l'espace sphérique. A deux, nous allons physiquement où nous ne pouvons aller seuls, nous devenons acrobates : tout en douceur, chacun étant support au mouvement de l'autre. Alors, parce que le point de contact *roule*, l'anatomie du corps global, du corps siamois se métamorphose sans cesse. A tout moment, tout se réorganise, s'invente. On multiplie de manière exponentielle le potentiel d'ouverture à l'inconnu. Ce nouveau potentiel est jouissif, comme un enfant qui découvre le potentiel de son corps : débutant, je m'enivre de ces nouveaux élans, perspectives, ces nouvelles sensations de poids, d'espace, d'envol. L'enjeu, avec le temps, avec la pratique, est de ne pas s'enfermer dans les habitudes, dans les chemins aisés de ce corps siamois avec lequel on se familiarise. L'enjeu est de garder « l'esprit du débutant » comme dans les pratiques Zen, pour toujours goûter, ouvrir, découvrir. On peut jouer avec la subtilité 'idiosyncrasique' de chaque rencontre mais aussi avec l'espace, le temps, la musique. Le point de contact peut s'étirer dans l'espace, et l'interdépendance se prolonge. Tant que nos attentions, même subtilement, nous englobent mutuellement comme facteur, acteur, récepteur d'un même tout, nous restons en contact et nous improvisons.

Bref... le point de contact, à ce jour... je le vois et je le nomme comme un prolongement de ma sensation et de mon mouvement grâce et à travers ton corps, comme un point d'accordage dans le partage d'un même flux et comme un trait d'union, qui permet de se constituer en corps siamois, et de partager un même espace-temps, une relation aux forces physiques, une rencontre, un mouvement (qui naît de la rencontre), qui permet de partager ce flux vers un peu plus d'inconnu, qui permet de partager... une danse.

...Mais la sensation, à mon sens, reste mienne ou tienne !

Wouh que de réflexions.. merci !

Zaza zomnanbules réflexions.



## 1. LE POINT DE CONTACT COMME SENSATION COMMUNE

J'avais proposé, dans le premier chapitre de cette seconde partie, que l'on puisse documenter un type d'accounts relatifs à la sensation que l'ethnométhodologie n'avait pas pris en charge. Que peut-on observer dans la sensation ? Comment apprend-t-on à observer par la sensation qui se compose et donc se partage avec un autre partenaire ? Pour suivre l'intuition d'Isabelle Üski, le programme que je me fixe consiste à me demander, à la suite de William James, s'il est envisageable de réhabiliter la *dimension cognitive de la sensation*<sup>601</sup> dans ce travail de mise en culture de l'incertitude en situation d'improvisation, et de *composition d'une expérience en partage* ? L'hypothèse défendue sera que cette réhabilitation est possible à condition que nous nous rendions sensible à une *version* de la sensation qui tranche avec celle que nous en retenons d'ordinaire : intérieure, naturelle, privée, immédiate. En parlant de « version » de la sensation, je ne chercherai pas le « vrai », mais une manière propre à la danse Contact Improvisation de la faire exister sur un mode possible, adéquate à ce que requiert la « réalité de l'improvisation ». Erving Goffman a posé le problème auquel il s'agit de répondre ici :

« Imaginons quelqu'un qui s'interroge sur l'activité dans laquelle il s'est engagé, qui se demande si le cadre primaire ou le mode qu'il utilise sont bien ceux qui conviennent, si on l'abuse ou s'il se fait des illusions. À la recherche de confirmations et travaillé par le doute quant à sa situation, il voudra que ces confirmations soient à toute épreuve<sup>602</sup> ».

Et c'est également ce qu'attendent les contacteurs, ce en quoi ils deviennent experts : trouver dans ce que fournit la danse, dans la mise en contact des corps, des confirmations, à toute épreuve, sur « ce qu'il en est de ce qui est<sup>603</sup> » d'une expérience en partage. Si les « contacteurs » se privent *a priori* d'un moyen de stabiliser un savoir commun sur ce qui les relie, c'est qu'en tant qu'improvisateurs, ils ont confiance dans leur capacité à le construire dans l'instant. « Avoir confiance » ne signifie pas ici résoudre à tout prix l'incertitude qui menace toutefois le fait de savoir si effectivement ils vont y parvenir. On n'improvise pas en gagnant de la « certitude ». On improvise, en revanche, en trouvant les bonnes manières de transformer une certaine inquiétude en quiétude en comptant, pour cela, sur une ressource qui n'est pas la plus habituelle : la sensation.

Nous nous intéresserons donc à un type d'« épreuve » que les danseurs se font subir dans le cours même de leurs danses, pour qualifier et valider « ce qu'il en est de ce

---

<sup>601</sup> JAMES W., 2010, « La fonction de cognition » in *La psychologie de la croyance et autres essais pragmatistes*. Nantes: éditions Cécile Defaut, pp.73-101

<sup>602</sup> GOFFMAN E., 1991 (1974), *Les cadres de l'expérience*, Éditions de Minuit, Paris, p.453

<sup>603</sup> BOLTANSKI L., 2009, *De la critique — Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, p.26

qui est ». Les sensations nées des échanges de poids, de la qualité de contact et de toucher entre partenaires, fournissent les indices *tangibles* de confirmation d'un accord, d'un degré d'adhérence réciproque, sur ce qui est en train d'être partagé.

J'envisage à présent ce qui est au centre du dispositif du Contact Improvisation : le *rolling point*. Ce point de contact en mouvement entre les partenaires est un lieu où se condensent beaucoup de choses : à la fois lieu d'échange, de communication, de qualification et de sensation. À travers lui, je tenterai de décrire les étapes de la construction d'une démarche expérimentale d'enquête par lesquelles une expérience se donne en partage et dont la sensation en constitue le médiateur grâce au déploiement d'une *interobjectivité* entre les corps.

### 1.1 Le « *rolling point* » : où deux corps n'en font plus qu'un

Si le Contact Improvisation propose aux partenaires une épreuve par laquelle se vit une expérience qui s'improvise et se caractérise par le lâcher-prise, une attention à l'instant, la disponibilité, la désorientation, la surprise, le contact, l'intimité, etc., il favorise une situation sociale expérimentale qui propose aux corps en relation le partage d'une sensation par un même point de contact, le *rolling point*.

L'exercice de base que tout contacteur a traversé, ne serait-ce qu'une fois, consiste, à partir d'un contact avec un partenaire, souvent dos à dos, ou main à main, en « versant du poids » dans ce point de contact et en « s'autorisant à laisser advenir la danse », à le faire rouler sur tout le corps en essayant de ne jamais le perdre. Plus les deux partenaires s'abandonnent l'un à l'autre, se donnent du poids, et plus ce *rolling point* se met à exister, plus il devient *tangible*. Essayez, en appui contre un mur : plus vous vous appuyez plus le mur sera présent et résistant. Le principe est physique, plus on donne sa masse plus on sent le point de contact avec son partenaire.

Le *rolling point* est un des lieux d'attention des danseurs, un espace pour la conscience. Il médiatise donc la relation des deux corps en présence, dans l'instant, par une action simple et volontaire de ces mêmes corps : « donner son poids ». Il ne préexiste pas à la danse ; il n'existe qu'à la seule condition que deux corps s'engagent l'un envers l'autre. Il est immanent à la relation que pourtant il régule, et il n'a d'existence que dans et par la relation qu'il instaure.

Comment dote-t-on le point de contact d'une agentivité à même de faire improviser des partenaires sur le mode d'une évidence partagée ? Durant le stage de Chris Aiken, déjà évoqué, après nous avoir fait travailler l'ouverture de notre corps pour augmenter les possibilités de rencontre et de prises à l'autre en utilisant la métaphore du « porche » ou de la « véranda », il enchaîne sur le « point de contact ». Pour l'évoquer, il fait appel à deux notions japonaises : le *ma* et le *en*. Le *ma* est, pour

quelqu'un qui n'est pas japonais, une notion assez mystérieuse, un point d'attention imperceptible. Il désigne un intervalle entre deux choses dans l'espace et le temps, ou tout autant un temps de silence dans la diction. Chris Aiken en retient l'acceptation suivante : « l'espace entre deux corps, entre deux mouvements, entre deux de mes mouvements, deux désirs, volontés dans le temps et dans l'espace ». Il précise encore que le *ma* est souvent associé au *en*, autre notion qui médiatise la relation à partir de la bordure commune née du contact de deux choses. Le spécialiste de la pensée nippone, Augustin Berque, présente le *en* comme suit :

« La bordure participe de A, mais elle n'est pas A. Elle implique la présence de B où, en ce sens, participe de B, mais elle n'est pas B. Elle est un troisième terme médiateur tenant de A et de B »<sup>604</sup>

Est-ce si étonnant que, pour approcher ce drôle d'« objet » qu'est le *rolling point*, Chris Aiken fasse référence à deux notions dont la valeur d'efficacité paraît autant dépendante de leur force d'évocation que de leur caractère insaisissable. Comme si pour nous entraîner à sentir ce à quoi nous n'étions pas encore pleinement sensibles, il nous invitait à penser ce que nous ne pourrions pas encore pleinement comprendre ! Reste que l'idée d'un « troisième médiateur tenant de A et de B » est présente dans la lettre d'Isabelle Üski, qui présente le point de contact comme ce qui « fait le pont », ce qui « fait la liaison ». Un « troisième partenaire » :

« Un *troisième partenaire* qui n'est ni toi ni moi, ni le point de contact, mais la rencontre entre toi et moi et qui prend corps de manière à la fois non 'matérielle' — celui du flux, celui de la danse — et à la fois comme un corps 'physique' : un corps siamois, qui 'en relation aux lois physiques, fonctionnent comme un seul'<sup>605</sup>.

La description qu'en donne Curt Siddall, en 1976, est elle-même étonnamment proche de celle qu'Isabelle Üski mentionne :

« Take two human bodies standing face to face. Each one has a center of gravity within the body. If they lean towards each other and support each other simultaneously, they then create a weight/mass system that has a center of gravity in space somewhere between their navels. Like boleroes, fluid and eccentrically weighted, the dancing bodies swing, bounce, roll, swim and fly through and with the common center of gravity. As the participants move, this center moves<sup>606</sup> ».

---

<sup>604</sup> BERQUE A., 2004. *Le sens de l'espace au Japon — Vivre, penser, bâtir*, Éditions ARGUMENTS, Paris, p.32 et 35.

<sup>605</sup> La formule est de Steve Paxton, dans le commentaire de *Fall After Newton*.

<sup>606</sup> SIDDALL C., 1976, « Bodies in contact », in *Contact Newsletter*, vol.2 n°1, p.14 : « Prenez deux corps humains se tenant debout, l'un en face de l'autre. Chacun possède un centre de gravité à l'intérieur de lui-même. S'ils se penchent l'un contre l'autre en se supportant simultanément, ils créent un système de poids/masse dont le centre de gravité se situe dans l'espace quelque part entre leur deux navels. Comme des boleros, fluide et porté par un rapport de masse original, les corps dansant se balancent, rebondissent, roulent, nagent, volent par et avec ce centre de gravité commun. Dès que les participants se mettent en mouvement, ce centre se met à bouger ».

Une des manières possibles de définir le Contact Improvisation consisterait donc à insister sur cette expérimentation, à la fois, *de* et *sur* cette bordure, ce médiateur qui se construit peau contre peau, corps contre corps, en mouvement.

Admettons ceci, le Contact Improvisation improvise un rapport entre des corps qui partagent une chose en commun : le point de contact. Ce point de contact est une sensation où se rejoignent les expériences subjectives de deux danseurs, le *lieu* qui les relie. Ce qui apparaît dans la définition qu'en donne Isabelle Üski par rapport à celle de Curt Siddall, c'est une distinction entre deux états de ce point de contact, à la fois « corps physique » et « rencontre non matérielle ». Comme si, dans le pas-de-deux de ces deux états se jouait le renoncement de la part des danseurs à la maîtrise de leur action en faveur d'un « troisième partenaire » médiatisé par le point de contact.

Ce qui est recherché est alors la *sensation réciproque* de se laisser guider par le point de contact, un dessaisissement par lequel il n'est plus possible de dire qui initie le mouvement ou qui le suit, qui agit et qui réagit. Savoir jouer du point de contact est primordial. Cela conditionne l'effet de la danse et son intensité. Une danse ne se compose pas d'une succession d'instantanés en alternance où un corps actif « mènerait » la danse en entraînant le corps passif de son partenaire, puis deviendrait passif en reléguant à ce dernier le soin de mener la danse. La première fois que je m'étais préparé pour une intervention dans un séminaire sur mon sujet de thèse, j'avais prévu d'entamer ma présentation par une vidéo montrant un duo de Contact Improvisation que je comptais ensuite repasser en ajoutant aux images mon propre commentaire. Chez moi, je m'étais astreint à décrire la danse du mieux que je le pouvais. La séquence n'était longue que de quelques secondes, mais je ne suis jamais parvenu à une description satisfaisante. À chaque instant, je me rendais compte que toutes mes descriptions étaient réversibles, je pouvais autant dire que A faisait faire quelque chose à B que B à A. À l'époque, je n'avais pas vu qu'il aurait fallu que je prenne comme sujet grammatical la « danse » elle-même, son « flux », ou plus techniquement que je me consacre à la décrire du point de vue serré du « point de contact ». De là me serait apparu cette chose évidente pour les danseurs : la danse naît véritablement « par le milieu », c'est-à-dire concrètement par ce qui les fait tenir ensemble : très concrètement, le *rolling point*. Littéralement, ils abandonnent au point de contact la responsabilité de les faire danser, ainsi que la responsabilité non moins importante de garantir leur sécurité. Curieusement, le *rolling point* fait d'un duo une danse à « trois partenaires ».

Steve Paxton caractérise ce qui se joue au point de contact en parlant de « shared leadership ». Le duo ne consiste pas à la transaction de deux corps en train d'essayer de se coordonner en vue d'une action commune, mais d'une seule « agence » (*agency*) née de la rencontre physique des deux partenaires, d'un centre de gravité

mutualisé et qui ne cesse de se déplacer. Si la notion d'improvisation rencontre un succès croissant en sociologie, ergonomie, sciences de gestion ou encore en marketing, c'est le plus souvent en mettant en avant une forme d'« improvisation organisationnelle » qui mise sur l'émergence dans l'instant d'une forme de *coopération* en vue d'une action à exécuter<sup>607</sup>. Le phénomène semble différent ici puisqu'il consiste à composer une seule « *agence* » mais qui se distribuerait déjà au moins entre trois termes : les deux partenaires et le point de contact.

Dans un essai intitulé « Marcher ensemble, un phénomène social paradigmatique », Margaret Gilbert s'interroge, en philosophe des sciences sociales, sur ce que « marcher ensemble » veut dire, c'est-à-dire ce que cette situation implique pour qu'elle se démarque, par exemple, d'une autre où deux inconnus se retrouveraient à se côtoyer par hasard tandis qu'ils suivraient chacun un même chemin. Sa proposition consiste en ceci :

« Pour se promener ensemble, chacune des parties doit exprimer une volonté de constituer avec l'autre un “*sujet pluriel*” de l'objectif consistant à se promener en compagnie l'un de l'autre<sup>608</sup> ».

Par « sujet pluriel », elle entend un « groupement » de volontés dédié à un objectif particulier, des volontés individuelles tellement liées entre elles (*binding together*) qu'elles finissent par former une unique « volonté plurielle ». Pour que deux personnes puissent dire qu'elles « marchent », « dansent » ensemble, propose Margaret Gilbert, elles « doivent agir comme les membres d'un seul corps, ce corps les comprenant tous<sup>609</sup> ».

Mais, faire quelque chose *ensemble*, ajoute-t-elle encore, implique une forme spéciale d'engagement : un « *engagement conditionnel* » par lequel « *n'importe qui* est engagé seulement lorsque *chacun* s'est engagé<sup>610</sup> ». Le duo de Contact Improvisation est assez paradigmatique d'une telle situation, la danse n'apparaissant qu'à la condition que chacun accepte d'y engager son poids. Mais, par rapport au fait de « marcher ensemble », il engage quelque chose de plus : la médiatisation des corps par une « sensation plurielle ».

Ce qui suit est extrait d'une retranscription d'un atelier donné par Alicia Grayson, pédagogue américaine, invitée à donner un atelier à Grenoble le 3 novembre 2011 à un groupe d'étudiants qui faisaient là, pour la plupart, leurs premiers pas en Contact

---

<sup>607</sup> Voir par exemple, ADROT A., GARREAU L., 2010, « Interagir pour improviser en situation de crise — Le cas de la canicule de 2003 », in *Revue française de gestion*, n°203, pp.120-131 ; WEICK K. E., « Improvisation as a mindset for organizational analysis », in *Organization Science*, vol.9 n°5, 1998, p. 543-555; MOORMAN C., MINER A. S., « The convergence of planning and execution: Improvisation in new product development », in *Journal of Marketing*, vol. 62, n° 3, 1998b, p. 1-20

<sup>608</sup> GILBERT M., 2003, « Marcher ensemble, un phénomène social paradigmatique », in *Marcher ensemble — Essais sur les fondements des phénomènes collectifs*, PUF, Paris, p.58

<sup>609</sup> Ibid., p.60

<sup>610</sup> Ibid., p.60

Improvisation. L'atelier était construit de telle sorte à les amener progressivement vers l'expérience du *rolling point*. Pour en arriver là, Alicia Grayson les fait travailler deux par deux en contact et en leur demandant de chercher par eux-mêmes des « moyens pour solidifier [leur] connexion en [se] donnant du poids » et d' « observer quels types *d'informations* ils pourraient retirer de ce jeu sur le contrepoids ». Elle leur laisse le temps d'explorer par eux-mêmes, puis invite une personne un peu plus expérimentée à l'aider à faire une démonstration. Elles s'engagent dans une danse, et tout en dansant, à voix haute, Alicia se met à énoncer ce qu'elle repère et cherche dans et par le point de contact qu'elle partage avec sa partenaire :

« Comment dans ma connexion avec mon partenaire, à partir d'un certain échange de poids, d'une certaine manière de mobiliser mon corps en l'organisant à partir d'une attention à mon « centre », je parviens à sentir le sol à travers le corps de l'autre. Je cherche à trouver cette sensation par laquelle je peux m'affranchir du regard, des repères visuels, parce qu'à travers le contact de mon corps avec celui de mon partenaire *j'arrive à percevoir le sol*. Je perçois aussi *son centre*. Ce qu'on essaye de faire, précise-t-elle, ce à quoi nous nous entraînons, c'est à essayer de lire notre partenaire et à trouver ce moment où je sens le sol à travers lui. Lorsque nous y parvenons, lorsque nous atteignons ce niveau de perception, on crée de la sécurité, de la confiance, de la relation. Moi, si je ne sens pas cette chose là chez la personne avec laquelle je danse, confie-t-elle, je ne vais pas me laisser porter. Par contre, dès que je le sens, je sais que la danse peut aller n'importe où ! »

Le type de « sentir » qu'elle suggère est très proche de celui qu'essayait, dans le chapitre précédent, de provoquer en nous Ray Chung. Tout au long de son atelier, à travers le point de contact, Alicia Grayson cherche à apprendre à ses étudiants du jour à percevoir la structure et le centre de leurs partenaires et, à travers eux, à sentir le sol pour créer de la sécurité, de la confiance, dans la danse, à percevoir des valeurs stables, tangibles et physiques, pour pouvoir laisser libre cours à la créativité de la danse. En tant que dispositif, le Contact Improvisation construit quelque chose de surprenant. En reposant sur ce jeu sur le poids et sur le voyage du *rolling point*, il fournit la base d'une « sensation commune » *également possédée* par les partenaires de la danse. Pratiquement, par ce point de contact, mon mouvement aboutit dans l'expérience de mon partenaire de danse. Ce point de contact est aussi une sensation de contact. Lorsque nous dansons, nous sommes ensemble en train de partager une expérience *commune*, nous le sentons, nous le croyons, nous le savons. Et ici, plus qu'ailleurs, « sentir », « croire » et « savoir », acquièrent la capacité d'être pratiquement synonymes.

## 1.2 Le tangible de la sensation

Une épreuve est toujours épreuve de quelque chose, et la grandeur de l'épreuve qui est en jeu dans le Contact Improvisation concerne le degré de sensations communes, de connivences partagées. Pour un contacteur, les qualités qui s'échangent au point de contact attestent de la *présence* de son partenaire et de son *intention*<sup>611</sup>. Quand tout se passe bien, elles *matérialisent* un accord, un unisson. Pour Joe Stoller, danseur américain que j'ai rencontré à plusieurs reprises au cours de ce travail, « relâcher le corps physique dans le contact avec une autre personne, cela accroît l'intimité qui est engagée et, d'une certaine façon, fait diminuer ce qu'il est possible de cacher à l'autre<sup>612</sup> ». Le dispositif du Contact Improvisation paraît encore une fois avoir été « *designé* » (*design*) pour que le point de contact entre les danseurs puisse être le *lieu* d'une *connivence*<sup>613</sup> possible, la source et la garantie d'une expérience en partage. Entité matérielle insaisissable constituée par la rencontre sous pression de deux masses, le point de contact n'en est pas moins doté, pour les danseurs, de qualités objectivables, *tangibles* qui les renseignent sur la danse qu'ils sont en train de partager. Il devient un espace où s'échange une masse considérable bien que fine d'informations.

Et à mesure que l'expérience croît, il devient possible de se rendre sensible à d'autres qualités. La lettre d'Isabelle Üski me sert toujours de guide. J'ai passé le texte en italique toutes les fois où elle fait référence à ce qu'elle se sent capable de détecter à travers et par le point de contact :

« Au 'rolling point', qu'est ce qui se partage ?

Au point de contact, je sens ton corps en mouvement. Mon corps sent ta présence, ta masse, ta structure, ton volume, ta densité, ton épaisseur, tes vibrations. Je sais que tu sens le mien. On se donne mutuellement matière. Matière : présence, masse, ancrage, du mobile, du vivant. Et je ne sens pas que ton corps. A travers ton corps, je sens l'espace, le sol, le temps et les forces qui habitent ta masse en mouvement : celle de la gravité, du momentum et de l'inertie. Je sens ton équilibre, ton expansion, ta chute, ton envol, ta suspension. En venant en contact et en laissant mon corps goûter le point de contact, j'engage mon corps dans cette relation à l'espace, au sol, et aux forces physiques. Je partage cette relation à un espace temps, au mouvement, aux forces.

Le point de contact, je le vois et le nomme comme un prolongement de ma sensation et de mon mouvement grâce et à travers ton corps, comme un point d'accordage dans le partage d'un même

---

<sup>611</sup> Sur ce point, voir BESY C. et CHATEAURAYNAUD F., 1995, p.249

<sup>612</sup> « It's a question of relaxing physical body into contact with another human, which rises the intimacy involved, and in a way decrease what you can hide from the other », entretien, 26 juin 2009.

<sup>613</sup> Le terme « connivence » peut être apparenté ici à une forme de « connaissance », mais détaché de toute forme de connaissance abstraite ou conceptuelle, appartenant à la sphère d'une connaissance par contact et familiarité (*Knowledge by acquaintance*) plutôt qu'à celle d'une connaissance conceptuelle (*Knowledge about*). Sur ce contraste « connaissance / connaissance », Jullien, F.. *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011, pp.210-213 (qui est par ailleurs, sans s'en réclamer, un immense traité de l'improvisation...).

flux et comme un trait d'union, qui permet de se constituer en corps siamois, et de partager un même espace-temps, une relation aux forces physiques, une rencontre, un mouvement, qui permet de partager ce flux vers un peu plus d'inconnu, qui permet de partager...une danse »

Elle distingue principalement des qualités relatives à l'espace (forces de gravité, le momentum, l'inertie) et des qualités relatives au corps en mouvement de son partenaire ; ses qualités propres (masse, densité, épaisseur...) mais également des qualités plus circonstanciées, variables et dépendantes de la situation actuelle de la danse (ancrage, mouvement, vibrations, équilibre, expansion, chute, envol, suspension...).

C'est à cet endroit précis — au point de contact — que le Contact Improvisation prend la forme d'une exploration, ou d'une enquête, sans fin. À force de pratique, nous devenons capables de détecter, de nous rendre sensibles à de plus en plus de composantes de la danse. La longueur de la liste est fonction de l'expérience. Plus nous gagnons en expérience, plus ce qui se partage prend la forme de qualités *a priori* peu saisissables, de l'ordre de l'émotion, du sentiment, de l'imaginaire. Isabelle Üski dit y sentir et y goûter « l'inconnu », y partager un « flux ». Nancy Stark Smith relève en 1976 cette belle formule prononcée par une de ses élèves à la fin d'un de ses ateliers :

« You share moods with the thing you ride<sup>614</sup> »

Comme si ces sentiments, ces vécus subjectifs et intérieurs de la danse, trouvaient en la matière du point de contact un lieu de consistance, une épaisseur physique. Comme si le dispositif du Contact Improvisation se transformait en une épreuve dont la réussite organisait une « dérivation » — au sens quasi mathématique — des données sensibles en données tangibles. Comme si le *rolling point* fournissait la *matière* dans et par laquelle les partenaires décelaient, reconnaissaient, ou plus justement encore *sentaient* ce qui anime, agite, inquiète, ou ravit un autre corps.

Un jour que j'évoquais informellement mon travail de thèse au Centre de Développement Chorégraphique de Grenoble, « Le Pacifique », Christiane Blaise, sa directrice et ex-chorégraphe, que nous avons déjà rencontrée dans le second chapitre, qui comme toute personne s'étant formée à la danse contemporaine dans le début des années 80 en France a été nourrie de la *postmodern dance* américaine et a croisé les expérimentations du Contact Improvisation, me propose que nous nous entretenions. Nous nous retrouvons quelques jours plus tard. Au cours de la discussion, elle revient sur ce qui, de la pratique, lui est resté autant comme une fascination que comme une énigme :

---

<sup>614</sup> SMITH N.S., 1976, « Class transcript », in *Contact Newsletter*, vol.1, n°4, p.4



« En Contact Improvisation, c'est génial ce qui se joue dans ce rapport à la sensation à travers ce point de contact. Parce qu'à la fois tu communique par un contact avec un autre corps qui te donne toutes sortes d'informations sur ce qui se vit là, dans la danse, entre deux corps et en même temps ce contact là est un mur. C'est à la fois une voie de communication et un sas étanche. On n'est jamais sûr de ce qui est en train de se passer pour l'autre, de ce qu'il vit au moment précis où nos deux corps se touchent et tentent de danser ensemble. Ça me fascine, moi, ce désir chez les contacteurs d'aller encore et encore se risquer dans une relation qui n'a jamais l'ensemble des éléments capables de l'assurer, de la contenir et que ce soit ça qu'ils désirent. Se risquer à une relation qui pourrait ne pas réussir ou ne pas aboutir. Je trouve que c'est un peu la vie. Cette forme de risque et d'inconfort est très créative... et ouvrir... tu ouvres des portes sans arrêt. »

Ce que rend bien sensible Christiane Blaise est le fait que l'épreuve sera réussie si, en maintenant ouverte l'incertitude, se négocie entre les partenaires ce qui leur permettra de communiquer malgré le « mur » qui les sépare, de lui grimper dessus et de passer d'un côté et de l'autre de la bordure qu'il est censé marquer. Ceci demande de s'engager à la faveur d'un risque peut-être inconfortable qui, en cas de réussite, « ouvre des portes sans arrêts ». Isabelle Üski s'étonne, quant à elle, de la manière dont alors se découvrent de nouveaux potentiels :

« À deux, écrit cette dernière, nous allons physiquement où nous ne pouvons aller seuls. Alors, parce que le point de contact 'roule', l'anatomie du corps global, du corps siamois se métamorphose sans cesse. A tout moment, tout se réorganise, s'invente. On multiplie de manière exponentielle le potentiel d'ouverture à l'inconnu. Ce nouveau potentiel est jouissif »

### 1.3 Momentum

Il manque encore une condition pour que le *rolling point* acquière la compétence de « troisième partenaire » : qu'il soit mis en mouvement par ce que les contacteurs nomment le « momentum ». Ultime réquisit que j'aborderai ici. Le momentum aurait pu ou dû apparaître au chapitre précédent au même titre que la gravité et toutes les forces physiques auxquelles les contacteurs tentent de s'articuler. J'ai préféré le « réserver » pour ne le faire apparaître que maintenant, à présent que nous sommes équipés, que nous avons traversé un nombre d'épreuves suffisant pour que nous puissions commencer à nous faire une idée de ce que « ça fait » une danse de Contact Improvisation.

En Contact Improvisation, le *momentum* s'apparente à un « *flow* » de mouvement continu capable de s'entretenir de lui-même. C'est, à vrai dire, un des réquisits les moins clairement identifiés par les danseurs, au sens où ils en ont quasiment chacun une définition différente, et à chaque fois assez éloignée de sa définition physique première : *le momentum est le produit de la masse et de la vitesse d'un corps.*

Christelle Casse le compare à « une énergie motrice, en rapport avec l'émergence et le fait de saisir des élans, des suspensions ». Quentin Briand le relie au « non-agir » :

« Le momentum, c'est une recherche sur comment mon corps arrive à n'être que le vecteur des forces qui sont en jeu ? En même temps, il y a quelque chose de très physique dans le momentum, c'est l'énergie qui est présente dans le corps et qui va faire que tu vas te mouvoir sans y penser et sans "vouloir faire" »

À chaque fois, il s'agit autant de « saisir » le *momentum* que de s'y laisser prendre. Dans l'opération d' « engagement conditionnel », le *momentum* joue un rôle capital en ce qu'il fournit la sensation d'une danse dont l'énergie s'auto-entretient. Le momentum d'un corps peut se communiquer à un autre corps : une boule de billard en frappe une autre, jusqu'alors immobile, qui se met à rouler sur le tapis en continuant le mouvement de la première. En tant que force physique, le *momentum* rend incertaine la source du mouvement en la distribuant *entre* les partenaires d'une danse : une masse en mouvement en fait bouger une autre tout en ayant été mise en mouvement par elle... Si cet état est atteint, les danseurs ont la sensation d' « être agis », d'« être dansés », sensation d'être traversés par un mouvement autonome auquel ils contribuent pourtant. L'origine du mouvement devient alors « dislocale<sup>615</sup> », c'est-à-dire incertaine et acceptant de l'être à jamais. Soumis à la force du *momentum*, abandonné au *rolling point*, un duo de Contact Improvisation ressent alors, selon l'expression d'Isabelle Üski, « le flux de la danse » :

Au point de contact, je partage alors un flux. Un flux d'intensité, un flux dansant, qui impose sa présence tel un troisième partenaire, celui de la danse. Un flux simple ou composite, qu'on emmène, qui nous emmène, qui stagne, qui hésite, qui se dépose, chute. Peu importe sa qualité, le flux peut être absence de mouvement ou hésitation. S'il y a « connivence », comme tu le dis, si j'imagine qu'on est d'accord sur ce qui est possible, si on arrive à se faire emmener ou à emmener sans qu'il y ait bousculade du mental, émerge un flux qui nourrit la mise en confiance du corps-esprit : les corps semblent rester à l'écoute et paisibles, quoi qu'il arrive. Et je ne cherche plus à comprendre, le mental lâche, revient juste pour constater ce qui est et jouer, créer avec "là où on est déjà". Parfois je me laisse complètement emmener, et sens que toi aussi. Je sais alors que ce qui nous emmène, ce qui décide la suite, c'est le flux de la danse, son momentum.

Le *momentum* en danse Contact Improvisation est à la fois une *nature*, au sens où tout corps en mouvement possède du momentum ; un *moyen* de la danse, puisqu'on demande à cette force de « nous faire danser » ; et une *visée*, au sens où il fait l'objet d'une recherche, comme une sensation ou un état recherchés.

---

<sup>615</sup> LATOUR B., 2006, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Paris, p.67

## 2. L'INTEROBJECTIVITÉ

À présent, nous en avons fini avec la présentation du dispositif du Contact Improvisation et l'équipement progressif d'un corps devenu apte à la performance que ce dispositif requiert. Si l'on se place du point de vue de la « doctrine officielle » de notre supposé naturalisme moderne, ce dispositif témoigne pour un type d'expériences qui déborde le cadre strict de compréhension de la manière dont deux expériences privées communiquent. Si la vie corporelle, tout ce qui se joue en surface du corps, relève d'une affaire *publique*, tout ce qui se passe en profondeur devrait, en revanche, être irrémédiablement *privé*, c'est-à-dire logiquement inaccessible. Heureusement, Virginia Woolf nous a appris à ouvrir les yeux et à reconnaître la possibilité de voyages, de rencontres et de transports entre expériences privées.

D'une certaine manière, le dispositif du Contact Improvisation — et à vrai dire, il en existerait de nombreux autres — vient troubler ces certitudes « modernes ». Le problème est en réalité double. Il porte d'une part sur un problème de connaissance et d'autre part sur un problème ontologique. Du point de vue de la « connaissance », le problème porte sur la présupposition du fait que chaque personne jouit d'un « accès privilégié » à un petit théâtre intérieur dénié aux autres, et que cet accès se fait par un mode privilégié que l'on nomme la « conscience ». Les qualités de l'expérience sont alors nécessairement subjectives, privées et la plupart du temps inexprimables. Que ce soit par déficit de compétence (Bergson), ou par impossibilité logique (Wittgenstein), on ne sort pas de l'incommunicabilité du contenu de l'expérience et de l'insularité des consciences : « les sensations d'autrui seront pour nous un monde éternellement fermé, écrivait Poincaré. [...] Les sensations sont donc intransmissibles, ou plutôt, tout ce qui est qualité pure en elles est intransmissible et à jamais impénétrable<sup>616</sup> ».

À ce versant épistémique s'ajoute un autre problème, ontologique cette fois. Les *sense data* d'un homme sont sa propriété privée, au sens où « entre deux douleurs parfaitement identiques, mais éprouvées par deux personnes différentes, il y a toujours au moins une différence de propriétaire<sup>617</sup> ». Le *contenu* d'une sensation ne peut faire l'objet d'un partage. Un *sense datum* ne se partage pas, il est en lui-même ni objet de connaissance, ni support de relation.

Une partie de ce que je souhaite faire ici, revient à questionner l'évidence selon laquelle il existerait de telles choses qui précisément jamais ne se donnent en partage, que personne d'autre que moi ne pourrait connaître du fait de leur mode d'existence *privé* et *intérieur*. Il ne s'agit pas non plus de faire la démonstration inverse en

---

<sup>616</sup> POINCARÉ H., 1905, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, p.262

<sup>617</sup> BOUVERESSE J., 1987, *Le mythe de l'intériorité — Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Éditions de Minuit, Paris, p.387

décrivant ces phénomènes comme *publics* et *externes*. La spécificité *locale* du Contact Improvisation est qu'il donne de l'existence à une version originale de la sensation, laquelle vaut comme proposition d'expérience<sup>618</sup>.

Ce que le dispositif et la pratique du Contact Improvisation me poussent à interroger, c'est la possibilité d'une expérience sociale, partagée par au moins deux personnes, et qui conjuguerait un mode d'existence qui serait à la fois *intérieur* et *public*. Soit la réunion des deux termes supposés jusqu'ici ne pas pouvoir être conciliables. Je ne fais que retrouver une des questions qui m'animent depuis le début : est-il possible de trouver les moyens de penser des phénomènes que l'on avait l'habitude d'appeler « intersubjectifs » en évitant de me donner par avance comme explication le phénomène même dont je prétends rendre compte : une relation abstraite entre deux entités mentales également abstraites<sup>619</sup> ?

La culture des sens intérieurs qui se pratique en Contact Improvisation, la manière dont nous, danseurs, apprenons à composer à partir de nos sensations et du *rolling point* permet de caractériser le mode d'existence paradoxal d'un type d'événement singulier qui fait l'objet de l'apprentissage des danseurs, de leurs enquêtes : une *sensation plurielle* conjuguant un caractère à la fois *intérieur* et *public*. Je n'ai pas besoin de présumer qu'elle est la manifestation de quelque chose dont nous serions par prédisposition capables, une compétence « cognitive » naturelle ni même le signe d'une nécessité « logique » ou « transcendante » — autant de termes empruntés à l'anthropologie cognitive, la philosophie analytique ou la phénoménologie. Je la considère comme l'effet d'une *pratique*. Ce que réalise et propose le dispositif du Contact Improvisation : traiter un problème épistémique et ontologique comme un problème technique et relationnel. Ce que nous devrions tenir pour impossible, le dispositif du Contact Improvisation en cultive la possibilité. Ce mode d'existence paradoxal qu'il nous faut à présent cerner, je le nomme « interobjectivité ».

### 2.1 Intersubjectivité, interactivité, inter-objectivation (Schütz, Garfinkel, Dewey)

Je reprends le terme d'« interobjectivité » à Bruno Latour. L'usage qui en sera fait ici diffère légèrement du sien. Dans son article « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité<sup>620</sup> », Latour montre que l'opposition entre interaction et structure en sociologie repose sur l'étroitesse de notre cadre de compréhension de ce qu'une

<sup>618</sup> DESPRET V., 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent — Ethnopsychologie des émotions*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.259.

<sup>619</sup> Sur ce point, voir aussi CSORDAS T., 2008, « Intersubjectivity and intercorporeality », *Subjectivity* n°22, pp.110-121

<sup>620</sup> LATOUR B., 1994, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », in *Sociologie du travail* n°4, pp.587-607

interaction comprend. La sociologie s'est engouffrée dans une impasse tant en cherchant à une échelle macro-sociale une explication globale du « social », qu'en privilégiant un échelon local où tout ce qui compose une société serait déjà donné. Refusant ce dualisme, Latour renvoie dos à dos ces deux pistes, comme deux gestes formant un même « signe de croix » d'une orthodoxie sociologique. La sociologie se serait fixée pour visée un problème qu'elle aurait créé de toute pièce et qu'elle aurait (et se serait à) elle seule imposé en posant l'existence d'un gouffre béant entre l'agent et la structure, l'individu et la société... Tout ce qui occupait la sociologie depuis son origine n'aurait été qu'un artefact !

L'article date de 1994 et il est curieux de noter qu'à l'exception du titre et du passage déjà mentionné, Latour n'est pas revenu une seule fois sur la notion d'interobjectivité, ni dans le reste de ce texte ni d'ailleurs dans aucun de ses travaux ultérieurs. Il arrive que nous, lecteurs, soyons les témoins de l'élaboration d'un concept qui semble à son auteur, à l'instant où il l'écrit, suffisamment important pour lui consacrer un article — ici nous avons affaire à des « notes sur l'interobjectivité » — et qui pourtant disparaîtra de lui-même dans le passage d'un article à un autre. Ce qui semblait s'élaborer comme un concept important n'était peut-être qu'une béquille nécessaire, comme un « coffrage » théorique visant à soutenir, un temps seulement, un propos qui à terme devait pouvoir se passer de lui. Bruno Latour a semble-t-il jugé que l'interobjectivité était de ceux-là : un concept orthopédique laissé de côté une fois son rôle joué.

En me ressaisissant du terme, j'aimerais lui donner une valeur théorique et pratique forte : considérer l'interobjectivité comme une modalité engagée pour composer des relations d'un type particulier. Décrire cette nouvelle modalité devrait également me permettre de poursuivre la réflexion engagée plus tôt sur l'« intersubjectivité » en lui donnant ici l'opportunité d'aboutir. En faisant dériver l'« interobjectivité » de la méthode d'enquête pragmatiste de John Dewey et de l'empirisme radical de William James, j'espère construire un accès et un moyen de compréhension à sa modalité jumelle d'influence phénoménologique, l'« intersubjectivité ». Ou plus justement faire sentir que la seconde ne peut exister sans la médiation de la première.

### **2.1.1 Schütz et l'intersubjectivité**

J'ai déjà évoqué, dans l'introduction de cette seconde partie, la manière dont la phénoménologie d'Husserl aborde les phénomènes d'intersubjectivité. La postérité de cette notion mériterait un travail à part entière. On peut seulement constater que l'idée même d'inter-subjectivité est aujourd'hui assez profondément ancrée dans les sciences humaines et sociales et qu'on ne la questionne en général guère. Dans le champ sociologique, les efforts successifs d'Alfred Schütz — à la suite de Husserl —

puis de Harold Garfinkel — à la suite Schütz —, ont contribué à nourrir une version ambitieuse des phénomènes d’intersubjectivité. Ces deux tentatives s’accordent sur une prise en compte de *formes de mutualité* et de *réciprocité* dans la relation entre personnes qui supportent des échanges sur et à partir de leurs vécus subjectifs.

Husserl cherchait les conditions transcendantales d’une empathie antéprédicative entre *ego* et *alter ego*, qui, en se passant de la référence au langage, rende compte de l’analogie entre les expériences vécues de mon corps et ceux d’un autre<sup>621</sup>. Schütz, quant à lui, à la recherche d’empiricité, tente de brancher les intuitions d’Husserl sur de réelles activités sociales en choisissant le cas exemplaire de l’improvisation musicale. Dans son texte « Faire de la musique ensemble — étude sur les rapports sociaux<sup>622</sup> », il pose un problème qui semble *a priori* similaire à celui dont j’essaie de rendre compte ici : la description de ce qui permet à des musiciens improvisateurs de jouer ensemble. Son problème est le suivant : comment s’organise-t-on pour partager un cours d’action lorsque celui-ci sort des cadres conventionnels balisés par des « références mutuelles », une syntaxe ou un vocabulaire clairement identifiable et identifié ? Comment se fait cette organisation sans « système sémantique » ou sans une « règle du jeu » clairement préétablie, sans un tiers chargé d’assurer la « conversation des gestes signifiants<sup>623</sup> » ? La véritable question pour un improvisateur porte, en effet, toujours sur ses propres manières et aptitudes à constamment « improviser son improvisation ».

Schütz part à la recherche des conditions qui rendent possibles les rapports sociaux témoignant d’une « relation de syntonie ». Soit, une manière spécifique « d’habiter le temps » qui structure la « possibilité du “vivre ensemble” »<sup>624</sup>. La relation de syntonie renvoie à une forme de partage intime d’un même fragment *interne* de temps :

« Il me semble, écrit-il, que toute communication possible présuppose un rapport de “syntonie” entre celui qui fait la communication et le récepteur de la communication. Ce rapport se fait par la répartition réciproque du flux de l’expérience dans le *temps interne* de l’Autre, par un vécu d’un présent très fort partagé ensemble, par l’expérience de cette proximité sous la forme d’un “Nous”<sup>625</sup> »

Schütz met à l’analyse la sensation du « commun », la sensation que quelque chose se partage. Rapportée à l’improvisation musicale, la musique serait à elle-même le vecteur d’un temps interne analogue dans les différents vécus subjectifs, un opérateur d’appareillage des consciences. Or, il n’est quasiment pas possible de faire sortir cet

---

<sup>621</sup> HUSSERL E., 1980 (1929), *Méditations cartésiennes — Introduction à la phénoménologie*, Vrin, Paris

<sup>622</sup> SCHÜTZ A., 2006 (1951), « Faire de la musique ensemble — Une étude des rapports sociaux », in *Sociétés*, vol.93 n°3, pp.15-28

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>624</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>625</sup> *Ibid.*, p.27

opérateur de l'ombre, ou d'en faire autre chose qu'un rapport fantôme qui distribuerait des vécus similaires d'une conscience à une autre. La force de Schütz est, d'un côté, d'insister sur une expérience « sentie » où le « commun » est une sensation, tout en se privant, de l'autre, des moyens concrets par lesquels les personnes engagées dans des improvisations musicales — mais tout autant : interactions dansées, amoureuses, agonistiques... — parviennent à construire de tels rapports. Trop husserlien, il ne documente rien qui permette une description *publique* du travail qui est effectivement déployé par les acteurs qui attesterait — ne serait-ce que pour eux-mêmes — qu'ils partagent *effectivement* quelque chose. La réserve que l'on peut émettre ici, inverse celle que nous avons adressée aux théories de la cognition distribuée : Schütz manque sa cible en *distribuant* « *au-dedans* » ce qui aurait pu l'être « *au-dehors* ».

Sans transiger sur les exigences de vérification publique que nous nous sommes imposées depuis le départ, que ce soit dans le sillage de l'empirisme radical de James ou du naturalisme de Dewey, il s'agit de se demander quelles sont les conditions *matérielles* — ?, non — physiques — *peut-être* ? — ou plus justement « tangibles » grâce auxquelles un cours d'action improvisé puisse être dit partagé sans sortir de la réalité de l'improvisation ? Ce ne sont plus les conditions « transcendantales » de la relation de syntonie, mais au contraire l'ensemble toujours recommencé et spécifique des dispositifs mis en place par les acteurs sociaux pour parvenir à qualifier des cours d'actions partagés. Cherchons donc à nous donner les moyens de porter cette relation de syntonie dans le domaine « public », qu'elle soit susceptible de vérification et d'enquête.

### 2.1.2 Garfinkel et l'inter-activité

C'est ce qu'a magistralement mis au jour Harold Garfinkel par son approche ethnométhodologique : la pratique ordinaire de description objective des acteurs sociaux. En lieu et place de la pénétration des horizons de l'expérience vécue d'autrui, propres à l'intersubjectivité husserlienne ou schütziennne, Garfinkel a porté son attention sur les *méthodes* par lesquelles les acteurs d'une scène publique se décrivent à eux-mêmes (sans formulation explicite ou intentionnelle) le sens de ce qui est en cours en produisant les indices (*accounts*) qui rendent lisibles et audibles « à toute fin pratique » leurs comportements<sup>626</sup>. L'originalité de Garfinkel consiste à ne pas résoudre trop vite les incertitudes de l'interaction en les confiant à une institution qui fixerait et stabiliserait la « réalité de la réalité », ni à un ordre expressif préexistant. Barthélémy et Quéré résument bien son ambition :

---

<sup>626</sup> GARFINKEL H., 2007 (1967), *Recherches en ethnométhodologie*, PUF, Paris, p.473

« Ce qui donne sens à une activité, quelle qu'elle soit, ce n'est pas sa conformité mesurable à une règle, un modèle ou une visée définis à l'avance, mais c'est la capacité de ceux qui sont engagés dans sa réalisation de pourvoir, en l'ordonnant, à son identité reconnaissable, en tant que phénomène organisationnel, de l'intérieur de son effectuation, à chaque moment de celle-ci et à travers les détails de son élaboration située (...) un mode de compréhension et d'accord partagé qui se réalise sur le fondement des seules ressources et exigences d'intelligibilité internes aux cours d'action en train de se réaliser en situation<sup>627</sup> ». Garfinkel tente, poursuivent-ils de « retrouver le travail vivant et méthodique — réalisé progressivement et temporellement en situation, sans référence expresse à des règles ou des modèles — d'ordonnement, d'enquête, d'analyse, de mise en forme et de mise en sens, bref, d'organisation dynamique, qui constitue ces faits comme réalité objective<sup>628</sup> »

Soit exactement la mise en programme de ces deux énoncés en apparence contradictoires qui forment le socle de la « réalité de l'improvisation » : « être improvisateur, ça ne s'improvise pas » et pourtant toujours être en train d'« improviser son improvisation ». L'ethnométhodologie peut être considérée comme la branche dissidente de la sociologie, capable au mieux de rendre compte de la « réalité de l'improvisation », et qui peut-être en aurait même tiré les leçons ! Il n'est pas anodin que les *Recherches en ethnométhodologie* paraissent en 1967, en pleine contre-culture américaine, et qu'au même moment la *postmodern dance* américaine pousse le plus loin ses expérimentations. Garfinkel n'a sans doute rien vu de tout ça et la bande du Judson Church n'a probablement pas entendu parler de l'ethnométhodologie. Mais il ne paraît pas illégitime de dire que lui, comme eux, ont été baignés dans un même contexte culturel et politique bouillonnant, faisant de la lutte contre toute forme d'autoritarisme et de hiérarchie une priorité absolue. (Par ailleurs, que l'ethnométhodologie soit à la sociologie ce que le Contact Improvisation est à la danse contemporaine aujourd'hui explique et justifie que l'ethnométhodologie occupe une large place dans cette thèse).

Pour distinguer la démarche de Garfinkel de celle de Schütz et d'Husserl, Daniel Céfaï et Nathalie Depraz ont proposé le terme d'« interactivité »<sup>629</sup>, qui a l'avantage de délocaliser le commun en-dehors des consciences en le faisant surgir d'une activité concrète : pas d'interpénétration entre consciences, pas d'intériorisation de normes, mais un procès public de compréhension commune qui est le fruit des activités concertées. Mais le terme même d'« interactivité » manque quelque chose, me semble-t-il, aussi je ne le reprendrai pas à mon compte pour deux raisons. Premièrement — je n'y reviens pas je l'ai déjà développé précédemment — les

---

<sup>627</sup> BARTHÉLÉMY M., QUÉRÉ L., 2007, « L'argument ethnométhodologique », introduction à Garfinkel H, 1967, *Recherches en ethnométhodologie*, PUF, Paris, p.12

<sup>628</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>629</sup> CÉFAÏ D., DEPRAZ N., 2001, « De la méthode phénoménologique dans la démarche ethnométhodologique — Garfinkel à la lumière de Husserl et de Schütz », in M. De Fornel, A. Ogien, QUERE L., 2001, *L'ethnométhodologie — une sociologie radicale*, La Découverte, Paris, pp.99-119



propositions de Garfinkel, aussi stimulantes soient-elles, ne me semblent pas être allées assez loin, avec pour conséquence la paralysie de l'ethnométhodologie à rendre compte de modes de description en actes élaborés par les acteurs qui débordent le cadre du dicible et du visible. Et de fait, l'ethnométhodologie semble ne pas s'être intéressée, ou plutôt ne pas s'être rendue capable de prendre en compte des formes d'activité qui mettent en jeu d'autres types *d'accounts* que ces deux types-là. Deuxièmement, ce qui se joue dans l'improvisation d'un duo de Contact Improvisation semble moins passer par un accord sur l'« activité » que sur un « quelque chose » — ce qui se joue au point de contact — qui à un moment devient suffisamment « tangible » et concret pour pouvoir être dit « objectif », dans un sens qu'il nous faudra préciser. Quand l'« interactivité » paraît désigner *l'effet*, l'interobjectivité cherche à désigner les *moyens* par lesquels on y parvient.

En reprenant à Bruno Latour le terme d'interobjectivité, je cherche donc à prolonger la démarche ethnométhodologique en documentant d'autres méthodes qui rendent compte de cette activité par laquelle un cours d'action aboutit à l'évidence d'une réalité partagée. En adjoignant le concept d'« interobjectivité » à celui d'« intersubjectivité », je ne cherche aucunement à périmier ce dernier mais à le rendre enfin possible. L'interobjectivité, comme concept, a ainsi la vocation de s'articuler à celui d'intersubjectivité. En le juxtaposant à ce dernier, je n'entends pas le périmier mais enfin le rendre possible. C'est déjà ce que faisait Virginia Woolf à partir de cet autre dispositif, lui-même spécifique, de l'écriture du roman moderne du « stream of consciousness » : organiser textuellement et matériellement une interobjectivité à partir de, et sur, laquelle se déploierait une intersubjectivité entre les personnages eux-mêmes (*Les vagues*) et entre ceux-ci et le lecteur. Déjà, Virginia Woolf composait avec ce savoir : pour que les consciences se mettent à communiquer ou à se fondre les unes dans les autres, il s'agit d'abord de trouver les bonnes manières de les « apparier », où « appariement » — au contraire de « communication » — connote un équipement, un savoir-faire, des procédures, un dispositif...

### **2.1.3 Dewey et l'inter-objectivation**

Mais il me faut auparavant éclaircir la référence à cette « objectivité » qui s'entend dans la notion d'« interobjectivité ». Pourquoi invoquer dans le cadre de relations interpersonnelles un concept que l'on réserve d'ordinaire à la science et aux scientifiques ?

John Dewey, dans sa théorie de l'enquête, décrit les efforts ou l'activité que les acteurs déploient pour transformer les *données* immédiates d'une situation, parfois confuses et inconfortables, en *objets* qui témoigneront en eux-mêmes d'une élaboration commune suffisamment stable pour supporter le pluriel des expériences

personnelles tout en engageant une forme d'action collective. Si les « données immédiates » ne sont en première instance que des faits d'observation bruts qui, en l'état, provoquent un trouble que l'on désire surmonter, les « objets » sont le fruit d'une co-élaboration censée parer au trouble initial : une inter-objectivation<sup>630</sup>. C'est en ce sens, qu'une situation problématique devient terrain d'enquête et que l'émergence d'un objet en signale sa phase terminale : « Les choses n'existent pour nous en tant qu'objets que dans la mesure où elles ont été préalablement déterminées comme résultat d'enquête<sup>631</sup> ».

En suivant Joëlle Zask, nous dirons que le processus par lequel les données d'un problème, ou d'une situation de trouble, deviennent progressivement le fait même par lequel ce trouble initial se résorbe correspond à une *objectivation*. Parler d'« interobjectivité » plutôt que d'« inter-objectivation », me permet de poursuivre la mise en contraste que je tente d'établir depuis le début avec l'« intersubjectivité ». Et par là, de proposer un autre mode d'appariement des expériences, même les plus intérieures, en les redéployant dans un espace physique commun.

## 2.2 La « conterminaison » des expériences subjectives

« La sensation inaugure le savoir, elle est principe de discernement.  
Mais en tant qu'appétit, elle est principe de mouvement »

Aristote

Inscrire la sensation dans l'ordre des moyens de connaissance n'est pas si original que cela. C'est peut-être même déjà un projet dépassé. Michel Bernard a critiqué le fait que la sensation n'avait été envisagée, en philosophie moderne, qu'en fonction de sa portée « cognitive » ou « épistémologique », en fonction de son aptitude à fournir, transmettre et élaborer des connaissances<sup>632</sup>. Tel que je l'envisage ici, ce qui est plus original, c'est que dans la hiérarchie des facultés de l'entendement, la sensation a toujours été convaincue d'être la plus primitive, la plus confuse et la moins fiable, car tributaire de la précarité et de la faillibilité de nos organes sensoriels. Descartes, Kant, Hegel, figurent la sensation comme le premier, et le moins satisfaisant, des stades devant mener à une connaissance absolue ou indubitable. Ce qui avec James est plus inattendu, c'est en quelque sorte le projet de renverser cette hiérarchie, ou du moins

---

<sup>630</sup> ZASK J., 2004, « L'enquête sociale comme inter-objectivation », in B. Karsenti et L. Quéré, *La croyance et l'enquête - aux sources du pragmatisme*, Editions de l'EHESS, Paris, pp. 141-163

<sup>631</sup> cité par Joëlle Zask, *Ibid.*, p.150

<sup>632</sup> BERNARD M., 2001, « Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation », in *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, pp.101-123

de la troubler. Michel Foucault rappelle dans ses *Leçons sur la volonté de savoir* qu'Aristote, déjà, avait proposé de lier intimement sensation et connaissance :

« Chez Aristote, le désir de connaître s'annonce au niveau des sensations et en elles, il n'est pas du tout lié au projet de s'en détacher et d'aller au-delà d'elles pour y trouver une réalité plus vraie<sup>633</sup> »

William James, lui, choisit, parmi ce qui nous fait adhérer au réel, de faire du monde matériel et sensible la terre ferme de la connaissance, son origine et sa visée, mais encore le *lieu* véritable de la rencontre entre les esprits. Contre tous les solipsismes philosophiques, il affirme que le monde commun est avant tout celui du monde sensible. Et, c'est en tant que ce monde nous touche, nous affecte de ses qualités « tangibles », qu'il nous concerne directement :

« Pourquoi donc choisissons-nous si nettement le tangible pour être le réel ? Nos motifs ne sont pas longs à découvrir. Les qualités tangibles sont les moins fluctuantes. Lorsque nous les éprouvons, nous les éprouvons de la même manière. Les autres qualités fluctuent énormément selon que notre position relative par rapport à l'objet change. Plus important encore, les propriétés tactiles sont les plus intimement connectées avec notre bonheur et notre malheur. Une dague nous blesse seulement lorsqu'elle entre en contact avec la peau, un poison lorsque nous le prenons en bouche, et nous ne pouvons utiliser un objet à notre avantage que si nous l'avons sous notre contrôle musculaire. C'est en tant que tangibles, donc, que les choses nous concernent le plus<sup>634</sup> »

Ce qui relie les différents mondes subjectifs est moins à relier à des notions communes ou à un langage public qu'à une même référence au monde des affects et des percepts<sup>635</sup>. Puisque rien ne nous assure jamais de pouvoir « lire » ce qui se passe dans l'esprit d'un autre, au moins pouvons-nous compter sur l'espace que nous partageons avec lui. Comme si la rencontre à l'autre s'organisait avant tout en fonction d'une surface de projection commune qui prendrait le monde matériel comme support et lieu de déploiement.

James n'ignore pas qu'il n'y a rien d'absolument plus éloigné que deux esprits :

« Isolement absolu, pluralité irréductible, telle est la loi [...] Le fossé qui sépare deux esprits est peut-être la plus grande faille qui soit dans la nature<sup>636</sup> »

---

<sup>633</sup> FOUCAULT M., 2011, *Leçons sur la volonté de savoir* — Cours au Collège de France, 1970-1971, Seuil/Gallimard, Paris, p.16

<sup>634</sup> JAMES W., 2010, « La psychologie de la croyance », in *La psychologie de la croyance et autres essais*, éditions scénil, Nantes, p.134

<sup>635</sup> Sur ce point, voir en particulier le chapitre de Stéphane Madelrieux : "Les connaissances d'autrui et le problème du monde commun", in *William James - L'attitude empiriste*, Paris: PUF., 2008, p.267

<sup>636</sup> « absolute insulation, irreducible pluralism, is the law [...] the breaches between such thoughts are the most absolute breaches in nature » JAMES W., *Principle of psychology*, IX, p. 221. Repris dans *Précis de psychologie*, p.109, la traductrice traduit la phrase de la manière suivante : « « Les abîmes qui séparent ces pensées sont les plus infranchissables qui soient », rajoutant au texte cette dimension de l'« infranchissable » absent de l'original. J'ai donc privilégié et reproduit la traduction de David

S'il part de leur isolement, c'est moins pour le poser en « fait » que pour s'étonner du fait que nous n'avons de cesse de trouver les moyens de le contourner. Les relations que nous entretenons les uns avec les autres, même les plus quotidiennes, témoignent de ces ruses perpétuelles, parfois surprenantes, que nous mettons en place pour que quelque chose *pass*e de conscience à conscience, d'une personne à une autre — quitte à en passer par des moyens très artificiels, ainsi qu'en témoigne, par exemple, les expérimentations littéraires de Virginia Woolf. De manière plus imagée, nous parvenons à nous inventer des « faces » sur lesquelles et par lesquelles nos expériences subjectives se connectent ; autant de dimensions par lesquelles nous nous accordons : des « prises ». Ce problème n'est peut-être pas, avant toute chose, un problème métaphysique, ni même psychologique, c'est un problème technique qui concerne notre habileté à transformer en possible ce qui paraissait ne pas l'être. Et William James a besoin d'innover dans le langage pour rendre compte de cette invention des possibles en forgeant le terme « conterminaison » par lequel il désigne le fait que les esprits individuels se terminent dans le monde commun de l'expérience sensible.

Joëlle Zask propose de considérer le pragmatisme comme une « fabrique de continuité<sup>637</sup> ». Rapportée à la manière dont des expériences se prolongent les unes dans les autres et entrent en relation, une telle fabrique se rapporte à deux types de continuités. La première, William James la nomme « transition co-consciente » et en fait une règle. Elle désigne la manière dont une *continuité* se construit entre deux expériences qui appartiennent à un même soi. Cette continuité concerne « ce que je ressens tout simplement quand un instant ultérieur de mon expérience succède à un moment qui lui est antérieur<sup>638</sup> ». James suppose qu'en se rapportant à un même moi, la transition entre ces deux instants sera continue. Acceptons la proposition et admettons qu'en la matière la continuité est un fait, sinon une règle<sup>639</sup>, et passons au second type de continuité.

Lorsque je cherche la transition entre mon expérience et l'une des vôtres, je vis l'« *expérience-de-la-discontinuité* », au sens où jamais elle ne me sera pleinement accessible. L'esprit se caractérise même plutôt, semble-t-il, par un net degré d'opacité. Une partie du problème qui intéresse William James repose sur cette interrogation : comment porter l'expérience transitionnelle conjonctive sur le terrain

---

Lapoujade dans *Fictions du pragmatisme — William et Henry James*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p.13

<sup>637</sup> ZASK J., 2010, « La politique comme expérimentation », in préface à J. Dewey, *Le public et ses problèmes*, Gallimard "Folio", Paris, p.26

<sup>638</sup> JAMES W., 2007(1912), *Essais d'empirisme radical*, Paris, champs Flammarion, p.62.

<sup>639</sup> « Il n'y a pas d'autre *nature*, ni d'autre quiddité (*whatness*) que cette absence de rupture et ce sentiment de la continuité dans cette relation conjonctive, la plus intime de toutes, le passage d'une expérience à l'autre quand elles appartiennent au même soi », *Ibid.*, p.63.

de la relation entre deux fragments d'expériences qui appartiennent à deux personnes différentes ? Il s'agit de trouver des façons pour que nos expériences puissent se rencontrer dans le *même*. (Mais le *même* quoi ?). En somme, que soit abolie entre mon affect et le vôtre cette différence essentielle revendiquée par Jacques Bouveresse : une « différence de propriétaire »<sup>640</sup>. Pour toute expérience affectant deux personnes, doit-on la distribuer deux fois ? Ou peut-elle ne se distribuer qu'une fois, comme une aiguille perce d'un seul trou deux étoffes superposées ?

La « conterminaison » de deux expériences subjectives est la forme originale de continuité que propose James par laquelle est rendue possible « l'expérience-de-la-continuité » entre mon expérience et la vôtre. Bien que non intégrale — on ne peut pas passer sans interruption de notre intériorité à celle d'autrui — elle construit un type de « relation conjonctive » où chacun est en continuité avec l'autre au moyen d'un terme commun. Ce terme commun a une existence tangible et s'incarne dans le monde sensible et matériel. De là, il est possible, pour James, d'affirmer que « en pratique, donc, nos esprits se rencontrent dans un monde d'objets qu'ils partagent<sup>641</sup> ». Dans son commentaire sur l'œuvre de James, Stéphane Madelrieux fait remarquer que ce dernier a donné deux interprétations à cette phrase. D'abord, dans « La fonction de cognition<sup>642</sup> », il assimile cet espace à l'existence d'une réalité objective robuste, distincte et indépendante de toute réalité subjective, ayant valeur de *référence*. Une seconde, plus ambitieuse, supprime la première dans le deuxième de ses *essais d'empirisme radical*, « un monde d'expérience pure ». En faisant la démonstration du caractère infondé d'une différence essentielle entre « monde objectif » et « monde subjectif », William James renonce à pouvoir compter sur une réalité ayant valeur de référence objective. Si ce n'est la référence objective à un monde stable qui assure le tangible de la continuité, ce doit être quelque chose d'autre. Il met alors l'accent sur la *localisation* du terme commun et opère un changement d'échelle. Ce que cette deuxième solution retire au *tout* de la réalité objective, elle le confie à des *lieux*, des *parcelles*, c'est-à-dire des espaces particuliers, potentiels, des espaces de transaction et de mutualisation de l'expérience, jamais les mêmes, et toujours sous dépendances des manières dont les personnes en présence les pratiquent. Ce qu'ont en commun deux esprits, avant toute chose, c'est *l'espace* en tant que « parcelle de propriété commune en laquelle, à travers laquelle et par-dessus laquelle, ils se rejoignent<sup>643</sup> ». Ce n'est pas

---

<sup>640</sup> BOUVERESSE J., 1987, p.387

<sup>641</sup> JAMES W., 2007, p.79

<sup>642</sup> Voir par exemple JAMES W., 2010 (1885), « La fonction de cognition », p.90

<sup>643</sup> JAMES W., 2007, p.81 ou encore : « Quelle que soit la connaissance supplémentaire que l'un de nous peut acquérir sur la constitution réelle du corps que nous ressentons ainsi, vous de l'intérieur et moi de l'extérieur, c'est en ce même lieu que les nouveaux constituants conçus ou perçus devront être placés, et c'est à *travers* cet espace que notre échange mental l'un avec l'autre doit toujours être

le monde qui est stable et qui fournit la référence efficace. C'est, dans ce que nous sommes en train d'échanger, dans la façon dont nous le faisons, que se construit une référence stable et commune, « le point de contact interobjectif » qui nous renseigne sur ce qui est en train d'arriver à un monde en train de se faire.

Ce que fait exister le dispositif du Contact Improvisation est le fait *qu'une sensation puisse tenir lieu de parcelle de propriété commune*. William James paraît d'ailleurs décrire l'expérience du Contact Improvisation lorsqu'il écrit :

« Votre esprit et le mien *peuvent* aboutir au même percept, non seulement contre lui, comme s'il était un tiers externe, mais en s'insérant en lui et en fusionnant avec lui, car tel est le type d'union conjonctive dont on fait, semble-t-il, l'expérience quand une terminaison perceptuelle "aboutie"<sup>644</sup> »

Considérer qu'un affect, une sensation, puisse être commun à deux danseurs, voilà qui a valeur de nouveauté. Ce fait n'existe pas en droit, il signe une réussite. Pour saisir cette réussite, il nous faut encore préciser le fait que la « conterminaison » de deux expériences subjectives en un terme commun appelle, ou construit, une *version* de la sensation qui ne la réduise pas à un terme privé non susceptible de partage. C'est à ce prix qu'elle « gagne en existence », qu'elle devient tangible. Or, on commence à comprendre, par rapport à la manière dont « sensation » et « tangible » peuvent fonctionner ensemble, que dans l'établissement peut-être pas ici de la preuve mais de l'« attachement », ce qui au départ paraissait le plus « mou » et donc le plus inconfortable n'est pas le contraire de ce qui attache, ce dont il conviendrait de se débarrasser, mais bien son point de commencement. Les objets de l'enquête ne sont pas en eux-mêmes tangibles, ils acquièrent de la tangibilité<sup>645</sup>.

Il faudrait alors mener l'enquête de manière plus approfondie, car il semblerait que cette modalité « interobjective » se rencontre dans d'autres dispositifs. L'anthropologue Valentine E. Daniel décrit, par exemple, comment se déroule le diagnostic dans la médecine Siddha en Asie du Sud<sup>646</sup>. Le diagnostic s'élabore en prenant le pouls du patient. Après plusieurs étapes, le thérapeute parvient à obtenir que son propre pouls soit « confluent et concordant » avec celui de son patient. Ce n'est qu'après avoir fait l'expérience de cette pulsation partagée, du *cama nilai*, que le médecin Siddha connaît le trouble humoral de son patient. Daniel décrit un processus d'accordage par lequel le patient dont l'état de déséquilibre se traduit par un pouls anormal et le thérapeute qui, lui, a un pouls normal, viennent à se rencontrer en se

---

poursuivi, par la médiation des impressions que je transmets dans cette direction, et des réactions que, partant de là, ces impressions peuvent provoquer chez vous » p.83

<sup>644</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>645</sup> CHATEAURAYNAUD F., 2004, « L'épreuve du tangible — Expériences de l'enquête et surgissements de la preuve », in *La croyance et l'enquête, Raisons pratiques*, vol.15, pp.167-194

<sup>646</sup> DANIEL V.E., 1984, « The pulse as an icon in Siddha medicine », in *Contributions to Asian Studies* n°18, pp.115-126

mettant à battre à l'unisson. Leurs pouls confluant l'un vers l'autre réduisent, selon les mots même de l'anthropologue, les signes de leurs positions initiales respectives :

« At this moment [...] the physician may be said to have experienced in some sense the suffering as well as the humoral imbalance of the patient<sup>647</sup> ».

En somme, Daniel ne fait rien de moins qu'accorder au dispositif thérapeutique Siddha le pouvoir de composer une « sensation plurielle ». Et lorsqu'il note que ce qui se partage ne l'est « qu'en un certain sens », peut-être pouvons-nous ne pas l'entendre dans un sens restrictif pour y voir la reconnaissance des conditions particulières qui favorisent la réussite de l'acte médical<sup>648</sup>.

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p.120 ; Aug Nishizaka aboutit à peu près aux mêmes conclusions dans un article consacré aux modes d'auscultation par le toucher des sages-femmes traditionnelles japonaises qui refusent le recours aux échographes dans le suivi des grossesses non pathologiques, cf NISHIZAKA A., 2011, « Touch without vision : referencial practice in a non-technological environment », in *Journal of Pragmatics* n°43, pp.504-520

<sup>648</sup> J'ai eu, à plusieurs reprises, l'occasion d'évoquer dans des colloques ou des séminaires la manière dont on pouvait spéculer sur le fait que le Contact Improvisation construisait une version de la sensation que je proposais d'appeler une « sensation plurielle ». L'idée d'une sensation partagée n'a pas été toujours très bien reçue. En revanche, j'ai été invité par l'association des ostéopathes grenoblois à présenter mes travaux, et plus particulièrement la manière dont les danseurs prennent comme partenaires de danse les différents « systèmes » du corps avec et sur lesquels « travaillent » les ostéopathes et ces derniers ont réservé un accueil évident à l'idée d'une « mise en culture des sens intérieurs » qui en passerait par la composition d'une sensation plurielle. Eux-mêmes parlent de « point d'appui » (*fulcrum*), d'« automatic shifting », d'écoute et de présence, d'une manière qui ne dépayserait pas un danseur de Contact Improvisation.

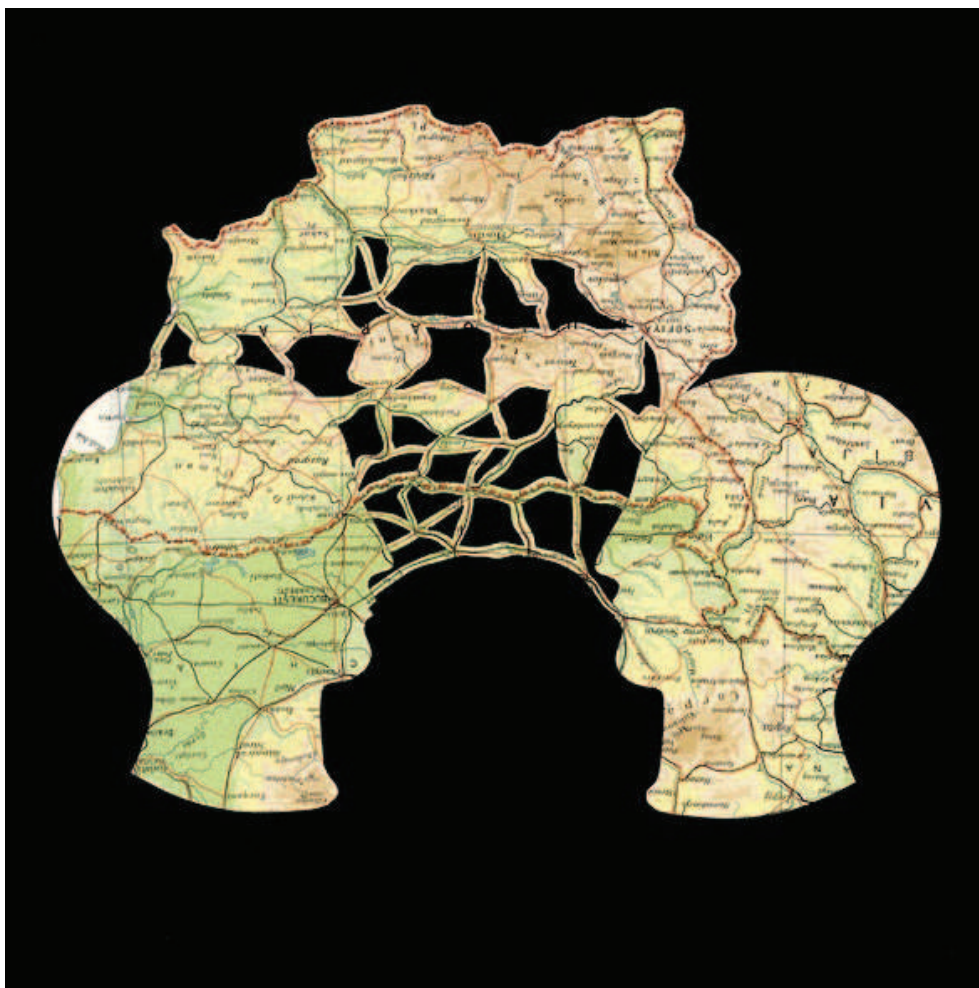


Figure 31 — Shannon Rankin, 2008, « Untitled (Heads), maps, paper, glue »

Le nœud, entre les deux silhouettes, représente-t-il un échange verbal ? Une discussion ? Une négociation ? Il est frappant que rien, en nature, ne distingue les silhouettes de ce qu'elles s'échangent. Il n'y a pas de différence de matériau, l'un qui serait privé et intérieur, l'autre public et servant à communiquer. Le tableau représente donc autre chose que deux « interiorités » qui rendraient public quelque chose qu'elles auraient de privé. Ce que ces silhouettes échangent n'est pas fait d'une autre matière que celle qui les compose elles-mêmes. D'autre part, ce qu'elles échangent les relie physiquement et sur un seul et même plan. Si les cartes dans lesquelles le tout a été découpé peuvent former une énigme — celle qui consiste à se demander par quels chemins deux esprits se rencontrent — ces cartes la présentent de telle sorte que la solution se lise à travers une surface de projection commune qui *les met en contact*.



### 2.3 La fonction cognitive de la sensation

Dans une de ses interventions dans *Contact Quarterly*, Steve Paxton exprime son intérêt pour le Contact Improvisation en tant que :

« Communication de sensations et pensées intimes » et s'étonne de « l'aisance avec laquelle les danseurs se créent mutuellement un langage satisfaisant *pour partager leurs mondes intérieurs* <sup>649</sup> »

Ailleurs il écrit :

« Plus les formes de base sont maîtrisées et plus la coopération devient le sujet de la danse — un “ça” (*it*) défini par l'équilibre des inerties, des momentum, des psychologies et des esprits (*spirits*) des partenaires <sup>650</sup> »

Un « ça » qui acquiert de l'existence à mesure que l'on accepte d'y participer en abandonnant son poids dans le corps de son ou sa partenaire. Ce « ça » qui est d'abord un lieu de rencontre et d'équilibre des forces du mouvement, devient celui des « psychologies et des esprits des partenaires ». Steve Paxton semble s'étonner de la solution que le dispositif du Contact Improvisation a élaboré afin de rendre possible non pas une certaine forme de « meeting of the mind », mais un appariement des profondeurs, des intériorités à travers la mise en contact des corps, leur abandon réciproque de leurs masses en mouvement à travers cette sensation plurielle et commune grâce à laquelle les danseurs enquêtent sur l'état de leur danse (coopération), leur sécurité (où est le sol), l'état de leurs partenaires, etc.

Pour que la sensation puisse être le lieu et le moyen d'un phénomène d'interobjectivité, il nous reste à nous demander comment elle se *partage* et parvient à se transmettre entre les partenaires d'un duo de Contact Improvisation ? Il est donc temps de déboucher sur ce qui avait été promis : une autre version des sensations qui en réhabiliterait la dimension cognitive. C'est encore en compagnie de William James que je vais tenter de caractériser cette version, mise en jeu par le Contact Improvisation, en lui empruntant des mots pour décrire une expérience elle-même empruntée aux danseurs.

On trouvera dans l'article de William James, « La fonction de cognition », une tentative pour réhabiliter la dimension cognitive de la sensation <sup>651</sup>. Si la sensation n'a

---

<sup>649</sup> « Communication of intimate sensations and thoughts » and « the ease with which [dancers] have created a mutually satisfactory language to share their inner worlds »

PAXTON S., 1976, « Symbols for what we do », in *Contact Quarterly*, vol.2 n°2, pp.16-17

<sup>650</sup> PAXTON S., 1975, « Contact Improvisation », in *The Drama Review*, vol.19 n°1, p.41 : « The more the forms are understood, the more cooperation becomes the subject — an “it” defined by the balancing of the inertias, momentums, psychologies, spirits of the partners »

<sup>651</sup> « Si la réalité [...] ressemble à la qualité *q* de la sensation, j'affirme que la sensation peut être considérée comme connaissant cette réalité », JAMES W., 2010 (1885), « La fonction de cognition », in *La psychologie de la croyance et autres essais pragmatistes*, éditions Cécile Defaut, Nantes; voir également l'introduction de Stéfan Galetic, en particulier les pages 28 à 32

pas de contenu directement déchiffrable, elle n'en est pas moins dotée de *qualités*. Ces qualités ne sont pas essentiellement subjectives, elles s'inscrivent, dérivent, proviennent et se déploient dans un univers sensible, ou autrement dit dans *une certaine réalité* pour peu que l'on se soit donné la peine de les y faire surgir<sup>652</sup>.

James se refuse à deux choses : emprisonner la sensation dans l'intériorité subjective de la personne ; et tout autant, la fondre entièrement dans le paysage d'une réalité « en l'absence des hommes ». La sensation habite le monde de l'*expérience pure*, c'est-à-dire d'un monde qui n'a pas encore été distribué entre ce qui est objet et ce qui est sujet, ce qui *est connu* et ce qui *connaît*. Tout comme Vinciane Despret en a fait la démonstration à propos de l'émotion, on peut dire que chez James, la sensation est autant ce qui est senti que ce qui fait sentir<sup>653</sup>.

À partir de là, ressaisie par l'expérience des danseurs, James nous aide à construire une « version » de la sensation qui en fait un point de passage, une médiation, ou encore *un site de rencontre*. Là où un phénoménologue décrirait deux sensations existant « en même temps » dans l'entrelacs de deux corps mais condamnées à ne pas pouvoir se rejoindre et à exister sur le mode du chiasme, William James s'intéresse à une seule sensation pointant vers deux expériences subjectives distinctes. Les manières qu'ont les Contacteurs de faire l'épreuve de leurs sensations, par leur aptitude à les prendre en compte, à jouer avec leur poids, celui de l'autre, à se le « donner » réciproquement, à le recevoir, le conjuguer, *impliquent* une version de la sensation sensiblement proche de celle de James. Il n'est alors plus question de subjectivité ou d'objectivité de la sensation, il s'agit de faire de la sensation le « produit éventuel de la série d'épreuves que traversent les personnes et les objets<sup>654</sup> » mis en place par la danse Contact Improvisation.

Si on reprend là où nous en sommes restés, en danse Contact Improvisation, un corps affecte un autre corps par le biais d'un point de contact qui manifeste, par ses qualités *tangibles*, quelque chose de ce qui se partage dans l'instant. Simmel déjà avait bien vu que les interactions avaient d'autant plus de chance de réussir, qu'elles étaient d'autant plus robustes, qu'elles se faisaient par la médiation de « traces objectives ». Dans ses *Essais sur la sociologie des sens*, il reprochait ainsi à l'odorat son manque d'aptitude à créer et partager du lien :

---

<sup>652</sup> HENNION A., 2009, « Réflexivités, l'activité de l'amateur », *Réseaux*, Vol.153 n°1, 2009.

<sup>653</sup> Voir plus particulièrement la section « William James et le "faire sentir" de la sensation, in DESPRET V., 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, pp.255-267.

<sup>654</sup> BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1995, p. 294.

« En rest[ant] enfermé dans le sujet, [...] il n'a pas pour exprimer ses différentes impressions d'expressions objectives indépendantes<sup>655</sup> »

Or en enfermant la sensation dans le sujet, Simmel oublie précisément de lui reconnaître ce à quoi avec James nous avons tenté de nous familiariser et ce que sentent bien les danseurs : la capacité de la sensation, sous certaines conditions, à se déployer hors de notre petit monde solipsiste et de se donner en partage.

Les danseurs composent et improvisent en permanence avec cette faculté d'échanger par et à travers la sensation réciproque de leurs corps en contact et en mouvement. S'ils le peuvent et le font, c'est précisément en ce qu'ils « objectivent » — au sens de rendre *tangible* un ensemble de qualités concrètes — quelque chose dans le contact, par le toucher. En faisant de la sensation un composé qui s'incarne dans le point de contact des corps des partenaires, en la matérialisant, en la débarrassant de son encombrant caractère privé et intérieur, en n'en faisant pas ce ressenti « naturel » et immédiat mais cette « chose » qu'il s'agit de composer en apprenant à s'y rendre sensible, la danse Contact Improvisation offre un dispositif par lequel la sensation devient qualification. Ce qui d'ordinaire se donne pour subjectif devient une réalité partagée aux qualités *tangibles*. La qualité de la sensation qui en dérive se donne en partage, elle se compose au pluriel et nourrit un *commun*. Ce pluriel et ce commun rassurent contre l'erreur et le délire.

Il s'agit bien alors de connaissance ; non plus seulement de « paradis » mais de « savoirs ». Et l'intuition d'Isabelle Üski s'est transformée en hypothèse audacieuse. Le toucher engage et produit un certain type de savoirs. Ceci s'entend dans le sens auquel fait référence l'anthropologue Alfred Gell lorsqu'il écrit : « même le rapport sexuel est un savoir<sup>656</sup> ». Le contact entre les corps des amants peut être vu comme une « manière d'acquérir des connaissances, d'obtenir, de distribuer et de transformer des informations qui sont d'une valeur sociale fondamentale<sup>657</sup> ».

Gell fait de toute société, de toute relation, un monde informationnel. Peut-être n'a-t-on pas besoin d'aller jusque-là — peut-être ne le souhaitons-nous pas — pour affirmer qu'entrer en relation implique et produit des savoirs. Seulement une partie de ces savoirs n'existe pas, déjà-là, à la manière d'un dehors contraignant qui réglerait les rapports interpersonnels, ces savoirs se négocient et se construisent au coup par coup. Si les informations que les amants s'échangent sont « fondamentales », c'est qu'elles témoignent du fait que dans ce monde informationnel s'échangent des savoirs d'ordres très différents. Certains de ces savoirs sont accessibles à tous, d'autres n'ont d'existence et de sens qu'entre un petit nombre de personnes autorisées ; parfois, deux

---

<sup>655</sup> SIMMEL G., 1981 (1912), « Essai sur la sociologie des sens », in *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris, p. 235.

<sup>656</sup> GELL A., 1996, « Amour, connaissance et dissimulation », in *Terrain*, n°27, p.7.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p.7.

personnes seulement. Entre elles, tout reste à faire. Alfred Gell dirait sûrement que ce « faire » est affaire de manipulation de flux d'informations. En ce qui nous concerne, nous pourrions rajouter que nous savons bien que les corps ne se rencontrent pas facilement, ou rarement — l'expérience nous a appris cela. Les corps ne parlent pas d'eux-mêmes, lorsqu'ils communiquent, ils ne le font pas « évidemment ».

Pourtant, en se positionnant au plus près des « sensational facts », Steve Paxton plaide pour une forme de connaissance qui communique avec l'évidence (et non la spontanéité), la consistance et la tangibilité. Les improvisateurs ont besoin de signes évidents et tangibles : savoir où se trouvent le sol, le vide, l'action, leur centre, celui de leur partenaire... Ce savoir se présente comme une alternative, en ceci qu'il conteste la position de surplomb d'un savoir tel qu'il est valorisé dans notre tradition — la connaissance-comme-vision (*knowledge-as-vision*) — en imposant sur la scène cette autre forme : la « connaissance-comme-toucher » (*knowledge-as-touch*). Cette dernière forme a l'avantage de présenter son caractère nécessairement *situé*, car si on peut voir sans être vu, et ainsi laisser croire à une position neutre, désincarnée, on ne peut en revanche toucher sans l'être en retour<sup>658</sup>.

Ce que revendiquent les contacteurs et les praticiens somatiques en général, c'est la recherche de voies de perception alternatives. La vue n'est pas en toute circonstance ce qui relie le plus directement et le plus profondément deux personnes. Le recours à d'autres sens, la prétention d'établir d'autres voies de perception et de communication est une manière de rejouer, au sens de remettre en jeu, l'ordre esthésique privilégié dans notre région du monde et, par là, l'ordre épistémologique qui en découle. Il s'agit ainsi, comme le dit Maria Puig De La Bellacasa, de penser avec le toucher (*thinking with touch*), tout en n'espérant pas y trouver notre salut, c'est-à-dire y croire comme un paradigme enfin à la hauteur de nos espérances de révéler le vrai. L'efficacité du dispositif du Contact Improvisation, le toucher comme « technologie », ne signe pas les « retrouvailles avec une vérité à laquelle nous aurions tourné le dos<sup>659</sup> » mais produit une « vérité nouvelle » qui est le fruit de tout ce travail d'articulation. « Penser avec le toucher ne résoudra rien, mais ouvre de nouvelles questions<sup>660</sup> ». Ainsi, ces formes de savoir, de connaissance, peut-être même de pensée, ne concernent peut-être pas tout le monde, elles ne sont en tout cas pas le problème de tout le monde, ni de n'importe qui. Elles sont envisagées ici comme des problèmes propres aux danseurs, aux improvisateurs et aux praticiens somatiques. Il n'y a rien à généraliser de tout ceci. En particulier pour nous (me) préserver de verser

---

<sup>658</sup> PUIG DE LA BELLACASA M., 2009, « Touching technologies, touching visions. The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking », in *Subjectivity*, vol. 28, pp.297-315

<sup>659</sup> STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead — Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.285.

<sup>660</sup> PUIG DE LA BELLACASA M., 2009, p.299

dans un discours sur la morale du toucher dans une société-à-l'individualisme-de-déliasion-galopant. Les contacteurs ne mettent pas en pratique une « morale du toucher », mais une option possible de ce qu'il est susceptible de réussir dès lors qu'ils cherchent à connecter deux personnes ensemble. N'est-il pas alors possible d'évaluer le savoir produit par le Contact Improvisation à sa capacité de *transformer* ceux qui le pratiquent ?

### Conclusion :

On est, désormais, en mesure d'apprécier les cinq principes fondamentaux (*core principles*) qu'un collectif expérimentés de contacteurs, le *Tumblebones group* de la ville de Boulder au Colorado, se sont donnés pour approcher leur propre définition de la pratique :

« We define the core principles of Contact Improvisation as:

1. Listening to and following the point of contact
2. Allowing weight to move off a personal center of gravity—into shared structures that become the basis for momentum, leverage and surprising balance
3. Ease—not over-efforting physically or mentally
4. Allowing the dance to emotionally take us where it takes us (recognizing that dancing affects us on all levels)
5. Experimenting, constantly<sup>661</sup> »

Puisque nous nous étions posés une question en termes techniques, il ne s'agit pas ici de prouver quoi que ce soit. La danse Contact Improvisation est une pratique *expérimentale*, elle engage ses danseurs dans un régime d'enquête qui ne les met pas au service de la preuve mais de la relation possible<sup>662</sup> : elle ne nous dira rien de ce qu'*est* la sensation, mais documente une manière possible d'exister de telle sorte qu'elle ait la compétence de mettre en rapport les partenaires d'une danse. Une poignée de danseurs a inventé dans les 70's un dispositif de danse qui les autorise à se passer, dans la compréhension des cours d'action partagés, d'un côté des modèles magiques et « intropathiques » de l'intersubjectivité, et de l'autre des modèles qui postulent une nécessaire institutionnalisation de normes ou conventionnalisation de signes verbaux ou corporels. Le Contact Improvisation convoque une expérience qui se donne en partage par *interobjectivité*.

Si les théories sociologiques qui se sont intéressées à la question de l'incertitude, de l'institution et la qualification de *ce qu'il en est de ce qui est* peuvent trouver une place dans l'analyse de l'expérience du Contact Improvisation, elles manifestent

---

<sup>661</sup> voir sur le site du collectif : [http://www.tumblebones.com/Tumblebones/Who\\_We\\_Are.html](http://www.tumblebones.com/Tumblebones/Who_We_Are.html)

<sup>662</sup> STENGERS I., 2002, *L'hypnose, entre magie et science*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.115

également assez vite leurs limites en ne permettant pas de prendre en compte la manière dont la danse place les danseurs dans une situation *d'enquête* qui fait de la sensation des deux corps en contact un réel dispositif sensoriel de qualification de l'expérience qui assure, non pas *malgré* mais *dans* une situation d'incertitude, l'évidence de la rencontre des corps.

Peut-être est-ce parce que les improvisateurs, faute d'autre recours, *avaient besoin d'en passer par la sensation* en lui demandant de médiatiser la relation à l'autre, de servir de ressource aux cours d'action partagés, qu'ils en ont construit une autre « version » à même de supporter ces fonctions. La sensation de soi, de l'autre, du contact entre les corps ne renvoie plus à une intériorité psychologique mais à une intériorité devenue *milieu*, espace déployé. Les danseurs sont de véritables experts pour quantifier et qualifier les attachements qui les font danser. La sensation de leur contact réciproque leur fournit la base à partir de laquelle ils parviennent à improviser. Nous nous étions posés la question de la communauté (introuvable) du Contact Improvisation. Si communauté il y a, elle se trouve là où un ensemble hétérogène de personnes ont accepté de fournir les efforts qui leur permettraient d'être pris par l'efficace, la force du dispositif de danse du Contact Improvisation. La robustesse du dispositif se mesure alors à l'aune de ce qu'il aboutit à des expériences suffisamment consistantes et persistantes pour supporter deux choses contraires mais pas opposées : d'une part, ménager un espace de variabilité dans les manières *d'en* faire l'expérience, c'est-à-dire aussi un espace de créativité, et d'autre part, un espace de stabilité tel que l'expérience *endure* d'une façon qui peut être dite commune à « tous » ceux qui s'y soumettent. Sans que ce « tous » ne communique, en tout point, avec un « même ». C'est le sens d'une anthropologie du faire sentir, ou encore d'une anthropologie de l'expérience, que je m'étais fixé comme cap : qualifier ce qui est vécu non en rapport à quelque chose d'extérieur au temps de la danse, mais en le rapportant à cette expérience même, à ce qui *en elle* lui donne ses tonalités : *les sentirs propositionnels d'un dispositif*. Une telle anthropologie doit composer avec deux exigences : celle de ne pas tout remettre au hasard, c'est-à-dire de ne pas tout confier à l'expérience singulière de chacun, et celle de ne pas tout remettre à des formes déterminées. Le niveau de l'expérience, du dispositif qui offre à sentir, paraît être une échelle efficace pour cela.

En tant que dispositif, enfin, le Contact Improvisation offre une traduction en pratique d'une problématique qui a occupé philosophes, psychologues et anthropologues, et qui recouvre plusieurs notions — empathie, mindreading, meeting of the mind — subsumées sous le phénomène général de l'« intersubjectivité ». Cette traduction déploie une habileté à « lire » ou « enquêter » dans et par le corps — surfaces et profondeurs comprises — avec la sensation comme moyen de l'enquête. Des danseurs

se sont rendus capables par la force et l'efficace d'un dispositif de ce qui seul revenait à Dieu : lire au fond des cœur — « cardiognosie ». C'est qu'ils ont résolu au moins une énigme : l'intersubjectivité est un phénomène incompréhensible, magique, tant que l'on n'a pas pris le soin de le déployer dans et par une relation d'interobjectivité.

## Chapitre 5. L'ALLUSIF ET LE CONTINU — LOGIQUE DE L'IMPROVISATION

J'ai dit qu'il n'y avait rien à voir, et c'est bien entendu faux. Ou plutôt, ça l'est devenu à mesure que nous avons cheminé dans l'expérience du Contact Improvisation. J'ai proposé, dans cette partie, de penser en présence des deux notions : « contact » *et* « improvisation ». Après avoir surtout observé comment les contacteurs improvisaient *dans* le contact des corps, il sera question dans ce chapitre des manières par lesquelles des improvisateurs entrent en contact, au sens large cette fois, à travers ces moments où ils improvisent à *distance*, l'un de l'autre :

« Car parfois nous faisons rouler le point de contact, le faisons glisser, nous le maintenons comme un ancrage, écrit Isabelle Ūski, mais parfois nous l'étirons, l'ouvrons à l'espace tel un accordéon. Le point de contact peut s'étirer dans l'espace, et l'interdépendance se prolonge. Tant que nos attentions, même subtilement, nous englobent mutuellement comme facteur, acteur, récepteur d'un même tout, nous restons en contact et nous improvisons. »

Alors, toute une activité se déploie au-dehors qui n'est que de « pure surface » au sens où elle concerne la production, l'émission, la saisie et la composition de « signes » qui n'obéissent pas au même régime de signification que ceux qui règlent nos usages du langage les plus courants, « langage corporel » compris. Pas plus qu'ils ne ressemblent à ce qui s'échange au point de contact dans une sensation plurielle. L'improvisation engage, à sa manière, une théorie des signes dont la modalité signifiante doit être ici décrite. Et de fait, quelques-uns des enjeux de ce chapitre porteront sur la notion de « signe ». À la question « qu'est-ce qu'un signe improvisé ? » succèdera celle-ci « Qu'est-ce qui fait un signe ? », c'est-à-dire aussi « qu'est-ce qui *me* fait signe ? ».

Mais alors, par ce retour aux signes, nous serions renvoyés à une pure surface, alors que nous avons passé trois cents pages à gagner les profondeurs ? Que nous est-il arrivé ? Ayons confiance dans le fait que ce paradoxe signale le fait que nous cheminons, que nous gagnons en « intensité », c'est-à-dire encore que nous nous rapprochons de l'expérience de la danse même. Une des recherches qui guide tout improvisateur consiste à nourrir la diversité des manières d'être en relation, d'en trouver des formes plurielles, de la porter là où on ne l'attendait pas, de célébrer le fait



qu'elle est vivante. Comment improviser ce pluriel de telle sorte qu'il compose quelque chose plutôt qu'il ne produise du « bruit », du grand n'importe quoi, ou plus simplement qu'il se limite à reproduire ou répéter un plan ? Telle est la question qui guide les improvisateurs.

J'ai besoin d'un nouveau partenaire pour pouvoir penser *l'accordage* entre les expériences de ceux qui se trouvent réunis par la danse qu'ils composent et partagent. C'est *avec* Lévi-Strauss que j'écris à présent, en poursuivant l'intuition d'un recours à ses *Mythologiques* dans ma tentative de décrire et rendre compte de l'activité d'improvisation dansée en la plaçant sous le signe d'une « logique des qualités sensibles ».

Ce chapitre repose sur une proposition : opérer un rapprochement spéculatif entre l'improvisation dansée et l'activité mythologique telle qu'analysée par Claude Lévi-Strauss. Soyons clairs, l'improvisation n'a rien à voir avec les mythes. Le rapprochement porte sur ce qui nous autorise à pouvoir passer dans un cas d'un mythe à l'autre et dans l'autre d'un corps à l'autre en situation d'improvisation. La question qui importe donc consiste à savoir si Lévi-Strauss serait en mesure de nous rendre capables de décrire comment s'y prennent les improvisateurs pour improviser ? En cas de réponse positive, plus qu'un maître théorique qui comprendrait et expliquerait l'improvisation en tant que phénomène social ou plan d'action exécuté, Lévi-Strauss deviendrait un maître pratique, ou plus justement un *partenaire* duquel il serait possible d'apprendre. Ce qu'il nous revient d'apprendre n'est d'ailleurs pas relatif à son « savoir », mais à son « style ». Claude Lévi-Strauss est un grand styliste, en un sens plus technicien que lyrique. Si quelque chose de ce qui se passe dans les *Mythologiques*, à commencer par le *cru et le cuit*, enrichit l'enquête que j'essaie de mener sur l'improvisation, *agit* sur ma pratique d'improvisateur comme sur ma pratique d'enquêteur à propos de l'improvisation, c'est que Lévi-Strauss y crée de drôles de fictions au style irréprochable. Il fabule avec les mythes. Permettons-nous de fabuler *avec* Lévi-Strauss...

J'étudierai, pour nourrir ce rapprochement, les propositions d'explorations qu'Isabelle Üski a fait vivre aux participants de son stage « Polarités Yin/Yang » qui s'est tenu à Grenoble les 28, 29 et 30 décembre 2011, et un duo entre Fanny Tanous et Hédi Zammouri. À partir de là, je tenterai de rendre compte des modalités relationnelles qui sont en jeu en Contact Improvisation en plus de la modalité offerte par le contact et le toucher, que nous avons identifiée comme relevant d'une « sensation plurielle ». Ce chapitre se veut être une enquête relative aux *méthodes* que les improvisateurs se donnent pour être *accordés* l'un à l'autre autrement que par ce qu'ils avaient appris à faire en *plongeant, enquêtant et qualifiant* à partir de leurs sensations et de la sensation de l'autre, à l'intérieur du corps de l'autre.

Puisque c'est à Lévi-Strauss que je m'adresse, lui qui a cherché à faire compter une « logique des qualités sensibles », une des questions que j'aimerais soulever consiste à me demander comment la « réalité de l'improvisation » est compatible avec une quelconque « logique » ? De prime abord, je me référerai au terme de « logique » pour rendre compte du fait que l'improvisation se déploie sur fond d'un jeu de différences *se faisant allusion* les unes aux autres. Très vite, nous aurons besoin de penser une autre « logique »...

# 1. LOGIQUE DES QUALITES SENSIBLES ET TRANSFORMATION

## 1.1 La démonstration d'une expérience réussie

Claude Lévi-Strauss aurait-il fait un bon danseur improvisateur ? Quelque chose de ce qui est passé et que l'on a retenu de lui nous ferait plutôt répondre par la négative. Les rimes associées à son nom — rigorisme, formalisme, intellectualisme — paraissent fort éloignées de l'activité d'improvisation dansée. Cet éloignement n'est l'effet que d'une double mésentente : d'une part l'œuvre de Lévi-Strauss est peut-être moins intellectualiste que ce pour quoi on l'a faite passer ; et d'autre part, l'improvisation dansée, telle qu'elle se pratique dans la lignée de la *Post-modern Dance*, est bien moins dissociée de toute pensée formelle — de rigorisme sûrement pas — que la connotation de libre création et de spontanéité, à laquelle elle est généralement associée, ne le laisse croire. En-dehors de son travail sur le Contact Improvisation, les partitions d'improvisations (*score*) de Steve Paxton sont parfois d'un formalisme extrême, comme ici pour « Satisfyin Lover » :

### Steve Paxton, *Satisfyin Lover*<sup>16</sup>

#### Groupe A

1. parcourir les 2/5 de la distance. s'arrêter 10 secondes. sortir.
2. démarrer au 10<sup>e</sup> pas de n°1.  
traverser l'espace.
3. démarrer au 20<sup>e</sup> pas de n°2.  
traverser l'espace.
4. démarrer lorsque n°1 s'arrête.  
traverser l'espace.
5. démarrer lorsque n°1 s'arrête.  
parcourir 1/5 de la distance. s'arrêter 20 secondes. sortir.
- 6, 7, 8. démarrer au 5<sup>e</sup> pas de n°5.  
entrer ensemble. n°6 prend peu à peu du retard.  
(15 pas de retard au moment de sortir) n°7 et n°8 traversent sans s'arrêter.

#### Groupe B

9. traverser.
10. démarrer au 20<sup>e</sup> pas de n°9.  
parcourir les 4/5 de la distance. faire une minute de pause. sortir.
11. démarrer lorsque n°10 est à mi-parcours.  
parcourir 1/2 de l'espace. pause de 5 secondes. sortir.
12. démarrer lorsque n°10 est à mi-parcours.  
parcourir les 2/3 de l'espace. s'arrêter 20 secondes. sortir.
13. démarrer lorsque n°10 fait une pause.  
marcher jusqu'à la chaise n°3. s'asseoir 30 secondes. sortir.

Figure 32 Steve Paxton, "Satisfyin Lover", partition reproduite in BANES S., 2002, *Terpsychore in baskets*,

Et par ailleurs, le travail sur l'improvisation est parfois vécu par ceux qui le pratiquent aujourd'hui à Grenoble comme une épreuve de rigueur, ainsi qu'en témoigne Christelle Casse :

« Ce qui est très intéressant pour moi c'est que plus je vais dans l'improvisation, plus je vais dans la rigueur. L'improvisation je l'ai toujours associée à une sorte de « lâcher » pour compenser une vie un peu trop normée. Plus je vais dans l'improvisation au quotidien, plus j'ai la nécessité d'être hyper rigoureuse, hyper disciplinée. Étrangement, je suis quelqu'un de plus en plus disciplinée à pleins de niveaux, et donc, paradoxalement, plus je suis dans le contrôle. D'ailleurs, ça me fait me poser des questions sur l'improvisation... »

Un tel commentaire ne nous surprend plus, nous qui savons désormais qu'« improviser, ça ne s'improvise pas ». Pour répondre à la question saugrenue consistant à s'interroger sur l'efficacité d'un recours à Claude Lévi-Strauss pour nous en apprendre sur l'activité d'improvisation, je me concentrerai plus particulièrement sur l'« ouverture » de *Le cru et le cuit* et sur le « Final » de *L'homme nu*<sup>663</sup>.

L'« ouverture » commence sur ces lignes :

« Nous allons *effectuer une expérience* dont, en cas de succès, la portée sera générale, puisque nous attendons d'elle qu'elle *démontre l'existence* d'une logique des qualités sensibles, qu'elle retrace ses démarches, et qu'elle manifeste ses lois<sup>664</sup> »

Lévi-Strauss énonce et promet une *expérience*, susceptible d'échouer, mais dont le succès couronnerait *d'existence* ce qu'il nomme et qui le préoccupe depuis *La pensée sauvage* : une « logique des qualités sensibles ». D'emblée, la réussite s'énonce en termes de trajectoire, de manifestation et de démonstration, nulles « preuves » ne sont attendues.

La première partie de l'ouvrage commence par le récit d'un mythe Bororo, bientôt rebaptisé mythe du « dénicheur d'oiseau » et désigné comme mythe de référence (M<sub>1</sub>). C'est à partir de ce mythe-ci et en le faisant suivre de centaines d'autres — parfois de simples (et évidentes) variantes, mais le plus souvent de mythes paraissant ne rien avoir en commun avec le mythe de référence — que Lévi-Strauss espère pouvoir rendre compte de la logique qui lie ces mythes entre eux. C'est à partir de M<sub>1</sub>, qu'il déploie une *méthode* lui permettant *de passer d'un mythe à l'autre*, en les englobant tous, de proche en proche, dans ce qu'il nomme un « groupe de transformation ».

Il est quasi impossible de résumer les *Mythologiques*, du fait de l'ampleur et de la complexité du projet. Et cela pose la question de savoir comment aborder cette œuvre folle — car elle l'est ! — dont on ne sait qui, du positivisme d'Auguste Comte, du

<sup>663</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1964, *Le cru et le cuit, Mythologiques* \*, Plon, Paris, pp. 9-40 ; et LÉVI-STRAUSS C., 1971, *L'homme nu — Mythologiques* \*\*\*\*, Plon, Paris, pp.559-621

<sup>664</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1964, p.9 (je souligne)

surréalisme de la jeunesse de Lévi-Strauss ou du psychédéisme à venir de la fin des années 60, la travaille le plus ? Car si expérience il y a, à coup sûr celle-ci n'est pas commune : reparcourir l'expérience que Lévi-Strauss a entretenu avec ces mythes pendant plusieurs dizaines d'années. La rigueur, le formalisme et le style très tenu de la démonstration sont contestés par la *fantaisie sérieuse* et sa stupéfiante originalité. Tant l'expérience de lecture déconcerte, on en vient à douter : Lévi-Strauss est-il engagé dans une démonstration rigoureuse et ambitieuse ? Ou délire-t-il ? Parfois, la mise en rapport des mythes donne de drôles de pages, comme par exemple celle-ci où Lévi-Strauss cherche à établir « *le rapport entre, d'une part, la réponse à l'appel du bois pourri, la perception olfactive de la puanteur, l'acquisition d'un pénis mou, la non-perception d'un spectacle, la non-ingestion d'une bière véreuse, et, d'autre part, le viol d'une vierge et l'ingestion de sarigue rôtie* »<sup>665</sup>. Celui qui accepte l'aventure consistant à suivre ce qui effectivement fait rapport entre tous ces éléments, s'attendrait au moins à une armada conceptuelle lourde. Or, Lévi-Strauss n'effectue que des opérations extrêmement concrètes : il symétrise, oppose, décale, inverse, reprend ; il bricole, en somme.

Rationnel ou délirant ? La question se pose avec une insistance redoublée lorsque Lévi-Strauss prétend ne pas même être intervenu dans l'entreprise qui l'occupe :

« Nous ne prétendons donc pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes et à leur insu. Et peut-être ainsi que nous l'avons suggéré, convient-il d'aller encore plus loin en faisant abstraction de tout sujet pour considérer que d'une certaine manière *les mythes se pensent entre eux* »<sup>666</sup>.

Cela fait, tout à coup, beaucoup de sujets en moins ! Derrière l'effacement du sujet « amérindien » et, plus largement, l'effacement du sujet transcendantal consacré par la métaphysique occidentale, Lévi-Strauss a voulu que s'en efface un autre : lui-même. Si les mythes se pensent entre eux, alors Lévi-Strauss n'a pas besoin de penser les mythes. Qu'est-ce qui motive cet effacement ? Car, si la transparence, l'effacement, ont longtemps fait figures d'attitudes scientifiques modèles, elles sont aujourd'hui devenues les stigmates d'une attitude désincarnée et anachronique. Donna Haraway nomme « témoin modeste » celui qui, dans l'histoire des sciences, s'est vue la charge du témoignage fiable et de l'établissement des faits indiscutés et scientifiques en

---

<sup>665</sup> *Ibid.*, p.178. L'auteur poursuit : « Tel est le problème qu'il nous fait à présent résoudre, d'abord pour valider la connexion, affirmée par les mythes, entre l'origine de la vie brève et celle des plantes cultivées (démonstration parallèle à celle déjà faite de la connexion entre l'origine de la vie brève et celle du feu de cuisine) ; ensuite et surtout, parce que nous disposerons ainsi d'une preuve supplémentaire à l'appui de nos interprétations. L'arithmétique emploie la preuve "par 9". Nous allons établir qu'il existe aussi des preuves dans le domaine de la mythologie, et que celle "par la sarigue" peut être aussi convaincante que l'autre ».

<sup>666</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1964, p.20

contrepartie de son invisibilité ou de son appartenance à une « catégorie non-marquée »<sup>667</sup>.

Mais l'attitude de Lévi-Strauss peut être pensée différemment. L'opération qu'il escompte a besoin de lui, elle le requiert. Wundt, Delsarte, Paxton, avaient fait de leur corps des laboratoires. Lévi-Strauss offre, lui, son esprit comme laboratoire de mise à l'épreuve des mythes, il assume explicitement et littéralement être lui-même *le lieu de l'expérimentation*. Sa « modestie » en prend un coup !

Le sens de son effacement est ailleurs. En effet, l'expression « les mythes se pensent entre eux » joue sur un double sens. En français, le pronom réflexif des verbes pronominaux possède deux significations : l'une réfléchie, « je *me* lave », l'autre distributive, « ils *s'*embrassent (les uns les autres) ». Ce que propose Lévi-Strauss, c'est de confondre la forme réfléchie du pronominal « les mythes se pensent » et sa forme distributive<sup>668</sup>. Le lecteur se retrouve à voyager au gré des pages dans un amas touffu et complexe d'histoires, d'espèces animales, de rivalités conjugales, familiales et de qualités sensibles ; une aventure où l'on demande aux choses elles-mêmes de manifester ce qui les rapporte les unes aux autres. Et puisque Lévi-Strauss n'interprète pas, qu'il est seulement le *lieu*, à la limite *l'opérateur*, par lequel les mythes deviennent capables de faire la démonstration de ce qui les relie, il doit bien s'occuper de quelque chose d'autre : dégager et formaliser cette logique, en écrire la formule stabilisée selon une loi qui manifesterait la *logique des qualités sensibles* annoncée. Il propose ainsi dans *L'homme nu* sa « formule canonique », aussi fameuse que contestée, censée percer la « logique secrète [qui] règle les rapports entre ces absurdités<sup>669</sup> » :

**« Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : Fa-1(y) »**

Vu d'aujourd'hui, sous sa forme générale et englobante, logico-mathématico-abstraite, la formule paraît un peu vaine. Mais ne doutons pas qu'elle puisse aussi nous surprendre si quelqu'un parvenait à en faire un « être de fiction » capable de

---

<sup>667</sup> « Le fait d'être invisible à soi-même est la forme spécifiquement moderne, professionnelle, européenne, masculine, scientifique de la modestie comme vertu », HARAWAY D., 2007 (1996), « Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences », in *Manifeste cyborg et autres essais – Sciences – Fictions – Féminismes*, Exils, Paris, p.310-311

<sup>668</sup> Ce qui lui permet de se démarquer radicalement de l'herméneutique des mythologues par un strict refus d'interpréter : « L'effacement du sujet représente une nécessité d'ordre, pourrait-on dire, méthodologique : il obéit au scrupule de ne rien expliquer du mythe que par le mythe et d'exclure, en conséquence, le point de vue de l'arbitre inspectant le mythe par le dehors, et enclin de ce fait à lui trouver des causes extrinsèques », LÉVI-STRAUSS C., 1971, p.562

<sup>669</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1971, *L'homme nu – Mythologiques* \*\*\*\*, Plon, Paris, p.616

nous « offrir une imagination que nous n'aurions jamais eu sans [elle]<sup>670</sup> ». Mais ceci n'est pas notre histoire.

## 1.2 Le délire et la preuve

D'un côté, la rigueur de sa démonstration devrait garantir le fait que son analyse ne peut se réduire à un « délire ». Si les mythes se pensent entre eux, s'ils nous offrent la démonstration de l'existence d'une logique des qualités sensibles, alors cette logique se trouve du côté des mythes. Pour que la démonstration à laquelle s'astreint Lévi-Strauss réussisse, celle-ci devra manifester le fait que cette logique se trouve « dans la nature » et, selon son hypothèse, dans l'esprit humain, c'est-à-dire dans tous les esprits<sup>671</sup>, mais en aucun cas dans le sien seul. De l'autre, la fantaisie de la démonstration, son caractère irrationnel, le condamnerait à avoir été victime d'un délire en se mettant à croire que la manière dont les mythes se relient dans son propre esprit aurait une existence en-dehors de celui-ci<sup>672</sup>. Car après tout, en tant que lecteur, on peut avoir déjà fait l'expérience de mises en rapport délirantes — lorsque Lévi-Strauss associe l'appel du bois pourri, l'acquisition d'un pénis mou, l'ingestion de la sariette rotie, etc. — si par chance on a déjà eu sous les yeux *Cosmos* de Witold Gombrowicz<sup>673</sup>. Dans ce roman, Witold Gombrowicz met en scène un narrateur qui se met à faire proliférer des séries signifiantes d'indices à partir de la découverte, dès les premières pages, d'un moineau pendu. Ce moineau va être bientôt associé à « la bouche de Catherette », laquelle pointe vers celle de « Léna », et cette association de bouches vers « la flèche », « la partie d'échec de Léon », etc. Ces signes sont-ils dans le monde ou dans sa tête ? Gombrowicz ne cherche pas à savoir si son personnage principal délire ou s'il voit vrai. Assistons-nous à une paranoïa sémiotique aigüe ou à une crise de lucidité profonde ? La question est la même que celle qui s'impose au lecteur des *Mythologiques*. Dans le cas de *Cosmos*, le texte nous invite à ne pas trancher entre ces deux versions. En revanche, en faisant de son roman un « essai

---

<sup>670</sup> LATOUR B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence — Une anthropologie des Modernes*, La découverte, Paris, p.244

<sup>671</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1964, p.346 : « Et si l'on demande à quel ultime signifié renvoient ces significations qui se signifient l'une l'autre, mais dont il faut bien qu'en fin de compte et toutes ensemble, elles se rapportent à quelque chose, l'unique réponse que suggère ce livre est que les mythes signifient l'esprit, qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie. Ainsi peuvent être simultanément engendrés, les mythes eux-mêmes par l'esprit qui les cause, et par les mythes, une image du monde déjà inscrite dans l'architecture de l'esprit »

<sup>672</sup> C'est par exemple la grande critique que lui adresse Jack Goody, ou encore Jean Bazin et Alban Bensa dans leur avant-propos à *La raison graphique* : « Où les mythes se pensent-ils "entre eux", à l'"insu" des acteurs, sinon dans le livre que par définition ils ne font ni ne peuvent faire ? », BAZIN J., BENSA A., « Préface » in J. Goody, 1979, *La raison graphique*, Éditions de Minuit, Paris, p.20

<sup>673</sup> GOMBROWICZ W., 1966, *Cosmos*, Folio, Paris, 221 pages

d'organiser le chaos<sup>674</sup> », Gombrowicz donne de la consistance à une autre logique sous l'égide de laquelle le moineau pendu entre bien en correspondance avec l'association de la bouche de Catherette et de celle de Léna. Si l'on revient à Lévi-Strauss, dans une version il échappe à la paranoïa des signes, dans une autre il y succombe. Il est, dans l'une un anthropologue positiviste qui accepte de se laisser habiter pour qu'une opération rationnelle et transparente prenne place dans sa tête, dans l'autre, un délirant mélangeur de signes qui se serait laissé gagner par le « caractère obsessionnel de la réalité » (Gombrowicz). Il y aurait donc deux lectures possibles : une version scientifique et une version délirante. Selon la première version, il opère une *démonstration*. Selon la seconde, il ne démontre rien, il délire<sup>675</sup>. À mon tour de ne pas trancher, et de faire exister côte-à-côte ces deux versions — positiviste et psychédélique, disons.

La grandeur des *Mythologiques* réside peut-être là, dans ses capacités à déjouer le jugement, à nous placer dans un état de lâcher-prise par rapport au fait de choisir. Pour ma part, il m'a été impossible de « rationaliser » la méthode que Lévi-Strauss emprunte dans ses *mythologiques*. Elle a pourtant eu de puissants effets sur moi. En premier lieu, elle m'a rendu capable de penser ce qui jusque-là me résistait : la logique de l'improvisation. C'est d'ailleurs ce qui me conduit ici à proposer une troisième version qui sera, volontairement, généreuse, car capable de réconcilier les deux précédentes. Conserver la rigueur de la première, sans son positivisme ; conserver la fantaisie de la seconde, moins son caractère délirant. Ne garder que le meilleur des deux pour proposer une lecture fabulatrice des *Mythologiques* de Lévi-Strauss.

Cette lecture a été rendue possible par ce qu'Eduardo Viveiros de Castro nomme le « deuxième printemps » de la littérature lévi-straussienne<sup>676</sup>. En mettant ses *Mythologiques* sous dépendance d'une réussite de la démonstration de l'existence d'une logique des qualités sensibles, en nourrissant cette réussite d'un concept qui n'a *a priori* rien de familier avec l'image que l'on se fait de la structure structuraliste, le concept de *transformation*, l'œuvre de Lévi-Strauss a en quelque sorte à lutter contre la génération que celui-ci a formée, « plus royaliste que le roi », plus rigide que « structuraliste » qu'il ne le fût lui-même. Face à cela, une nouvelle génération ne se pose pas normativement la question de ce qu'a été le structuralisme et de ce qu'il devrait être. Elle cherche plutôt les bonnes manières d'hériter d'un « moment »

<sup>674</sup> *Ibid.*, « avant-propos », p.9

<sup>675</sup> L'écriture des *Mythologiques* s'apparente finalement à une longue transe, et Lévi-Strauss en parle quasiment de la sorte. Sur les huit années de rédaction de la tétralogie, il se levait « à l'aube, soulé de mythes », et déclare n'avoir connu ni dimanches, ni jours fériés tout le long de la rédaction : « J'ai véritablement vécu dans un autre monde », LÉVI-STRAUSS C., 1998, *De près et de loin, entretiens avec Didier Éribon*, Odile Jacob, Paris, p.185

<sup>676</sup> VIVEIROS DE CASTRO E., 2008, « Claude Lévi-Strauss, *Œuvres* », in *Gradhiva*, n°8, pp.130-135



philosophique qui (re-)fait irruption sur la scène de notre présent à la manière d'un bouillon de ressources et d'un ensemble de problèmes<sup>677</sup>. Récemment, Eduardo Viveiros de Castro<sup>678</sup>, Patrice Maniglier<sup>679</sup> et Antoine Hennion<sup>680</sup>, se sont tous les trois essayés à voir en Lévi-Strauss un penseur *empiriste et pluraliste*<sup>681</sup>, en le relisant à la lumière de William James ou de Gilles Deleuze

Peut-être qu'en relisant Lévi-Strauss aujourd'hui, à la lumière de ce « deuxième printemps », on s'apercevrait que, lui qui s'est toujours défendu de faire de la philosophie, n'a en réalité jamais cessé d'en faire et que la virulence de son positivisme cache mal l'extraordinaire dimension spéculative de ses *Mythologiques*. J'ai conscience qu'en écrivant cela je trahis l'ambition positiviste de Lévi-Strauss, réaffirmée jusque dans les ajouts à l'édition de la Pléiade de *La pensée sauvage* par des notes de bas de pages renouvelant son admiration pour Auguste Comte<sup>682</sup>. Les hommes passent, les œuvres demeurent. Qu'y pouvons-nous si elles se mettent à nous parler autrement ? Bien sûr, pour une large part le phénomène est dû au fait que nous les interrogeons nous-même selon des perspectives nouvelles pour appréhender des problèmes inédits. Mais il arrive que ce soit elles qui, au cours du temps, changent d'humeurs et qu'elles se mettent à *signifier* autrement, c'est-à-dire à fabriquer de nouvelles histoires.

### 1.3 « Diverses fabriques de continuité » : groupe de transformation et formule canonique

Ce qui permet cette version généreuse, qui est également un des points sur lesquels la relecture « printanière » contemporaine s'appuie, c'est de donner une place centrale à

---

<sup>677</sup> Parmi les dimensions dont nous pourrions avoir à hériter, celle du texte comme espace d'expérimentation de la pensée et du sens pourrait être la plus stimulante en même temps que la plus délicate.

<sup>678</sup> VIVEIROS DE CASTRO, E., 2009. *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris.

<sup>679</sup> MANIGLIER, P., 2000, "L'humanisme interminable de Claude Lévi-Strauss", in *Les Temps Modernes*, n°609, pp.216-241, et 2005, "Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique", in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1.

<sup>680</sup> HENNION A., 2010, "La question de la tonalité : retour sur le partage nature/culture — Relire Lévi-Strauss avec des lunettes pragmatistes ?", in *L'Année Sociologique*, vol.60, n°2, pp. 361-386.

<sup>681</sup> Dont voici peut-être une des plus exemplaires manifestations : « Cependant, en s'en tenant à un point de vue purement théorique, on ne saurait tirer de la notion de transformation, considérée dans l'abstrait, quelque principe d'où résulterait que les états du groupe sont nécessairement en nombre fini : une figure topologique se prête à des déformations aussi petites que l'imagination se plaît à les concevoir et, entre deux distorsions prises pour limites, une série illimitée d'états intermédiaires peuvent s'inscrire, qui font partie intégrante d'un seul et même groupe de transformation », 1971, p.604 ; Sur l'intérêt récent porté à la logique des qualités sensibles chez Lévi-Strauss on pourrait rajouter : DEBAENE V., 2010, « "Tristes Tropiques", Quête des correspondances et logique du sensible », in *L'adieu au voyage — L'ethnologie française entre science et littérature*, NRF, Gallimard, Paris, pp. 308-349, KECK F., 2011, *Claude Lévi-Strauss, une introduction*, Pocket, Paris

<sup>682</sup> Voir le commentaire qu'en donne Frédéric Keck dans la notice de *La pensée sauvage*, pp.1804-1810.

la plasticité de la « logique » que traque Lévi-Strauss, son caractère mouvant, ce que traduit le concept de « transformation », devenu central au fil de l'œuvre.

« *La pensée mythique est par essence transformatrice* » écrit Claude Lévi-Strauss en conclusion de *L'homme nu*<sup>683</sup>. Parmi les aspects de son œuvre qui ont mis du temps à être entendus, le concept de *transformation* occupe une place singulière, longtemps laissé dans l'ombre de celui de *structure*<sup>684</sup>. De l'un à l'autre, la référence première au

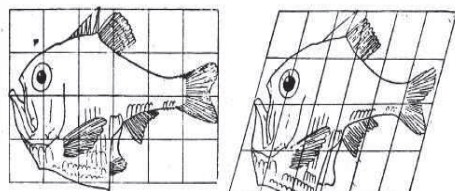


Fig. 517. *Argyroplecus Olfersi*.

Fig. 518. *Sternopygus diaphana*.

modèle linguistique s'estompe au profit du modèle de la composition musicale, la structure change de propriété pour devenir moins une « combinatoire d'éléments différentiels » qu'une « dynamique des changements de forme »<sup>685</sup>.

### Figure 33 — « Transformations zoologiques », D'Arcy Wentworth Thompson

*Tristes Tropiques* se confrontait à une double impossibilité, celle de pouvoir véritablement trouver du même dans l'autre, et à l'opposé celle de trouver du radicalement Autre<sup>686</sup>. La leçon que Lévi-Strauss a tirée de ses expéditions de jeunesse, il l'applique à l'ensemble de son œuvre à venir : conscient de l'impossibilité et de l'absurdité de traquer de l'identique, autant que du radicalement Autre, autant s'engager dans un travail de relevé systématique des différences tout en montrant que ces systèmes de différences sont eux-mêmes impliqués dans des rapports de transformation<sup>687</sup>. Ce qui devient sensible chez Lévi-Strauss, c'est une *positivité de la différence* :

« Au lieu de reposer sur une forme d'identité plus profonde que les différences, écrit Gildas Salmon, tout le poids de la comparaison porte ici sur la différence elle-même, qui assure désormais à elle seule le rôle de principe synthétique. [...] C'est la nature de la comparaison anthropologique qui se trouve remise en question : comparer, ce n'est pas subsumer un cas sous une catégorie générale, mais décrire un réseau de variantes unies par des différences systématiques<sup>688</sup> »

<sup>683</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1971, p.603

<sup>684</sup> Sous l'influence du biologiste anglais D'Arcy Wentworth Thompson faisant la démonstration scientifique du passage d'une forme vivante à une autre par « une série de transitions continues » en faisant varier les paramètres d'un espace de coordonnées, cf LÉVI-STRAUSS, 1971, p.604, et les illustrations du biologiste p. 606. Voir, par exemple, HÉNAFF M., 2011, « Adieu à la structure ? », in *Esprit*, n°809, p.116

<sup>685</sup> *Ibid.*, p.118

<sup>686</sup> DEBAENE V., 2010, pp.308-349

<sup>687</sup> Voir, à ce sujet, le troisième chapitre de LÉVI-STRAUSS C., 2008 (1962), « Les systèmes de transformation », in *La pensée sauvage, Œuvres*, NRF la Pléiade, Paris, pp.637-672

<sup>688</sup> SALMON G., 2011, « Du système à la structure : la redéfinition de la méthode comparative dans "Les systèmes de transformations" (*La pensée sauvage*, chapitre III) », in Maniglier P. (Ed.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, PUF, Paris, p.166 et 176

Le « structuralisme » de Lévi-Strauss fait *aujourd'hui* la démonstration — dès lors que l'on se met à fabuler avec lui — du fait qu'il ne cherche pas à solidifier le monde en un ensemble de structures langagières, symboliques, cognitives, mais qu'il est en prise avec un tout autre problème : traquer des variations en essayant de s'affranchir du modèle linéaire de l'histoire humaine et du progrès scientifique. Curieusement, lu d'aujourd'hui, le structuralisme de Claude-Lévi-Strauss devient une ressource pour penser le *mouvement* sous de nouveaux auspices.

Ma lecture de Lévi-Strauss est le fruit de cette version généreuse et fabulatrice. C'est elle qui m'incite à construire le rapprochement entre l'activité mythologique telle qu'il la décrit et l'activité d'improvisation en m'inspirant, c'est-à-dire aussi en les transformant, de ces cinq points : 1/ enquête sur une logique des qualités sensibles, 2/ description des *groupes de transformation*, 3/ refus de l'interprétation, 4/ positivité de la différence et 5/ s'enfoncer dans la variation des contenus. Autant de manières d'enquêter sur « diverses fabriques de continuité<sup>689</sup> ». Je construis mon recours à Lévi-Strauss à partir de ces cinq points.

Cette interrogation sur ce qui communique par la différence et aussi sur la manière dont une continuité se construit entre ou sur de l'hétérogène, constitue le socle sur lequel j'aimerais pouvoir appuyer ma tentative, un peu étrange, d'hériter de Claude Lévi-Strauss pour rendre compte de la pratique de la danse improvisée. Je vais essayer, à mon tour, de me passionner pour ce qui permet aux improvisateurs de composer à partir du relevé de leurs différences. Ma démonstration serait réussie si je parvenais à trouver une manière de décrire — il s'agit bien de documenter — ce que serait la « formule canonique » de l'improvisation dansée étant entendu qu'elle ne prendrait pas l'allure d'une équation formalisée, ni bien sûr d'une loi, mais d'une *méthode* ou d'une *pratique* placée sous le signe de la transformation. Nous serions alors prêts à *effectuer une expérience*.

Pour que celle-ci ait une chance de réussir, je ne peux faire autrement que de m'adresser aux lecteurs en leur demandant d'accepter que ce rapprochement soit possible bien que les connexions qui relient Lévi-Strauss et l'improvisation ne soient peut-être, à leur tour, qu'un délire de ma part. Mais précisément, si ces connexions ne

---

<sup>689</sup> Joëlle Zask résume le pragmatisme à une formule qui est partiellement incompatible avec le structuralisme de Claude Lévi-Strauss : « On peut voir dans le pragmatisme une philosophie qui rompt avec le causalisme en substituant à la recherche de causes ultimes ou de principes a priori la mise en évidence de diverses fabriques de continuité dans un monde où les termes présents et anticipés ne sont jamais réductibles à ceux qui les précèdent ». Partiellement incompatible, c'est-à-dire aussi partiellement compatible ! Pragmatisme et structuralisme ne pourront faire l'objet que d'une connexion partielle. Nous voilà soulagés. Plus, aurait paru douteux ; un accord sur toute la ligne aurait paru malhonnête ! Et curieusement, contre ce qu'on lui a souvent reproché, c'est en conservant son « formalisme » que la connexion pourrait se faire. Un formalisme tendu par une recherche qui témoigne d'une dynamique des formes, d'une mise en variation des contenus et d'une fabrique de continuité. ZASK J., 2010, « La politique comme expérimentation », in Dewey J., *Le public et ses problèmes*, Gallimard "Folio", Paris, p.26

sont pas déjà là, c'est qu'elles sont de l'ordre de ce qu'il faudrait faire sentir pour que ce rapprochement ait un sens. Je ne fais pas la démonstration qu'il en a un, j'essaie au fil du texte de le produire.

Je dois m'excuser de la longueur du développement qui précède et espérer qu'il n'ait pas trop entamé la patience du lecteur ou de la lectrice. Pour qu'il ait un sens, il faudrait qu'il produise un déplacement : peut-être pas tout à fait ce que Lévi-Strauss pense mais ce qu'il nous fait sentir dès lors qu'on le met en rapport avec l'activité d'improvisation. Manière, sans doute, de poser la question : comment Lévi-Strauss crée-t-il de la pensée aujourd'hui ?

## 2. LOGIQUE DU GESTE IMPROVISÉ

### 2.1 Différence et transformation — Qu'est-ce qu'un signe « improvisé » ?

Saussure proposait, de la sémiologie, la définition suivante : « science qui étudie la *vie* des signes au sein de la vie sociale<sup>690</sup> ». Une telle définition appelle une question en apparence fort simple : « comment ces signes *vivent-ils* ? ». Je propose que l'on considère l'improvisation comme une modalité possible de la vie des signes<sup>691</sup>. Les improvisateurs nous aideraient alors à comprendre comment produire des *signes vivants*, quasi-intégralement situés « hors langage » et hors des signes conventionnels, lorsque le contact ne se fait plus par la médiation du *rolling point* mais « à distance » ?

Chez Saussure l'arbitraire du signe procède par identification entre une séquence phonique et une séquence sémantique. La signification est à ce prix : la corrélation de deux « séries » de différences. Pour signifier, « il faut deux niveaux, l'un fournissant à l'autre la matière de son code, l'autre se voyant ainsi ouvrir à partir des choix et arrangements des unités du premier la possibilité d'une interprétation<sup>692</sup> ». Or le geste improvisé n'établit aucune série logique, aucun alphabet de geste, ni même de gammes d'*écarts* (ni naturellement, ni culturellement) par lesquels une série de différences pourrait être mise en regard d'une autre série de différences de manière *significative et reproductible*, c'est-à-dire qui serait strictement identique d'une danse à l'autre. En revanche, il semblerait qu'il ait le « soucis des écarts différentiels ».

Mais d'abord, que serait un « geste qui fait sens » ? Dans le contexte de l'improvisation en composition instantanée ou en Contact Improvisation, j'en propose la définition suivante : un geste qui met en relation, *aux autres, à son environnement immédiat et à soi*. Soit, un geste qui donne des « prises » pour chacune de ces trois dimensions. Le geste qui fait sens est un geste qui fournit la sensation de : 1) « *soi en relation aux autres* » : tout ce qui permet de créer un lien entre les partenaires, tout ce qui met en rapport, compose une relation ; 2) de « *soi en relation à l'environnement* », par la capacité singulière des gestes à *impliquer* et à « faire exister » des mondes, avec cette ambivalence de pouvoir à la fois jouer *dans* ces mondes mais également *sur* ces mondes (d'en altérer les qualités

---

<sup>690</sup> SAUSSURE LF., 1972, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, p. 33

<sup>691</sup> Wittgenstein a ouvert une voix intéressante dans ses *Recherches Philosophiques*, note Patrice Maniglier, en montrant que l'on pouvait faire toutes sortes de choses avec les signes, au milieu desquelles ce qu'on appelle « signifier » ou « communiquer » n'apparaît que comme un « jeu » parmi d'autres (§23) : MANIGLIER P., 2005, « Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol.45 n°1, pp.89-108.

<sup>692</sup> HENNION A., 2010, p.364

atmosphériques) ; 3) de « *soi en relation à soi* », l'improvisation se nourrit avant tout de l'expérience d'une relation de « soi à soi » finalement très rare dans l'expérience courante de la vie quotidienne d'une personne. Cette manière de saisir ce qui fait « sens » dans le geste improvisé, devrait permettre de rendre un peu de vie aux signes et de déplacer notre attention d'une sémantique à une pragmatique du geste.

## 2.2 *Le souci des écarts différentiels*

Je m'intéresse à la manière dont, au cours de son stage portant sur le thème « Polarités Yin / Yang et ses danses » les 28, 29 et 30 décembre 2011 à Grenoble, Isabelle Üski enchaîne des propositions d'explorations visant à équiper la danse des participants, à produire des différences dans les qualités de corps, dans les intentions de mouvements, dans les modalités relationnelles et attentionnelles. Ce stage nous offre une entrée pédagogique et pragmatique basée sur la création de contrastes, c'est-à-dire l'ouverture à une forme de relation qui se compose sur et par des différences. Cette entrée est aussi le reflet d'une sensibilité particulière d'Isabelle Üski à l'improvisation, une de ses « stratégies » pour improviser et l'enseigner. Je retiendrai de ce stage deux moments. Le premier manifestera un « souci des écarts différentiels<sup>693</sup> » dans un travail visant à articuler le corps ; le second se rapportera à une proposition précise qui met en œuvre ce que « construire de la continuité » peut vouloir dire. Enfin, je proposerai de nous attarder sur une séquence de 16 secondes qui montre un duo de Contact Improvisation à un moment où les danseurs improvisent « à distance » l'un de l'autre, en alternant les moments de contact physiques et les moments où le contact se construit à distance, où le « rolling point s'étire dans l'espace » pour reprendre l'expression qu'utilisait Isabelle Üski.

### 2.2.1 « *Les polarités Yin / Yang et ses danses* », *créer des contrastes*

Isabelle Üski commence le stage en invitant ceux qui ne seraient pas encore au sol à s'y allonger. Chacun se voit proposer de continuer ce qu'il est en train de faire, ce qui lui « semble bon pour arriver dans son corps, dans ses sensations », de prendre en charge son échauffement. Pendant ce temps, lentement, Isabelle Üski pose une série de questions, entrecoupées de longs silences, en relation avec le thème « Polarités Yin-Yang » :

« Dans cette idée de polarité, il y a l'idée de nommer des qualités dans des oppositions complémentaires. Est-ce qu'il y a des qualités dans cette idée de polarités, de Yin-yang, qui te viennent à l'esprit ce matin, qui peut-être t'intéressent ?

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p.636

Est-ce qu'il y a des associations, des paires, des duos qui te viennent en tête quand tu penses au Yin et au Yang ?

Des duos de qualités que l'on trouve dans la nature ?

Des duos de qualités que l'on trouve dans la danse ?

Est-ce qu'il y a des qualités qui vont par paires, complémentaires ou opposées ? »

Isabelle propose ensuite aux stagiaires un temps pour écrire les mots que ces questions auraient suscités : « est-ce que parmi les mots que tu as écrits, il y en a qui t'interpellent ? ». En cercle, chacun partage les couples de qualités contraires identifiées pour lui-même. « Liberté / contrainte », « faire semblant / faire pour de vrai », « lourd / léger », « vitesse / lenteur », « espace / temps », « plein / vide », « laisser-venir / décider », « transformer / se laisser transformer », « complémentarité / oppositions », sont quelques-unes des paires évoquées. Puis Isabelle présente les notions de Yin et de Yang en insistant sur deux points : 1/ « dans tout phénomène naturel on trouve des qualités opposées et complémentaires » ; 2/ « dans la pensée chinoise il n'y a qu'une constante, *le fait que tout se transforme* ».

YIN	YANG
Nuit	Jour
Terre	Ciel
Humidité	Sécheresse
Hiver	Été
Féminin	Masculin
Calme	Agité

Bien sûr, précise-t-elle, il est possible de dresser une carte ou un système d'opposition entre les deux termes mais ce système n'est pas fixe, « il se transforme, les termes n'existent que relativement les uns aux autres, avec comme conséquence le fait que chaque terme peut basculer du côté du Yin et du côté du Yang ». Du moins, précise-t-elle encore, « c'est comme ça que la polarité Yin-Yang sera mobilisée pour ce stage et pour nos danses ». Les exercices qui seront proposés « visent une prise de conscience de ce avec quoi on travaille, des états. Et à partir de ces qualités, essayer peut-être de toucher les extrêmes, bousculer nos habitudes et explorer les zones d'ombres ». Mais surtout, « jusqu'à quel point je suis capable d'amener de la conscience à ce que je suis en train de faire, aux qualités de ce que je suis en train de faire. Je dirais presque *quelle "quantité" de conscience ?* ». Chacun est invité à « porter une attention à tous ces aspects-là dans sa danse, dans sa personnalité et ses manières d'être en relation ».

Au cours de la première matinée de stage, les propositions d'Isabelle Üski explorent différentes qualités de corps, différentes intentions de mouvement. Par exemple, elle joue de l'opposition entre les qualités de l'air (fluidité, légèreté, envol) et les qualités du sol (résistance, matière, gravité). Ou, dans une simple marche, elle demande aux

participants de s'imaginer marcher avec l'idée de poids, l'envie de peser, et à l'inverse de marcher avec l'idée de légèreté. Au cours de ce premier moment, la conduite de ses propositions fait éprouver concrètement tout un ensemble de contrastes, liquide, poids, terre, résistance, présence, air, légèreté, absence, infini, etc. L'enjeu porte sur le fait d'engager ces contrastes dans des duos tout en portant une attention à ce qu'ils y *produisent*. À chaque fois, Isabelle demande aux participants de noter pour eux-mêmes s'il leur est plus facile d'aller dans une qualité ou dans l'autre. Cette stratégie des contraires se répète tout du long du stage, à différents niveaux. À l'issue du stage, au moment de récapituler ce qui aura été traversé, Isabelle établit la liste des polarités explorées:

Terre / Ciel  
 Densité de la matière / Absence et vide  
 Être actif (proposer) / Être passif (recevoir)  
 Dire oui / Dire non  
 Accompagner / être accompagné  
 « selfish focus » / « empathic focus »  
 Sensation intérieure / sensation extérieure  
 Pousser / Céder  
 Persévérer dans une proposition / Faire le deuil d'une proposition  
 Former / Transformer  
 Puissance / Fragilité  
 Regarder / se laisser regarder

Le second moment intervient dans le cours de l'après-midi du deuxième jour de stage. Isabelle fait une proposition qui consiste à chercher un mouvement répétitif et à le tenir jusqu'à ce que, « de lui-même ou volontairement », il se transforme et devienne autre chose :

« Chacun commence avec un mouvement très répétitif et confortable. Dans cette répétition, soit parce qu'on le désire, qu'on le provoque, soit par accident, il y a des petits changements qui surviennent. On ajoute des subtilités de changement à notre mouvement. Comment pouvez-vous prendre plaisir à, être intéressé(e) par l'évolution subtile de ce mouvement ? Vous pouvez augmenter ou réduire un certain nombre de paramètres, la vitesse, l'amplitude, la forme, l'état. Mais ça reste le même mouvement, celui que vous avez commencé au départ, seulement il s'est développé, il s'est *transformé*. Notez pour vous-même comment vous avez traversé l'expérience, comment vous avez gardé la confiance et l'intérêt dans ce mouvement ? »

Deux choses sont demandées aux danseurs : se laisser mettre en mouvement par la transformation d'un mouvement répété et s'observer dans ce processus. En précisant, quelques instants plus tard, encore un peu plus la consigne :



« Dès qu'il y a, de l'intérieur de votre mouvement, quelque chose qui capte votre intérêt, laissez-vous influencer par cette chose, *de quelque manière que ce soit*. On va dans le plaisir de son propre mouvement. Dès que quelque chose capte ton intérêt, explore-le ».

Je prends cette recherche visant à se laisser influencer « *de quelque manière que ce soit* », comme une manière d'inviter les danseurs à « improviser leur improvisation » : improviser les matériaux et les règles qu'ils se donnent pour improviser une danse en tenant compte de leur intérêt pour le mouvement et de ce qui en nourrit le plaisir. Puis, d'une exploration en solo, les danseurs passent à une exploration en duo :

« Gardez ce que vous êtes en train de faire pendant un temps et tout en gardant ça, laissez-vous influencer par les autres, et là encore *de quelque manière que ce soit*. Note à quel point tu peux être intéressé.e par le mouvement de l'intérieur, par la sensation et, en même temps, rester intéressé.e par ce qui se joue à l'extérieur »

Isabelle les enjoint de « Restez sous influence ! », et les interroge :

« Comment faire sien quelque chose d'étranger, qui m'est extérieur ? Et peut-être comment le transformer en une sensation intérieure ? »

À partir de ces deux moments, on note que le moteur du stage repose sur la double proposition qu'avait posée Isabelle Üski en introduction : faire l'expérience d'habiter les deux régions extrêmes d'une pluralité de polarités et faire l'expérience de passer, par transformation, de l'une à l'autre de ces régions, d'enrichir la gamme des polarités convoquées et s'observer dans ses habitudes et facilités par rapport à elles. On demande au Yin et au Yang de jouer le rôle de révélateurs de contrastes, en assumant le fait que ces contrastes ne sont pas essentiels mais relatifs, et qu'il est possible *par transformation* de passer de l'un à l'autre. Est-il possible, de là, d'en faire un moteur pour la danse ?

Puisque l'on cherche à rendre effectif le lien avec Lévi-Strauss, rappelons que ce dernier résumait la méthode structurale à une explicitation d'un système de rapports<sup>694</sup>.

Plus fondamentalement encore, nous avons vu dans le chapitre précédent qu'improviser n'a que peu à voir avec une « mise en ordre ». L'apprentissage de l'improvisation passe par un ensemble de situations qui plongent les improvisateurs dans un corps à corps avec les « équivoques<sup>695</sup> » de l'action, d'un présent exigeant. Ici, le stage enchaîne les expériences autour de différentes polarités, et leur mise en série transforme la danse en un apprentissage de l'« équivocation », induire et maintenir la diversité des ressources, des sites, qui font danser les corps, tout autant

---

<sup>694</sup> LÉVI-STRAUSS C., 1971, p. 561

<sup>695</sup> au sens que Vinciane Despret donne à ce terme de « coexistence active d'une multiplicité de sens » : DESPRET V., 2012, « Penser par les effets — des morts équivoques. L'esprit du temps », in *Études sur la mort*, n° 142, p.45

que la perplexité, l'indétermination, par lesquelles les danses se mettent à exister, à être intéressantes : ça et ça et ça... Comment danser d'une infinité de manières en enchainant les séries de contraires ? Comment vivre d'une infinité de manières avec une succession de régions habitables possibles, la terre / le ciel, la densité / le vide, la sensation intérieure / la sensation extérieure ? Lévi-Strauss a été fortement influencé par la cybernétique et les sciences neurologiques naissantes, mais son problème n'est plus directement le nôtre, tout comme le problème du binaire n'est pas celui du vivant. Dès lors, si les propositions d'Isabelle Üski ont quelques choses à voir avec l'entreprise de Lévi-Strauss, c'est en formulant pratiquement la question consistant à se demander comment trouver au binaire des compositions inattendues ?

De ces observations, n'est-il pas possible de formuler le problème qui nous occupe de la sorte : *une improvisation n'est-elle pas une performance qui construit dans son présent même le signe d'une continuité « équivoque » entre les corps en mouvement, lesquels passent par transformation de l'un à l'autre ?*

### 2.2.2 « Expliciter un système de rapport »

Pour y répondre, à présent que nous avons appris à construire des continuités en les fondant sur un souci des écarts différentiels, je propose de nous arrêter sur les 16 secondes de la danse de Fanny Tanous et de Hédi Zammouri pour y préciser le travail interactionnel d'établissement d'un sens en pratique, pour aiguïser notre attention sur ce travail concerté de précision du vague.

Dans l'extrait analysé ici, filmé en jam au printemps 2010, je me contenterai de suivre et décrire la manière dont les danseurs semblent construire ce qui les relie, c'est-à-dire produisent *mutuellement et réciproquement la sensation de la relation à l'autre*. La danse de chaque improvisateur, sa série de mouvements, est considérée comme une série de différences *articulée* à une autre série de différences. Le découpage opéré dans les 16 secondes que dure cette séquence est, bien entendu, dépendant de ce que j'ai cru y voir : chaque photogramme signale un instant privilégié de la danse, c'est-à-dire un moment où les danseurs *se font signes*. J'ai associé à chaque photogramme, une sommaire description de ce qui s'y passe, bien que je décrive des mouvements — une vidéo — et non les images qui sont ici reproduites. Bien entendu, ainsi découpée, cette danse est un « artefact ».

Je cherche, comme Lévi-Strauss, tout comme les improvisateurs, la formule de transformation par laquelle, il est possible de passer du corps de l'un au corps de l'autre, les « méthodes » qui construisent les « signes du lien » et qui manifestent qu'il y a improvisation, c'est-à-dire qui attestent qu'improviser ce n'est pas faire n'importe quoi.

**Improvisation Fanny et Hédi,  
Articulations,**



*Photogramme 1, 3"3 sec.*

Côte à côte, position symétrique, la tête tournée l'un vers l'autre et le bras — gauche pour Fanny, droit pour Hédi — levé à hauteur des épaules



*Photogramme 2, 4" sec.*

Leurs deux bras s'arrondissent, et dessinent un mouvement vers l'avant qui les engage tous deux dans l'espace



*Photogramme 3, 5"2 sec.*

Ils suivent une diagonale, et sautent de concert, les bras ouverts.



*Photogramme 4, 5"8 sec.*

Fanny écarte les bras et se met à pivoter d'un pied à l'autre. Tout en continuant d'avancer, elle fait presque deux tours sur elle-même. Ses bras tournent sur un plan horizontal et son mouvement est fluide et continu. (se prolonge sur #7-8-9)



*Photogramme 5, 6"2 sec.*

Hédi avance, lui aussi en écartant les bras, en faisant un petit saut et dessinant au-dessus de sa tête un arc de cercle avec son bras droit dans le plan frontal. Son mouvement est irrégulier et discontinu.



*Photogramme 6, 6"35 sec.*



*Photogramme 7, 6"50 sec.*



*Photogramme 8, 7"1 sec.*

Fanny reprend un contact visuel avec Hédi, lui a baissé les yeux. En appui sur sa jambe droite, il lève les bras, les coudes décollés du corps, presque comme Fanny précédemment, mais en gardant les bras plus fermés.



*Photogramme 09, 7"4 sec.*

Fanny regarde hédi directement, lequel est absorbé dans son mouvement de main ;



*Photogramme 10, 7"9 sec.*

Fanny poursuit sa rotation. Son corps rejoint celui d'Hédi dans son *orientation* le temps d'un pas qu'ils effectuent au même moment. Elle poursuit sa rotation en se laissant emmener par son bras droit. Les qualités des bras de Hédi et de Fanny sont proches



*Photogramme 11, 8"8 sec.*

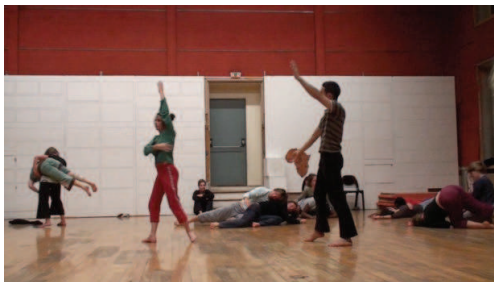
Fanny se retrouve de nouveau dos à Hédi. Son bras droit en l'air, le gauche le long du corps. Hédi adopte le *motif inverse*, lève le gauche et tend le droit vers le sol.

Fanny lève le bras gauche, *au même moment* Hédi, en appui sur la jambe gauche, commence à lever et fléchir sa jambe droite.



*Photogramme 12, 9"4 sec.*

Fanny, en pivotant vers l'arrière à partir de son pieds droit, a engagé un demi-tour.



*Photogramme 13, 9"55 sec.*

Tandis que son bras gauche se dresse au-dessus d'elle, son bras droit redescend et vient croiser sous le flanc opposé

La jambe droite de Hédi retouche le sol au moment où le bras de Fanny est en pleine extension au-dessus de sa tête.



*Photogramme 14, 9"70 sec.*

La main gauche guide et entraîne le mouvement de Fanny, et semble donner l'élan et l'orientation de celui de Hédi. Fanny se retrouve face à Hédi, le bras tendu, comme si elle voulait saluer quelqu'un.



*Photogramme 15, 10" sec.*

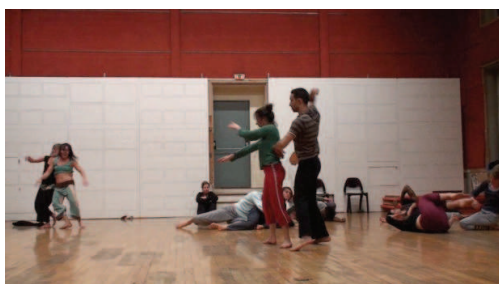
Avec leurs bras, ils découpent deux plans de l'espace différents. Hédi, retrouve ses deux appuis au sol, engage ses deux bras et dessine un arc de cercle sur le plan horizontal.

Par la position de ses bras, et son mouvement, Fanny occupe l'espace sur le plan sagittal



*Photogramme 16, 10"80 sec.*

Fanny et Hédi pivotent ensemble



*Photogramme 17, 11"20 sec.*

Fanny se retrouve devant et dos à Hédi. Ses reins rencontrent l'avant-bras droit de Hédi.

Fanny continue son demi-tour. Et Hédi, au point de contact pivote également d'un demi-tour.



*Photogramme 28, 11"60 sec.*



*Photogramme 19, 12"20 sec.*

Hédi poursuit sa rotation vers la droite en tournant le buste, le bras droit, la tête et le regard, et en réalisant un pas en arrière avec sa jambe gauche ; légèrement déséquilibré par Fanny qui lui a attrapé le bras et l'attire vers l'arrière



*Photogramme 20, 13" sec.*

Fanny recule de deux pas. Elle tient la main d'Hédi. Lequel se laisse emmener



*Photogramme 21, 13"35 sec.*

Sur un troisième pas, elle pivote d'un quart de tour, face caméra. Elle évolue toujours sur le même plan sagittal qui trace une ligne au sol qu'elle suit.

Hédi n'est plus en contact avec Fanny, et retrouve un mouvement ample des bras dans le plan horizontal



*Photogramme 22, 13"80 sec.*

Dans leur élan, leurs mains s'éloignent.



*Photogramme 23, 14"25 sec.*

Fanny fixe du regard sa main comme une trace du contact avec celle d'Hédi.

Hédi contient entre ses bras un volume ajusté sur celui du corps de Fanny



*Photogramme 24, 15"55 sec.*

Le volume de ses bras se referme, ses bras s'abaissent jusqu'à rencontrer le dos de Fanny, le long duquel il remonte, très proche, pendant que Fanny recule vers lui,



*Photogramme 25, 16 " sec.*

Toujours sur la même ligne, Fanny tend ses deux bras devant elle.

Hédi, dans son dos, de profil, tend son bras droit qu'il ajuste contre ceux de Fanny

Dans ce court extrait, il est frappant de noter à quel point les deux danseurs semblent ne pas arrêter de travailler leur improvisation au niveau d'une production de rapports de conjonction et de disjonction qui devient le jeu même de leur(s) danse(s). Ils jouent de leur accordage sur au moins trois dimensions : 1/ ils jouent sur la forme, lorsqu'ils font quelque chose ensemble, parfois un même geste, ou une mise en variation réciproque de leurs mouvements respectifs ; 2/ ils jouent sur et avec l'espace, structuré par des lignes, des directions, des plans, des hauteurs et des volumes ; 3/ ils jouent avec la « musicalité » de leur danse, en ajustant le rythme de leurs mouvements, leurs qualités ou au contraire en jouant des contrastes, des décalages, des inversions. On note, encore, des rapports de mimétisme, de symétrie, d'oppositions, d'inversions, de synchronie, de décalage, d'imitation, d'orientation, de répétition. Pour le dire d'une formule que j'emprunte à Gilles Deleuze, il y a entre eux, tout « un ensemble de correspondances non causales, formant un système d'échos, de reprises et de résonances, un système de signes, bref une quasi-causalité expressive, non pas une causalité nécessitante<sup>696</sup> ». Et tout se passe comme si la formation de rapports quasi-secrets de compatibilité et d'incompatibilité entre eux devenait l'enjeu et la ressource de l'improvisation.

On ne tirera aucune conclusion générale de cette séquence, sinon peut-être que deux danseurs sont en train d'inventer les règles du jeu qu'ils partagent, ils les improvisent. En l'espace de 16 secondes, des motifs (*patterns*) apparaissent, disparaissent et reviennent et donnent du sens à ce qui est en train d'arriver. Bien entendu, un autre découpage ou une autre danse révéleraient d'autres logiques de mises en rapport. Mais ce découpage me met sur la piste de ce à quoi consiste peut-être, au moins en partie, l'activité d'improvisation : 1/ créer la sensation d'une continuité entre les corps en mouvement et 2/ improviser des méthodes qui, par tout un jeu de mise en variation de différences, d'écarts différentiels, attache les partenaires, les relie et les rend capables d'agir sur ou à partir d'une gamme élargie de phénomènes, de qualités sensibles ou d'entités. C'est cette double articulation qui permet à la danse d'avoir un sens grâce à une production de *signes vivants* dans l'instant.

S'ils sont vivants, c'est que l'activité par laquelle les improvisateurs *se font signe* déjoue en grande partie le jeu de signification qui accompagne nos interactions quotidiennes et qui repose sur une conventionnalisation du sens. Elle court-circuite les « déterminations de signification<sup>697</sup> » par lesquelles sont liées efficacement la production de signes et l'assurance qu'ils seront reçus et correctement interprétés du fait même qu'ils s'insèrent dans une convention partagée. Pourtant, la danse improvisée n'est pas — loin de là — dénuée de sens pour les improvisateurs.

---

<sup>696</sup> DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, p.199

<sup>697</sup> *Ibid.*, p.85



François Jousserandot reconnaît une bonne danse au fait qu'elle conjugue « exploration », « fluidité » et « une histoire qui se raconte » :

« Une bonne danse, pour moi ça raconte une histoire, ça c'est clair. Isabelle, par exemple c'est systématiquement quelqu'un avec qui il y a une histoire ». Et, précise-t-il aussitôt « une histoire, mais ce n'est pas théâtral : il y a un jeu, il y a un jeu ludique qui s'installe et qui est *conceptuel* ».

Improviser est ici assimilé au fait de créer du sens, des histoires non théâtrales, de produire du sens les uns pour les autres avec un certain degré d'*évidence partagée* et d'*équivoque*. J'ai déjà fait mention, dans la première partie de cette thèse, de la formule d'Hubert et Mauss sur la pensée magique comme « gigantesque variation sur le thème du principe de causalité<sup>698</sup> ». « Improviser » pourrait se dire à son tour être une « variation » autour de l'activité de signification, poussant à l'extrême l'arbitraire du signe, en déstabilisant les identités établies entre un geste et ce à quoi il renverrait par convention. En ce sens, l'improvisation engage sa propre théorie de la signification qui pourrait se résumer de la manière suivante : pousser l'activité de *production des signes* jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus être autre chose que « flottants »<sup>699</sup>!



Figure 34 — Duo de Contact Improvisation, en Jam

Un bras qui se lève, une tête qui se colle dans le dos du partenaire ne renvoient pas aux signifiants « halte » ou « caresse ». Ou alors ils y renvoient sur un mode possible. Libre au danseur de les potentialiser comme tels.

La question que l'improvisation force à poser est la suivante : comment penser ce couplage « confiance / signe » hors de toute conventionnalisation préalable ? Un

<sup>698</sup> LÉVI-STRAUSS C., 2008 (1962), *La pensée sauvage*, in *Œuvres*, La Pléiade, NRF, Paris, p. 570

<sup>699</sup> Les signes que l'improvisateur produit ressemblent, en ceci, à ce que Lévi-Strauss nomme des « signifiants flottants » : soit des gestes, des comportements, des attitudes, des manifestations, fluides et spontanés « vides de sens et donc susceptibles de recevoir n'importe quel sens », LÉVI-STRAUSS C., 1950, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, pp.44-50; et 1958, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, p.203

premier élément de réponse pourrait consister à renverser le rapport de confiance : dans la mesure où l'on ne peut pas ne pas communiquer et que l'acte de communication déborde largement le canal conscient que nous pouvons en avoir (présupposés de base de l'école de Palo Alto), il s'agit non plus de s'assurer que les signes que j'émetts seront reçus et bien interprétés, mais de trouver les moyens qui nourrissent la confiance dans le fait que les signes que je reçois et que je mobilise pour agir ou pour alimenter la relation à l'autre ont bien été émis ; ou, c'est la même chose, qu'ils dérivent bien de l'expérience de mon ou de ma partenaire sans pourtant qu'ils me contraignent. On m'accordera que ce problème n'est pas singulièrement propre à l'improvisation, sauf à étendre le champ de sa « réalité » : n'est-ce pas exactement la scène de l'apprentissage de l'expérience amoureuse que de ne pas cesser de douter quant à savoir si les signes reçus de la personne aimée ou désirée ont bien été émis ? Les ai-je perçus ou les ai-je rêvés ?

Si la danse en général (au moins celle qui ne se dit pas « classique ») et l'improvisation en particulier rejouent et poussent à son paroxysme l'arbitraire du signe linguistique sur lequel Ferdinand De Saussure a bâti la linguistique, si les mouvements, les gestes, ne possèdent aucune signification en eux-mêmes, c'est qu'ils n'ont pas de « deuxième niveau » auquel s'articuler. Il y a, à la place, un autre corps, à distance, à côté, à proximité ou en contact, en train de « performer » une série de mouvements qui s'articulent par *différence* et *transformation* à une autre série de mouvements<sup>700</sup>.

---

<sup>700</sup> Peut-être est-ce cela une *pragmatique des signes* qui ne se confond (surtout) pas avec un « langage corporel » ou une « communication non-verbale ». Car parler de « communication non-verbale » ou de « langage corporel » est une manière de perdre les enjeux du problème en voulant le simplifier, en postulant que le non-verbal est structurellement analogue au verbal et peut être étudié avec les mêmes méthodes. La référence à un « langage » dénote une grammaire ; la référence à une « communication » dénote un code. Ni langage, ni communication, la part non-verbale des expressions du corps y est irréductible. Pour une critique de la communication non-verbale, cf CSORDAS T.J., 2008, "Intersubjectivity and intercorporeality", in *Subjectivity*, n°22, pp.110-121; ou MARTIN-JUCHAT F., 2008, *Le corps et les médias : la chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, De Boeck, Bruxelles, 150 pages.

### 3. UNE LOGIQUE IRRATIONNELLE DE MOUVEMENTS ABERRANTS

« Je n'en suis pas encore à *Qu'est-ce que la philosophie ?*  
Je continue à propos du cinéma ma classification de signes  
(j'en voudrais 90 ou 200... ou plus) »

Gilles Deleuze<sup>701</sup>

#### 3.1 Allusions

Pour tenter d'être un peu plus spécifique dans la caractérisation de la théorie du signe qu'engage l'improvisation et pour à mon tour en proposer un concept qui ne trahirait pas la « réalité de l'improvisation », il me faut à présent faire un détour par Erving Goffman. Au terme de ce détour, nous devrions être capables de reparler de « logique » et, *a fortiori*, d'une logique de l'improvisation.

Dans un article de 1989, Louis Quéré dessine un contraste entre Goffman et Garfinkel autour de l'intuition centrale du premier : « la vie sociale est une scène ». D'un côté, Goffman met au point une théorie expressive de la signification, quand de l'autre Garfinkel, tout en reprenant cette intuition, l'épure de toute théorie « expressive » pour préférer reformuler la problématique wébérienne de la « compréhension du sens » et de la rationalité de l'action<sup>702</sup>. Mon hypothèse est que Quéré construit son contraste au profit de Garfinkel sans rendre justice à l'ambiguïté goffmanienne sur la question des « signes du lien<sup>703</sup> ». Si l'on accepte de faire d'un texte un dispositif élaboré permettant de lire les intentions de son auteur (notre pratique culturellement acceptée du *mindreading*), celui de Quéré manifeste une intention assez claire : faire la démonstration de la supériorité de Garfinkel sur Goffman. Quéré veut que le premier soit plus *efficace* que le second.

Dans le cinquième chapitre du second tome des *Mises en scène de la vie quotidienne*, Goffman promet une « analyse de l'idiome rituel » par lequel « les signes du lien forment un langage des relations<sup>704</sup> ». Il commence par distinguer la manière dont l'anthropologie et la sociologie abordent la relation, en caractérisant la dernière par une approche par la notion de « rôle ». Être en relation consiste à pouvoir

---

<sup>701</sup> DELEUZE G., 1982, lettre à un ami, reproduite dans l'ouvrage dirigé par Adnen Jdey, 2011, *Les styles de Deleuze — suivi de cinq lettres inédites*, Les impressions nouvelles, Paris, p.292

<sup>702</sup> QUÉRÉ L., 1989, « "La vie sociale est une scène" Goffman revu et corrigé par Garfinkel », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Les éditions de Minuit, Paris, pp. 47-82; et GARFINKEL H., 2007 (1967), *Recherches en ethnométhodologie*, PUF, Paris, en particulier le chapitre 2 « Le socle routinier des activités ordinaires », pp.97-148

<sup>703</sup> GOFFMAN E., 1973 (1971), « Les signes du lien » in *La mise en scène de la vie quotidienne / 2. Les relations en public*, Les Éditions de Minuit, Paris, pp. 181-227

<sup>704</sup> *Ibid.*, p.214

« identifier » l'autre, lui attribuer un « rôle » ou une « fonction » qui donne un sens à la relation en cours. Le processus relationnel prend alors la forme d'un « canevas d'identification ». Les acteurs engagés dans une interaction ont à mener une action concertée qui demande que soit clarifiée la nature de ce qui les engage ainsi que le degré d'engagement réciproque et d'entente sur cet engagement. Goffman a lui aussi besoin d'une théorie du signe, de la signification ou encore de l'expression, pour que les identifications se fassent, que les identités soient assignées.

Goffman propose, ainsi, une théorie expressive de la signification qui s'ancre sur un « flux d'expression » non verbalisé, partiellement dépourvu d'intentionnalité et qui se situe en-deçà de la communication. C'est à partir de là que Louis Quéré s'interroge successivement sur l'efficacité de ce flux d'expression et sur ses limites. D'un côté, son efficacité tient dans sa capacité à livrer des informations sur celui qui les réalise :

« [Ces informations] permettent, écrit-il, à celui qui les perçoit de faire des inférences *intersubjectivement* valides sur l'identité de leur auteur [...] (elles) donnent à lire par-dessus tout la manière dont celui-ci se rapporte subjectivement à lui-même, aux autres et au monde<sup>705</sup> »

D'un autre côté, pour que ces médiations soient *effectivement* efficaces, il faut qu'elles s'incarnent dans un flux expressif qui puisse être *signifié* et *interprété*. Les acteurs doivent être en mesure de donner une interprétation commune aux gestes et aux comportements perçus, de se confirmer qu'ils se réfèrent à un même univers de symboles signifiants, qu'ils ont recours aux mêmes « conventions de sens » qui leur garantissent les mêmes référents et par là une manière de s'assurer qu'ils ont effectivement les moyens de communiquer sur ce qu'ils sont en train de partager. Quéré résume cela à la maîtrise d' « expressions — signes, gestes, postures, sons, mimiques, positions du corps, distance entre les corps, etc. — qui ont acquis une signification commune par un processus de conventionnalisation<sup>706</sup> ». Il situe la limite de l'approche expressive de Goffman au niveau du travail d'interprétation qu'elle implique et du processus de conventionnalisation qu'elle suppose.

Pourtant, Goffman insiste à plusieurs endroits sur le fait qu'il ne s'agit pas, la plupart du temps, de se contenter de « signifier » le lien. L'ambivalence de son texte porte alors sur la co-occurrence de deux logiques : une logique « expressive » d'un côté, et une logique que je nommerai « allusive » de l'autre. Laissons Goffman déployer sa propre ambivalence :

« Quoiqu'il en soit par ailleurs, nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et

---

<sup>705</sup> QUÉRÉ L., 1989, p. 57-58

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 55

de nos intentions. Voilà qui limite ce que nous pouvons dire et faire ; *mais voilà aussi qui nous permet de faire autant d'allusions au monde qu'autrui peut en saisir*<sup>707</sup> »

Ce passage dresse le contraste qui nous met au travail ici. Sans aller trop vite, prenons le temps de vivre les deux propositions qui semblent se succéder alors qu'elles se contredisent en partie.

Premièrement, lorsqu'il parle de « capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions », Goffman semble être au plus près d'une théorie expressive de la signification par laquelle il s'agit d'extérioriser ou rendre communicable un état intérieur. Il précise d'ailleurs qu'« extériorisation » désigne « le processus par lequel un individu emploie explicitement des mouvements de tout son corps pour rendre accessibles des faits relatifs à sa situation et inaccessibles autrement<sup>708</sup> » (**Dispositions** → **Actions**). Il s'agit pour les destinataires qui reçoivent cette extériorisation d'être en mesure de « déchiffrer et prédire » l'individu qui leur fait face, de produire les « signes du lien », les bons gestes, les bons mots ou encore les bonnes attitudes par lesquels se confirme ou se répare une relation et qui attestent de son caractère actuel. Les acteurs doivent pouvoir donner une interprétation commune aux gestes et comportements perçus, impliquant tout un ensemble de « conventions de sens ». Ils doivent partager, et reconnaître qu'ils partagent un même « ordre expressif<sup>709</sup> ». Goffman nomme ce processus, « processus de ritualisation », et Louis Quéré le compare à ce que George Herbert Mead nommait des « symboles signifiants ».

Envisager Goffman sous l'angle des processus de conventionnalisation du sens qui permettent d'ordonner les comportements et de mettre en ordre les interactions constitue la première manière de le lire. Elle correspond à la première partie de la citation évoquée, et c'est sur celle-ci que Louis Quéré décide de mettre l'accent. D'une certaine manière, on peut dire que cette première manière appartient bien à Goffman puisqu'elle est dans le texte.

Mais, deuxièmement, Goffman ne se contente pas de relever les stratégies de conventionnalisation stabilisée du sens. Derrière sa théorie expressive du signe agit une théorie « allusive ». Pour qu'elle se déploie, il m'est nécessaire de prendre le temps de faire remarquer que les individus qu'il dépeint à travers un vertige d'exemples sont traversés, mis sous tension, par la nécessité d'une mise en ordre de la

---

<sup>707</sup> Notons à quel point Goffman engage sa réflexion dans un sens qui se rapproche beaucoup de celle que mène l'anthropologie des théories de l'esprit autour de la question du *mindreading*, du *meeting of the mind*. Seulement, sa porte d'entrée est toute différente et en un sens purement « interactionnelle ». GOFFMAN E., 1983, « Felicity's condition », in *The American Journal of Sociology*, vol.89 n°1, p.51 : « Whatever else, our activity must be addressed to other's mind, that is, to the other's capacity to read our words and actions for evidence of our feelings, thoughts, and intent. This confines what we say and do, but it also allows us to bring to bear all of the world which the other can catch allusions »

<sup>708</sup> GOFFMAN E., 1973, p.26

<sup>709</sup> GOFFMAN E., 1974, *Les rites d'interaction*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.13

relation et une capacité pratique à composer avec ses petits chaos. Sous quelles conditions les incertitudes, les inquiétudes et les chaos de l'interaction deviennent-ils vivables et fonctionnels ? Voilà plutôt la question qui intéresse Goffman. Car si la plupart du temps le moyen pour qu'une interaction soit « vivable » consiste à la résoudre dans une forme ou un ordre public conventionnellement admis — avec comme avantage considérable une certaine économie et rapidité dans la stabilisation d'un accord réciproque —, il arrive qu'une forme d'interaction inédite surgisse, déborde l'ordre établi, sans pour autant nuire à la vitalité de l'interaction.

Si on me permet cette comparaison, Erving Goffman se lit et se travaille un peu comme s'apprend le polonais : on s'use sur une grammaire complexe et intraitable qui ne vaut, finalement, que pour les exceptions incessantes sur lesquelles elle repose et qui la débordent. Le tome 2 des *Mises en scène de la vie quotidienne* ressemble, par endroits, aux tentatives d'épuisement de George Perec ou à un jeu oulipien : sont inventoriées avec une patience de taxinomiste les logiques, les formes, les offenses ou les ressources de l'interaction. Goffman y manifeste un souci maniaque pour la déclinaison des occasions des processus relationnels. À ceci près que, derrière la tentative encyclopédique d'épuisement<sup>710</sup> des formes de relation en public, son texte confronte le lecteur à tout un ensemble de situations, toujours particulières, où les « cadres » et conventions en vigueur sont le lieux de débordements de plus ou moins grande échelle. Son texte est saturé de notes de bas de pages — signe conventionnel d'une écriture « scientifique » — lesquelles renvoient à la fois sérieusement et ironiquement (c'est souvent indécidable) à des études éthologiques, des références sociologiques qui montrent tout et son contraire<sup>711</sup>, à des faits divers collectés dans la presse, à des extraits de romans, des pièces de théâtre, etc. Ces notes ont l'air d'être là pour appuyer ou nuancer son propos. Plus qu'une nuance, elles multiplient les exemples, les contre-exemples, les doutes, Goffman y livre aussi ses avis personnels<sup>712</sup>. Parfois, il y écrit l'inverse de ce qu'il vient de soutenir dans le corps du texte. Et le plus souvent, le moment décisif de ces notes de bas de pages intervient à la toute fin de celles-ci, parfois longues d'une demi-page, si bien que le lecteur ennuyé et somnolent passera indifférent sur ce qui constitue pourtant la saveur de la sociologie de Goffman, et surtout, son caractère subversif. Ses notes de bas de page jouent un rôle décisif en incarnant le lieu de la « complication<sup>713</sup> » et de la « digression ». Derrière une apparence de « mise en ordre » des interactions, Goffman

---

<sup>710</sup> cf note 6 p.107

<sup>711</sup> cf note 6 p.46

<sup>712</sup> cf note 23 p.56 ou encore note 28 p.96

<sup>713</sup> la deuxième note de tout le texte, intervient à la vingtième ligne du chapitre I, commence ainsi : « avec cette complication : ... », note 2 p.20

fait proliférer les contre-exemples, les situations limites, hors cadres ou décadrés<sup>714</sup>. Manière de nous renseigner sérieusement sur la double nature du sujet qu'il se donne pour ambition d'étudier !

La tendance « taxinomiste » peut susciter deux types de réactions : l'ennui mortifère ou le vertige jubilatoire. J'ai personnellement commencé par l'ennui mortifère avant que Cécile Léonardi ne me réveille et me sorte de mon aveuglement<sup>715</sup>. L'ambivalence du texte exige du lecteur qu'il trouve une certaine *souplesse* et une *fluidité* qui lui permettent de naviguer entre ces deux niveaux de lecture. Ici aussi, il s'agit de réussir à se placer dans la situation de ne pas avoir à choisir entre les deux niveaux de lecture. Comme dans *Cosmos*, tout à l'heure, le texte de Goffman ne prétend pas décider pour le lecteur s'il relaye une injonction à « localiser », « ranger », « mettre de l'ordre » ou si, au contraire, il la subvertit par un débordement permanent : répétition de petites situations, diffraction de légères différences... En lisant Goffman de la sorte, toute la scène s'en trouve, comme une chambre, dérangée. Il est étonnant, d'ailleurs, que l'on n'ait pas suffisamment remarqué cette subversion. La préface des *Mises en scène de la vie quotidienne* prévenait pourtant que la mise en ordre des interactions est un sujet qui « a sa justification, en dépit du fait que *l'intérêt pour l'ordre est une chose suspecte*<sup>716</sup> ». Lorsque cinquante pages plus loin il plaide pour une « intelligence des situations<sup>717</sup> », ce qu'il nous demande de saisir implicitement est que le projet de dresser l'inventaire des formes relationnelles et de leurs possibilités « syntaxiques<sup>718</sup> » en implique nécessairement un autre, celui par lequel il convient de documenter le fait qu'aucun inventaire ne suffira jamais à épuiser les possibles, les dérives et les débordements *de* et *dans* ce qui relie les acteurs dans leurs interactions. Ou plutôt, non, il ne s'agit plus ici de documenter, mais de performer à l'intérieur même de son texte ce débordement généralisé. Goffman travaille autant l'énoncé que l'énonciation pour rendre sensible le fait même que si une grammaire nous astreint à un ensemble de formes, de rituels, de formats d'expressions, le réel de nos relations les débordera de toute part : *une langue qui dérange*.

Son enquête sociologique prend alors les allures d'une *pratique* qui réaliserait, par le texte et l'écriture, précisément ce qu'il tente de décrire et d'énoncer à propos de la vie

---

<sup>714</sup> Dans un bus bondé, remarque-t-il à un moment, lorsque le bus se vide, peuvent soudainement apparaître les « signes » d'une relation entre deux personnes qui ne s'y attendaient pas en se retrouvant par leur proximité à « signaler » une relation qui n'existe pas en fait.

<sup>715</sup> LÉONARDI, C., 2011, « Penser la relation dans l'instant : la sociologie des couplages flous proposée par Goffman », texte non publié de la conférence invitée en mars 2011 au séminaire « La relation comme objet, méthode et concept sociologiques », dans le cadre d'un cycle organisé par le laboratoire EMC<sup>2</sup>-LSG.

<sup>716</sup> GOFFMAN E., 1973, p.13

<sup>717</sup> *Ibid.*, p.70

<sup>718</sup> GOFFMAN E., 1974, p.8

publique : composer son compte-rendu sociologique comme on compose l'ordre public, en en faisant un système vulnérable de « cadrages » et de « débordements » qui parfois tiennent ensemble par des processus d'accordages précaires, locaux, temporaires, fantaisistes aussi, et parfois éclatent et se côtoient sans être réconciliables. Résumer le projet de Goffman à un questionnement portant sur le fait d'ordonner la co-présence, comme le propose Louis Quéré, apparaît dès lors comme une manière très policée d'occulter tout un pan du propos de Goffman : diffracter l'interaction, par l'écriture en conserver les rythmes propres, les surprises, les équivoques et les intensités possiblement subversives. Une fois cette ambiguïté relevée, c'est-à-dire une fois que le texte de Goffman a, à son tour, été *compliqué*, nous voici capables de lire la deuxième partie de la citation que nous avons extraite. Revenons donc à la citation de Goffman que je proposais de déployer en deux temps. À « la capacité à lire dans nos gestes un ensemble de signes », il fait suivre une compétence propre permettant de « faire autant *d'allusions* au monde qu'autrui peut en saisir ». Les deux propositions se tiennent dans une seule et même phrase, séparées par un point virgule. Elles paraissent se suivre mais se rapportent l'une à l'autre exactement sur le mode du débordement qui vient d'être décrit.

Et, en effet, à plusieurs reprises Goffman décrit ce que sont et font les « signes du lien » d'une manière qui ne correspond pas à une théorie « expressive » de la signification :

« Dans la société, *les signes du lien* ont tendance à être intrinsèquement *ambigus* »

ou encore

« Tels qu'ils sont ici définis, les signes du lien contiennent des indications ; ils ne communiquent pas de messages<sup>719</sup> »

Ni communication, ni décodage. Ailleurs il est encore plus catégorique :

« Dans tous les cas, les signes du lien, comme d'autres éléments d'un idiome rituel, ne sont pas des événements qu'on peut, à justement parler, qualifier de communications ou d'expressions : ce sont des moyens d'adopter une position ou une démarcation dans une situation et, en même temps de l'indiquer<sup>720</sup> »

On ne signifie pas, on ne communique pas, on adopte et on indique. Pour un peu, on se croirait en pleine « théorie de l'opacité de l'esprit » des Urapmin !

Goffman ne fait pas que décrire et défendre une logique expressive de la signification, il la complète aussi, bien que très implicitement, à la marge, dans les interstices de son texte, par une autre logique qui la creuse et la déborde : *une logique allusive*. L'ambiguïté qui vient de se déployer, la drôle d'articulation qui unit les deux

<sup>719</sup> GOFFMAN E., 1973, p.188 ; c'est Goffman qui souligne.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 214



propositions du paragraphe que nous venons de commenter, j'aimerais la retraduire comme suit pour la situation d'improvisation : impossibilité de dresser autrement qu'*allusivement* un chemin, une continuité entre des corps qui cherchent à composer, ne serait-ce qu'en partie, leur deux expériences de l'instant.

De là, il est possible de faire appel au « souci des écarts différentiels », tel qu'il se manifeste dans la danse de Fanny et de Hédi, comme une des méthodes pour chercher, explorer et expérimenter ce qui construit de la *continuité* entre eux. Ce qui fait passer, par transformation et allusivement, l'insignifiance des gestes de l'un dans le corps de l'autre.

La vidéo de Fanny et Hédi nous les montre *improvisant* des gestes qui *improvisent* une relation. Autant de *signes* qui se distribuent de surface à surface, sans profondeurs ni au-delà ; des signes vides de sens, qui ne signifient rien mais « font signes », c'est-à-dire *signalent*, indiquent, invitent, suscitent, saisissent... Ou peut-être signifient-ils, mais le jeu de l'improvisation engage une modalité du sens qui intervient avant que les déterminations de significations n'opèrent, ne classent, n'assignent. Les danseurs développent une aptitude d'action basée sur le déploiement et l'acceptation de ce que Peirce nomme la composante indexicale du signe au détriment de sa dimension symbolique. En ce sens, si l'on devait faire du corps le signe de quelque chose, il signifierait non à la manière d'une icône (analogie) ou d'un signe linguistique (sens) mais de l'indice (présence) :

« J'appelle ce signe un indice, l'index de la main étant le type de cette classe de signe.  
L'indice n'affirme rien, il dit seulement : "Là"<sup>721</sup> »

Le signe devient, avant tout, un événement physique. En improvisation, « c'est le signe lui-même qui semble s'éloigner du langage<sup>722</sup> ».

Faire « allusion », c'est constituer une ressource, c'est-à-dire une « prise », un support pragmatique d'action sur un mode tel que celui qui reçoit capte l'allusion, ou décide de s'en saisir, *compose* à partir de *quelque chose* de l'autre mais qui n'a pas valeur de contrainte. Autre manière de résoudre le problème qui occupait William James dans le chapitre précédent : « comment porter l'expérience transitionnelle conjonctive sur le terrain de la relation entre deux fragments d'expériences qui appartiennent à deux personnes différentes ? ». L'enquête allusive de l'improvisation est une opération de « pontage » (*bridging the gap*), elle consiste à construire des ponts entre une personne et une autre, à composer des transitions entre les signes « allusifs ».

---

<sup>721</sup> PEIRCE C., 1978, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, p.144

<sup>722</sup> VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris, p. 57

### 3.2 Équivoques

« Il s'agit d'une distance positive des différences, non plus identifier deux contraires au même, mais affirmer leur distance comme ce qui les rapporte l'une à l'autre en tant que "différents"<sup>723</sup> »

Gilles Deleuze

À la manière de deux amants, les partenaires de danses ne composent pas en s'échangeant des « messages », ils sont engagés par un rapport de « connivence » qui laisse filtrer l'entente et les fait adhérer à ce qui est « là ». J'improvise en moi, en toi, en ce *milieu* qui nous rapproche, les prises susceptibles d'entretenir un rapport d'adhérence entre nos deux expériences, celles qui font autant d'allusions au monde que tu pourras en saisir. C'est peut-être là le sens de l'improvisation, l'habileté spécifique qu'elle requiert et suscite : savoir agir et s'accorder à partir de *signes* qui ne répondent d'aucuns « mots d'ordre » et d'aucune convention. Improviser repose en partie sur une accalmie de la signification. Sans qu'il ne se suspende, le sens s'autorise au glissement, dégagé de l'injonction du travail de péréquation du signifié et du signifiant.

Il y a dans cette activité de production et d'émission de signes la reconnaissance et la recherche d'un devenir imprévisible. Elle suppose nécessairement une part d'équivoque qui est ici une composante essentielle et recherchée du signe allusif, ce qui *intéresse* en propre l'improvisateur, le stimule ou plus justement *l'implique*. Cette équivocité motive *l'enquête*, elle met en marche la machine à composer : construire des rapports, susciter des contrastes, saisir des ressemblances, provoquer une attirance ou parfois profiter de l'indifférence. L'équivocité expose aussi à un échec possible. Viveiros de Castro a, à son propos, deux formules d'une puissance et d'une justesse rares :

« L'équivoque, en somme, n'est pas une faille subjective, mais un dispositif d'objectivation »

Et :

« [L'équivoque est] la forme même de la positivité relationnelle de la différence<sup>724</sup> ».

C'est précisément de ce fond d'incertitude, d'inquiétude, de flou, d'approximation, de non-sens, que quelque chose doit émerger, qu'une enquête doit être menée. Nous avons vu comment le Contact Improvisation avait créé un dispositif d'interobjectivation autour et par le point de contact qui relie les danseurs. La production de signes allusifs constitue un autre dispositif, *designé* pour gérer l'équivoque « à distance ». Et tous les termes qui précèdent nous obligent à ne pas

<sup>723</sup> DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, p.202

<sup>724</sup> VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris, p.59

perdre de vue le fait que rien n'est jamais gagné. On ne sait pas improviser une fois pour toute, notre aptitude à le faire est mise à l'épreuve à chaque fois que nous nous retrouvons engagés dans chaque danse particulière. C'est ce que rend bien la notion de « connivence » : un savoir « ombreux » qui parfois loupe. Et toutes les formes d'appariement entre les partenaires — sensations plurielles, signes allusifs...— restent nécessairement partielles, inachevées, menacées de déséquilibre à chaque instant. L'enjeu de l'improvisation est alors moins de viser une connexion « totale », que d'expérimenter de nouvelles « faces » sous lesquelles il devient possible de se connecter, localement, temporairement et de manière incertaine, de composer un bout de danse de telle sorte que deux expériences particulières adhèrent l'une à l'autre. Connexions partielles.

D'ailleurs, l'équivoque du signe allusif permet encore un mode de mise en relation que la logique de transformation de Lévi-Strauss ne permettait pas, précisément du fait qu'elle se donnait pour but de la dissoudre : l'absence de relation. Au cours du stage « Polarités Yin-Yang », Isabelle Üski propose un score d'improvisation en trio « chacun des trois danseurs danse pour lui-même, dans le plaisir de son propre mouvement »<sup>725</sup>. À la fin de l'expérience, un stagiaire, témoin d'un des trios, note :

« C'est toujours intéressant de noter que chacun a quelque chose à faire et le fait pour lui et qu'en même temps, il y a quelque chose d'intéressant qui se passe entre vous. Pas besoin de plus, ou pas besoin de toujours chercher la relation ».

En improvisation, la divergence, la disjonction, peuvent être objets d'affirmation d'une mise en relation. On peut volontairement ne pas faire la même chose pour vouloir être ensemble, ou l'être *malgré tout* : un accordage dissonant qui rassemble. Moyennant une certaine exigence de présence à soi, à son mouvement, une certaine « écoute », quelque chose se passe et relie les improvisateurs, même minimalement, obliquement. Soit un mode de co-présence qui se distingue par son caractère anecdotique et distrait<sup>726</sup>. Avec pour effet d'engager la différence autrement que comme ce qui sépare.

---

<sup>725</sup> « Chacun des trois danseurs danse pour lui-même, dans le plaisir de son propre mouvement. Les trois autres témoins portent leur attention sur ce qui capte leur intérêt (*catch your attention*). Quand ça arrive, on peut demander à la personne qui est en train de réaliser le mouvement de le garder, de continuer de le goûter, en lui disant « *sustain !* » (*soutiens !*), jusqu'à ce que ça ne fasse plus sens, auquel cas on peut lui dire « *let go !* » (*laisse filer !*). Quelque part, c'est ce que l'on fait toujours en improvisation : garder, laisser filer. Parfois, même si on en a marre, ça vaut le coup de garder quelque chose si ça supporte quelque chose d'autre. « *Let go* », dans l'improvisation, c'est lâcher-prise sur ton mouvement, tes désirs. C'est comme un petit deuil à chaque fois. L'improvisation, c'est une histoire de *persévérance* et de *deuil* »

<sup>726</sup> PIETTE A., 2008, « L'anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails », in *Anthrocom*, vol.4 n°2, pp.131-138 ; VICART M., 2008, « Regards croisés de l'homme et de l'animal : petit exercice de phénoménographie équitable », in *ethnographiques.org* (en ligne) <http://www.ethnographiques.org/2008/Vicart.html>

Comment faire en sorte qu'en chaque signe, quelque chose puisse être détecté et potentialisé comme pouvant nourrir, et aussi bien, bouleverser, des manières d'être et de sentir, d'agir et de se relier ? Un quelque chose qui ne se laisse pas identifier, ni nommer, mais qui fait événement. C'est la recherche qui guide la pratique des improvisateurs. Comment, de signes en signes, faire passer de l'événement ? Et le faire non pas contre mais avec, à côté ou en-deçà d'une logique de la signification et des opérations de « détermination de signification ». La déborder par une production de signes allusifs.

### 3.3 Variations

Avant de conclure, car j'avais promis que nous retrouverions une logique de l'improvisation à l'issue du détour par Goffman, je sens le besoin de re-clarifier mon recours à Lévi-Strauss. J'ai longtemps hésité à écrire ce chapitre *avec* Lévi-Strauss, inquiet que cette référence imposante et son arsenal théorique forcément trop lourd, n'aient pour effet d'écraser plutôt que d'éclairer le petit problème léger et local que je souhaitais aborder : l'improvisation. Il m'a semblé que ce recours comportait un autre risque, celui de nous retrouver enfermés dans un système. Pourtant, si à présent on reposait la question « Pourquoi Lévi-Strauss ? », je pourrais répondre qu'il m'a fait sentir quelque chose de ma pratique d'improvisateur et d'ethnographe, il m'a donné les mots, la voie et la fantaisie pour « dire », « écrire » et « décrire » ce qui se joue dans l'improvisation.

Je concède que ce soit curieux, mais il m'a aussi *fait danser*, jouant dans la danse comme dans ce texte le rôle d'un *partenaire* duquel je tente d'apprendre. Ce recours vaut donc à la fois pour ce qu'il permet de documenter dans le champ de la connaissance et à la fois comme proposition dans le champ de l'expérience. Il n'achève pas l'analyse, il *échauffe* la pratique. Pour ne pas qu'il soit trop écrasant, j'ai fait appel à la sauvage — bien que discrète — subversion goffmanienne pour nous donner un peu d'air et de quoi nous échapper d'un système s'il devenait trop « logique ». Ou plutôt Goffman nous a ouvert la perspective d'une autre forme de logique débordante, équivoque et allusive. C'est sur cette dernière que je terminerai en confiant à un autre partenaire le soin de nous mettre sur la voie de la « logique de l'improvisation ».

Tout comme Lévi-Strauss, dans le cas de l'improvisation dansée, de la composition instantanée et du Contact Improvisation, Gilles Deleuze est susceptible de se

transformer en bon partenaire<sup>727</sup>. Je le convoque comme je convoquerais un verbe d'action. Je retiens une « face » de sa philosophie, le critère fondamental sur lequel il construit la critique de la linguistique au profit d'une sémiotique : *une mise en variation continue*<sup>728</sup>.

Deleuze et Guattari reprochent à la linguistique — et par extension à Lévi-Strauss — d'avoir fait croire en des « systèmes » clos et autonomes, constants et homogènes, reposant sur un type de signe unique et hégémonique : le signe linguistique<sup>729</sup>. À ces « systèmes », ils opposent des « régimes » de signes ouverts et rhizomatiques. Chaque régime supporte différentes sémiotiques, agence des forces de différentes natures, de différents matériaux, codes sociaux, langagiers, pragmatiques, corporels, matériels... En outre, toute pragmatique des signes, estiment-ils, exige la primauté d'une mise en variation perpétuelle des matériaux hétérogènes qui composent un régime de signes et non un code fixe de référence :

« Mettre en variation continue des éléments quelconques, c'est une opération qui fera peut-être surgir de nouvelles distinctions, mais qui n'en conserve aucune tenue pour acquise, qui ne s'en donne aucune d'avance<sup>730</sup> »

En ce sens, cette mise en variation continue pourrait être une autre manière de caractériser l'activité d'improvisation. En même temps que l'on trouve les moyens d'accorder et de composer une relation, on la menace en lui soustrayant les conditions conventionnelles minimales de sens et la débordant de toute part par des propositions insignifiantes mais qui font agir et adhérer : « improviser son improvisation ». Cette fameuse « réalité de l'improvisation », que je m'étais promis de ne surtout pas circonscrire *a priori*, n'est atteinte qu'au moment précis — sa limite asymptotique —

---

<sup>727</sup> Il est étonnant de noter à quel point les œuvres de Lévi-Strauss et de Deleuze, par endroits, se rejoignent. Elles sont, toutes deux, bien que très différemment, traversées par la question du « signe » et par une recherche de « logiques » alternatives.

<sup>728</sup> « Quand [Labov] dégage des lignes de *variation inhérente*, il n'y voit pas simplement des “variantes libres” qui porteraient sur la prononciation, le style ou des traits non pertinents, étant hors système et laissant subsister l'homogénéité du système ; mais pas davantage un mélange de faits entre deux systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, comme si le locuteur passait de l'un à l'autre. Il récuse l'alternative où la linguistique a voulu s'installer : attribuer les variantes à des systèmes différents, ou bien les renvoyer en deçà de la structure. *C'est la variation elle-même qui est systématique* », DELEUZE G., GUATTARI F., 1980, p. 118

<sup>729</sup> Notons qu'ici la différence avec Lévi-Strauss n'est pas si prononcée. Il faut reconnaître à l'anthropologue d'avoir fait jouer le « signe » d'une manière à la fois ambiguë et exaltante. Dès l'analyse qu'il livre des mythes dans *La pensée sauvage*, l'activité qui entoure la production de signes ne connote pas nécessairement une activité discursive et langagière. La pensée sauvage procède par engendrement de « systèmes de signes » qui constituent des plans « où les propriétés logiques se manifestent comme attributs des choses », LÉVI-STRAUSS C., 1964, p. 22 ; de plus il prolonge l'intuition de la linguistique en se passant d'un horizon de sens originel, déjà fondé, auquel les signes nous délivreraient accès : « Les détails auraient pu recevoir des significations différentes [...] Mais arbitraire au niveau des termes, le système devient cohérent quand on l'envisage dans son ensemble [...] Les termes n'ont pas de signification intrinsèque ; leur signification est de “position” », LÉVI-STRAUSS C., 2008 (1962), p.616-617

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 123

où la question « qu'est-ce qui nous relie dans l'instant ? » est elle-même mise en variation. C'est-à-dire, qu'on ne cesse pas, à son propos, d'improviser des manières de se la poser, d'y répondre, d'innover.

La danse d'un duo de Contact Improvisation se situe au moins dans ce va-et-vient, ces passages dans les manières de se faire signe entre une « sensation plurielle » et des « signes allusifs ». Comment dans un cas le signe coïncide avec la sensation, dans l'autre avec des écarts différentiels ? Comment dans les deux cas, une fois en contact, une fois à distance, le signe incarne-t-il un matériau non linguistique capable d'effets en profondeur et en surface sur des manières d'agir (danser et improviser) et des manières de se relier (composer) ? Cette alterdiscursivité faite de signes qui n'ont aucun sens en eux-mêmes mais qui, pris dans leur succession et leurs correspondances, potentialisent la capacité même de danser, de composer à plusieurs (sans référence à un horizon signifiant), est le propre de l'improvisation. À la lettre, elle en constitue sa « logique »<sup>731</sup>.

La logique qui nous intéresse, ici, est celle qui entretient un jeu de variation continue. S'il fallait la nommer, nous pourrions nous inspirer de ce que David Lapoujade proposait au micro de Laure Adler, dans l'émission « Hors Champs » diffusée le 23 novembre 2012 sur France culture, à propos de l'enjeu de la philosophie de Deleuze :

« Plus que la joie ou autre, si on devait donner une définition de la philosophie de Deleuze, je dirais *dégager la logique irrationnelle des mouvements aberrants*. Ça me semble être, en tout cas, une définition possible de sa philosophie »

Peut-être eut-il fallu nous le donner dès le départ, du moins notre démonstration y aboutit : improviser ne mobilise pas d'autre logique que celle-ci, une logique irrationnelle des mouvements aberrants.

### Conclusion

Encore une fois, au terme de ce chapitre, chaque improvisation est susceptible de nous apparaître comme prenant la forme d'un subtil dispositif d'appariement des corps. Improviser est une activité en ceci qu'elle consiste à se demander en pratique, à mettre en jeu par le corps, en mouvement, la question suivante : « Qu'est-ce qui dans l'instant nous relie ? ». Se le demander n'est pas assez, il s'agit d'en expérimenter des possibles. L'inventivité déployée pour y parvenir frappe : traquer toutes les formes de

---

<sup>731</sup> Goffman et Deleuze nous ont, finalement, servi à rendre sensible ce que la démonstration des *Mythologiques* manifestait déjà à condition qu'on la lise généreusement : la logique lévi-straussienne est elle-même une mise en variation continue qui contraste avec l'image positiviste et rationaliste qu'elle se donne d'elle-même !

similitudes, de résonances, de correspondances, d'écarts, d'unissons, d'accords, de débordements, d'indifférences, qui émergent dans l'improvisation.

Ceci est rendu sensible si l'on se met à pratiquer l'improvisation comme une manière de faire passer la continuité des mouvements de l'autre dans son propre mouvement par transformation et mise en variation continue. Où cette continuation se fait de « n'importe quelle manière que ce soit ». Continuer, transformer est ici une question, une recherche ou une enquête, dont il n'y a pas, *a priori*, à limiter l'étendue. La forme de l'interaction — si le mot convient encore — est alors très différente d'une situation de « conversation » que pourraient étudier les tenants de l'analyse conversationnelle. L'allusif veut qu'il n'y ait pas même de « questions/réponses » mais un jeu aléatoire, bien que maîtrisé, de dérives et de correspondances équivoques.

On retrouve là le sens des explorations par lesquelles Sten Rudstrom, Mark Tompkins et Julyen Hamilton laissaient entrevoir l'improvisation comme un état consistant à s'autoriser à prolonger, aussi longtemps que possible, le flottement des signes qui la fondent et la motivent. La situation d'improvisation demande peu : un jeu sur et à partir d'un ensemble de prises sans significations mais qui suscitent l'échange sur un mode qui se construit et s'explicité à mesure.

Au fond, et pour faire le lien avec le mouvement long de cette thèse, si l'allusif nous confronte, c'est dans son exigence à nous faire accepter qu'en improvisation le lien entre le geste et le sens qu'il prend n'est peut-être pas de nature psychologique. Le signe allusif ne fonctionne pas comme le témoignage d'une intention ou comme une source qui, par inférence, nous renseignerait sur un état intérieur. Il se produit et agit comme une offre pragmatique d'adhérence. Fais-moi signe ! Que quelque chose colle entre nous ! Si l'on devait établir une comparaison, on pourrait rapprocher les improvisateurs des Urapmin de Joel Robbins : ils s'entraînent à établir une relation solide et pleine de sens sans avoir besoin d'inférer des états mentaux.

À quel point avais-je besoin de Lévi-Strauss, Goffman et Deleuze pour en arriver là ? Difficile à dire. Mais je me suis retrouvé aux prises avec des morceaux de leurs œuvres, des analyses, des récits qui se sont mis à exister autrement à travers les questions que je leur posais. Des lectures intenses qui ne me faisaient plus tenir en place. Peut-être faut-il voir dans ces recours une manière de mettre en chantier l'interrogation suivante : comment devenir le lecteur des œuvres (qui comptent) qui nous précèdent ? Comment poursuivre les œuvres qui m'ont touché, leur donner une suite, du prolongement ?

## Conclusion. La vie sous expérimentation — Quand la danse engage...

« Contact Improvisation seems to me a practice of philosophy »

Joe Stoller, danseur

Après ces enquêtes successives sur la « sensation plurielle » et les « signes allusifs », ne sommes-nous pas arrivés au point où nous serions susceptibles de retrouver la formule d'un des premiers commentateurs du Contact Improvisation, citée dans le premier chapitre :

« No matter how close, there was always space in between, no matter how far there was always a connection ».

Moi qui n'ai pas arrêté de chercher par quelle formule passer pour que se constitue le « deux » de la danse, peut-être tenais-je la formule depuis le début ?

Pour conclure cette longue deuxième partie, j'aimerais brièvement me demander dans quelle mesure une telle formule est susceptible de se mettre à résonner d'une manière que certains contacteurs qualifient de « politique ». N'est-ce pas encore une des propositions du dispositif du Contact Improvisation que de susciter une forme d'engagement qui se manifeste dans la danse et au-delà, dans et par la vie ?

Pour tenter d'apporter un éclairage à ces questions, j'aimerais m'inspirer d'un livre de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*<sup>732</sup>, dans lequel elle propose une phénoménologie — au sens premier d'une description de l'expérience — de la lecture dans ses rapports avec la vie. Elle s'y demande comment décrire cette transaction entre l'une et l'autre si on refuse de faire de la lecture un temps de « repli » en-dehors ou à l'écart de la vie ? Plutôt qu'une activité séparée, elle propose de considérer la lecture comme une des « conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence<sup>733</sup> ». Pour le lecteur, chaque roman devient une chose, un être, une occasion, qui l'agrippe, le possède et postule, à

---

<sup>732</sup> MACÉ M., 2011, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris, 288 pages

<sup>733</sup> *Ibid.*, p.10



son égard, des échantillons d'existence possibles. Il ne le fait pas à la manière d'un guide sûr et affirmé qui, clés en main, posséderait à l'avance les bonnes attitudes auxquelles se conformer, il « interpelle<sup>734</sup> » son lecteur par une suite d'énigmes qui le saisissent.

Le terme de « conduite » qu'utilise Marielle Macé est emprunté à Michel Foucault, il compte plus que les autres ici car il transforme l'acte de lecture : non plus déchiffrement, représentation et reconnaissance mais expérimentation, performance et connaissance. C'est ce terme de « conduite » que je propose de reprendre pour évoquer la manière dont les danses de Contact Improvisation engagent les praticiens, en ce que ce terme induit une double investigation : à la fois comment nous conduisons-nous *dans* la danse ? Et, tout autant, comment sommes-nous conduit en elle ?

### *S'essayer — une politique du mouvement*

J'ai choisi, pour illustrer cette thématique de la « conduite », un mail/texte/poème qu'a envoyé un des danseurs du groupe amateur « Les subtitseurs », Etienne Quintens, à tous les membres de ce groupe pour partager une expérience vécue lors d'un atelier du mardi soir d'Isabelle Üski.

**De :** Etienne Quintens

**À :** Les Subtitseurs

**Objet :** partage juste avant minuit

Après atelier du mardi soir. 13mars2012

Dans ma bulle du début de l'atelier  
je me suis senti plus  
nouveau né que animal  
Et dans ma danse des limites  
sont venues en moi  
des images érotiques  
presque violentes  
mais aussi vite, elles sont revenues à l'acceptable  
de nos/mes normes normales  
...dommage ?  
Je me suis senti  
encore bien conditionné...  
malgré le sourire,  
le feu,

---

<sup>734</sup> DESPRET V., 2012, « Penser par les effets — Des morts équivoques », in *L'esprit du temps — Études sur la mort*, vol.142, n°2, pp.31-49

les caresses,  
le désir...

Après avoir vécu et regardé les scores  
je me suis dit que...  
C'est pour ça  
C'est pour ça  
que je viens à l'atelier du mardi  
Ce sont ces expériences qui me donnent  
« sens »  
à l'atelier du mardi-soir.  
merci !!!

Pour pouvoir pousser les limites  
j'ai besoin de les vivre dans ma chair  
et dans mes sensations  
Et c'est par ces expériences,  
juste un peu plus que la normale  
que le danseur en moi  
peut enfin s'exprimer librement  
Comment se libérer des empêchements que Jules Beckman nous a rappelés.  
(si je me souviens bien)...

la peur de l'érotisme, de la violence et du ridicule....

Ils me gonflent !!

J'ai  
envie  
besoin  
de m'exprimer en couleurs, matières diverses et variées  
argile ou papier  
mais aussi et surtout  
de me libérer de ces conditionnements si fortement encrés en moi  
dans mon corps, mon âme et mon esprit.  
Et sans être con j'ai besoin  
de nous  
de vous

Etienne.

Dans ce mail/poème, Étienne Quintens commence par évoquer une « danse des limites » qui le déborde sur le terrain de l'érotisme et de la violence avant un retour à la « norme normale ». Cette expérience lui fait sentir les « conditionnements » qui le contraignent dans ce qu'il semble être prêt à s'autoriser, elle l'interroge sur son endurance dans les efforts fournis pour y échapper. Il précise aussi que c'est ce genre d'expérience qu'il recherche et le motive dans ces ateliers du mardi soir avec Les Subtisseurs. Quatre vers retiennent mon attention. Ils forment une seule et même phrase qui pourrait pourtant en contenir deux. Puisque son texte est présenté comme un poème, gageons que sa découpe a un sens :

« Ce sont ces expériences qui me donnent  
“sens”  
à l'atelier du mardi »

La mise entre guillemet de « “sens” » appelle une première remarque, le terme est mobilisé dans sa polysémie : un sens sémiotique ou interprétatif et un sens physique d'orientation cardinal. Deuxièmement, « “sens” » est isolé et peut fonctionner comme un pivot, un point d'articulation entre deux propositions :

« Ce sont ces expériences qui me donnent / “sens” »

et d'autre part

« Ce sont ces expériences qui (me) donnent / “sens” / à l'atelier du mardi »

Des expériences qui donnent « sens » au fait d'appartenir à ce groupe et de prendre part à ses expériences. Mais également qui donnent un « sens » à soi, une conduite. En l'occurrence, la conduite en question concerne la manière dont une expérience de danse a pu mettre à l'épreuve ce dont Étienne Quintens se sent capable — « pousser ses limites » en les sentant « dans [sa] chair et dans [ses] sensations », oser explorer, cerner ses limites, éclaircir ses désirs « malgré les sourires / le feu / les caresses / le désir ». Ces limites « encrées », comme il l'a écrit lui-même, comme le lest profond de la norme sociale, lisible à même ses intentions de faire. En envoyant ce mail, il distribue à tous les autres danseurs des Subtisseurs l'envie et l'étonnement qu'il éprouve « à se voir *tel qu'il ne se savait pas être*, capable de cela, et de cela encore<sup>735</sup> ». Forme dansée, en mouvement et somatique, du « bovarysme<sup>736</sup> » : pouvoir s'essayer autre que ce que l'on est, « tel que l'on ne se savait pas être » et le faire en compagnie d'autres personnes. Comme si prendre part à ces ateliers de danse prenait

---

<sup>735</sup> MACÉ M., 2011, p.192

<sup>736</sup> Le « bovarysme » fait parfois l'objet de connotations négatives et renvoie à un excès pathologique d'identification à des personnages de la part de certains lecteurs. Mais dans sa version positive, le bovarysme désigne, et plus justement implique, une puissance de production et de déplacement, un espace de re-subjectivation. Cf MACÉ M., 2011, pp.186-194

un « sens » nouveau : expérimenter la possibilité d'un soi qui n'est pas clos sur lui-même.

C'est encore cette forme de conduite que signale une autre improvisatrice, Pascale Gilles, à propos du groupe avec lequel elle a pratiqué une forme d'improvisation que nous rencontrerons dans la troisième partie, le Tuning Score :

J'ai beaucoup passé de temps à développer mon travail, à développer avec d'autres des projets artistiques mais seuls mes collègues du Tuning sont devenus des amis. J'ai appris à apprendre à travers eux. On se connaît dans nos *beautés monstrueuses* !... et tant bien que mal *nous cultivons avec un esprit bienveillant les pérégrinations perceptives de chacun* !... Nous osons aussi formuler nos désirs...

Pascale raconte son expérience collective de la danse comme ce qui, si on lui prêtait les mots de Marielle Macé, lui permet « d'affûter [ses] instruments d'accès au monde<sup>737</sup> ». Partager collectivement ces « pérégrinations sensorielles », c'est aussi bien en prolonger l'expérience « au-dehors », tester l'acuité sensorielle éprouvée dans la danse, voir s'il ne serait pas possible de prolonger la danse au-delà d'elle-même. Vivre, aller selon... :

« Je vis selon la littérature, j'essaie de vivre selon les nuances que *m'apprend* la littérature<sup>738</sup> »

Une telle formule pourrait s'appliquer au Contact Improvisation (et, à vrai dire, à toute pratique). Comme si les danseurs faisaient porter les essais menés dans les temps de danse au-dehors de ces derniers. C'est par exemple ce qu'exprime Quentin Briand et que je reproduis dans un long extrait :

Moi je crois que l'enjeu est d'intégrer au maximum les retombées de cette pratique là dans mon quotidien, dans une façon d'être présent. C'est mon enjeu à moi aujourd'hui.

C'est ça la question : « comment est-ce que je peux tendre au quotidien vers l'incarnation de ce que j'estime être le contact-improvisation en tant que leçon ? » Quand je parle de « leçon », c'est en terme de philosophie de vie, quelque part.

C'est quelque chose qui est puissant, parce qu'il s'agit d'une part de ma présence dans l'ici et maintenant, mais d'autre part il s'agit aussi de l'appréhension et du regard que je porte sur le monde, de comment je me situe face à l'autre. Ça va être, à certains moments, d'être capable de me relier à ma respiration, au moment où on parle là, à la conscience de mon pied qui touche par terre, à mon dos et mes fesses sur ma chaise. Et c'est une façon de se raccrocher à quelque chose qui est très très tangible dans la présence. Il y a aussi ma capacité à être juste avec moi, à réussir à m'écouter. C'est une recherche de compromis sans compromission avec le système social : comment est-ce que je peux vivre mes désirs et écouter ce qui m'anime ? Comment est-ce que je peux donner place à la beauté de mes désirs ? Pour moi, il y a là-dedans une vraie radicalité ! Et

<sup>737</sup> *Ibid.*, p.28 ; Je me rappelle avoir croisé un praticien BMC qui me disait ceci au terme d'une de mes présentations de mon travail dans un colloque à Nancy en juin 2011 : « L'éducation somatique comprend un « souci métaphysique clandestin » », parce que d'une part il s'agit bien de trouver les moyens d'améliorer nos performances de danseur, mais aussi, clandestinement de chercher une autre manière d'habiter son corps, d'être au monde ».

<sup>738</sup> BARTHES R., 1977, « Fragments pour H », *Œuvres complètes T.V, 1977-1980*, Seuil, Paris, p.1005

ça me pose, du coup, énormément de questions sur mes propres manières de faire. Le fait de faire du contact-improvisation m'invite à regarder de très près comment je suis ici, et ça ne veut pas dire que je suis juste, mais ça veut dire que dans mes interrogations je reviens à des situations vécues sur le parquet.

Où l'on voit que ce qui était formulé en terme de « philosophie de vie » en début de citation est aussi bien ajustement pratique de gestes. Autant de questions, de réflexions qui paraissent rentrer dans le cadre de ce que Marielle Macé nomme des « formes de vies » :

« La charge, mais aussi la chance, de donner un aspect à sa présence, d'occuper à sa manière, singulièrement, des positions partagées par tous, de façonner ses mouvements, ses actes intérieurs ou ses pensées secrètes, d'acquiescer à des modèles ou d'en instituer<sup>739</sup> »

C'est ce qu'exprime Adeline Charlat, une autre danseuse des Subtisseurs, en évoquant les espaces de jams comme des espaces privilégiés dans lesquels se testent ou s'ouvrent des formes de rapport à soi et aux autres :

« Le Contact Improvisation, c'est un contexte vraiment particulier, où il y a des interactions vraiment particulières. J'ai l'impression que ça m'aide dans mes interactions « hors » contact-improvisation. Comme si, ici... il y avait plus d'espaces de libertés et des interactions moins codifiées au niveau social. Ça m'a permis de me dire « ah oui, ok, on peut aussi agir comme ça et ça peut bien se passer », et de me demander si je ne pourrais pas faire un transfert dans mes interactions sociales, professionnelles... Je dirais quand même que ça fait sauter des conventions, des barrières, que je m'étais mise dans mon éducation... Le terme de barrière me convient bien, parce que j'ai l'impression d'avoir fait sauter des barrières conventionnelles d'interactions sociales. Qu'on pouvait agir d'une autre manière et que c'était très chouette d'agir d'une autre manière... C'est peut-être aussi une conscientisation de ces barrières. Puisque je les vois, elles me font moins peur, elles me bloquent moins »

Adeline décrit son attachement aux espaces de jam par le fait qu'ils supportent, rejouent, contestent les rapports qui fondent la réalité « ordinaire », et lui confère une visée que l'on pourrait qualifier de quasi-« hétérotopique <sup>740</sup> » : construire collectivement un espace autre pour qu'en son sein puisse s'y passer quelque chose de différent ; fournir les conditions favorables à une expérience altérée (aérée) du rapport à la *réalité*. De nouvelles pérégrinations perceptives et collectives, de nouvelles conduites.

Jean-Marc Petit, également membre des Subtisseurs, insiste, en des termes très proches de ceux d'Adeline, sur ce qui lui semble spécifique dans la pratique du Contact Improvisation notamment au regard d'autres pratiques qui cultivent également ce genre d'espace :

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>740</sup> FOUCAULT M., 1967 (1984), « Des espaces autres », in *Dits et écrits T.2*, Gallimard, Paris, pp.1571-1581

« Il y a quelque chose de très fort dans ce lien qui unit « contact » et improvisation » dans cet espace particulier de la jam : on est dans un espace d'expérimentation. Qu'est-ce qui fait qu'en Contact Improvisation on se sent dans une pratique plus riche peut-être, parce que l'impro finalement elle se rencontre partout, dans presque toutes les pratiques ? D'ailleurs, les gens qui font du tango ont l'air d'être autant engagés dans un très riche univers. Mais j'ai l'impression que la nuance passe quand même par le fait que dans le Contact Improvisation on a une petite reconnaissance du fait que, quelque part, nous pouvons créer nos propres normes. On peut les modifier, les bousculer, et on accepte une part d'inconnue, une part de risque aussi ! Quand on débute, il y a la question « sexuelle » de danser avec un homme, danser avec une femme, à plusieurs, sans musique, ça bouscule pas mal de choses. On peut ne pas l'accepter, ou l'accepter et rentrer dans le jeu et se donner un espace d'exploration. Et c'est ça qui est formidable, c'est de se dire qu'on est avec des personnes et que l'on invente, que l'on crée des choses.

L'aspect essentiel, pour moi, du contact-improvisation, notamment dans la jam ce qui me semble spécifique est que c'est un espace ouvert. Il n'y a rien, et c'est ensemble que l'on veut créer quelque chose. C'est ce truc là, qui est non prévisible, qui dépend de ce que chacun va y mettre, cette construction qui fait cette spécificité. »

La différence porte, aux yeux de Jean-Marc, sur ce que la pratique rend possible : un rapport à la création de normes, à l'exploration, à une prise de risque dans un espace ouvert et imprévisible<sup>741</sup>. Foucault attribuait aux espaces « hétérotopiques » une fonction politique et existentielle : créer un « espace de compensation ». Et ce n'est finalement pas tant de cela que parlent les contacteurs à propos des jams que du fait de construire un « espace d'expérimentation », où contrairement aux espaces de compensation l'idéal ne serait pas déjà donné mais serait à composer. Ainsi, lorsque Jean-Marc insiste sur le fait que « dans le Contact Improvisation on peut créer nos propres normes, (...) que l'on invente, que l'on crée des choses » que c'est un « espace ouvert », il évoque bien un processus collectif de construction d'un espace social original. Que ces espaces « compensent » quelque chose, on peut n'en pas douter, mais lorsque cette compensation masque le travail d'expérimentation qui les anime, la pratique du Contact Improvisation se transforme et se réduit à une recherche de bien-être, que l'on pourra alors dire régressive. On aura ainsi réussi à la vider de sens et on pourra dès lors s'en moquer. Réduite à ses paradis, on en perd les savoirs. Au final, à travers ce jeu d'expérimentation, se joue moins l'institution d'un ensemble de règles et de normes donnant au « social » ses lois de fonctionnement, qu'une manière singulière de s'autoriser collectivement à inventer d'autres manières d'être touché (au sens propre comme au sens figuré) et à en négocier les possibles et les limites. L'espace de la jam, globalement n'est pas radicalement un espace « autre ».

---

<sup>741</sup> Jean-Marc cite en exemple les tangueros, pour lesquels la dimension politique et subversive du dispositif de danse a bien été repéré/remarqué. Voir : MANNING E., 2006, *Politics of touch : sense, movement, sovereignty*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 240 pages ; ou encore COURTOIS-L'HEUREUX F., 2012, « Bon pied, bon œil ! », *Expériences fétichistes de l'objet à l'épreuve de la danse*, in *L'année Mosaïque*, vol.1, pp.71-95

Seulement, on s’y autorise une joyeuse — et incertaine — manipulation, on se donne licence à librement adapter ce qui est susceptible de nous toucher. Comme si danser transformait nos manières de nous rapporter à la réalité, de nous y *conduire*, au point que, nous nous retrouverions engagés dans et par la danse au-delà d’elle-même. Certains contacteurs reprennent à Anna Halprin le terme de « life/art form » pour parler de leur pratique, où un des enjeux de cette confrontation de la vie et de la danse prend la forme d’une contamination réciproque de la danse et de la vie. Émilie Borgo, improvisatrice professionnelle et praticienne certifiée BMC, résume sa recherche comme suit :

« Mon travail d’improvisatrice se résume à trouver des manières de tenir debout de façon autonome tout en étant en lien. Mais c’est aussi mon travail de vie... C’est la même chose ! »

### *Aspects, textures : altérer les typicités du monde*

Nous avons cheminé en partant d’une pomme qui tombe et d’une réaction possible par laquelle un danseur se mettrait en mouvement en se demandant ce que ça ferait que de vivre l’expérience d’être cette pomme qui tombe et nous voilà sur le point de nous demander comment le dispositif du Contact Improvisation résonne « politiquement » chez des praticiens amateurs y compris et surtout au-delà du temps de la danse même.

Le temps passé à détailler ce dispositif a rendu manifeste le fait qu’il élargit les possibles de la relation à soi et aux autres en proposant de composer des expériences sur la base d’un échange de « sensations plurielles », de « signes allusifs ». Il favorise une expérience de liberté dans cet écart pris par rapport aux « signes qui n’ont pas d’autres sens que de nous faire obéir<sup>742</sup> », aux relations qui nous rapportent à l’autre toujours de la même manière et selon des rôles attendus. Comme une légère aberration dans les motifs de la rencontre à l’autre qu’autorise notre « théorie de l’esprit naturaliste ». Au final, l’expérience du Contact Improvisation fait vivre aux danseurs le fait que la *réalité* des interactions sociales peut *être autrement que ce qu’elle est*.

Ce dispositif favorise, donc, une expérience qui empêche la *réalité* de se clore une fois pour toute quant à la question de la relation à l’autre. Habiter la « réalité de l’improvisation », s’« articuler à un présent exigeant », se traduit par la possibilité de se mettre au travail sur la question brûlante de l’identité, sans avoir à la penser sous le régime de la ressemblance ou de la répétition ; d’ouvrir et de vivre un pluralisme des

---

<sup>742</sup> DELEUZE G., 1981, *Spinoza, Philosophie pratique*, Éditions de Minuit, Paris, p.144, ces signes « nous font prendre un principe d’obéissance pour un principe de connaissance »

modes de relation possibles plus étendus que ce que le concept d'« interaction<sup>743</sup> » ne capture, de les expérimenter encore et encore, sans certitudes, mais avec un appétit constant. Un des animateurs importants de la pratique à ses débuts, Randy Warshaw, plaçait cet intérêt au premier plan :

« I'm interested in the range of states, qualities, and types of moments that occur and are possible in a dance with a particular partner<sup>744</sup> »

Le Contact Improvisation prend alors la forme d'une activité « critique », moins au sens « sociologisé » d'un dévoilement qu'en un sens dérivé de celui que Deleuze a forgé à la suite de Nietzsche : création de valeurs, expérimentation d'autres manières de sentir, de nouvelles possibilités de vie ou d'existence, de nouvelles puissances, en fonction des affects dont nous nous découvrons et nous éprouvons capables<sup>745</sup>.

Cet aspect « critique » résonne alors avec la philosophie de William James, en compagnie duquel j'ai proposé de penser la pratique du Contact Improvisation. Et tout particulièrement avec ce que Thierry Drumm a identifié comme sa « philosophie de l'aspect » qui, par certains aspects, transforme le sentiment que nous ne sommes jamais strictement déterminés par un contexte dans notre appréhension de la réalité en un objet d'apprentissage ou de pratique<sup>746</sup>.

Dans les chapitres sur la « perception de l'espace » et sur « l'attention » de son *Précis de psychologie*, James montre que notre perception est habituellement préparée par une *préperception*, si bien que « les hommes n'ont d'yeux que pour ces aspects des choses qu'ils ont déjà appris à distinguer<sup>747</sup> », ce que Von Uexküll retrouvera plus tard sous le terme d'« image-prospection<sup>748</sup> ». Ce que suggère James est que cette préperception est elle-même susceptible d'être mise en variation. Dès lors, rien dans la réalité ne nous condamne à percevoir les choses d'une façon déterminée puisque, comme le note Thierry Drumm, la réalité « tolère ou supporte une variété d'aspects ». Ce qui nous y condamne est plutôt notre tendance ou notre incapacité à percevoir et concevoir d'autres aspects de la réalité que ceux que nous percevons habituellement.

---

<sup>743</sup> Pas tellement celui de Goffman lui-même qui met en scène son chaos mais plutôt de ceux qui s'en tiennent au côté « ordonnancer la co-présence » de son projet. Pour une critique de l'interaction comme mode de relation toujours orienté et nécessairement pertinent : PIETTE A., 2008, "L'anthropologie Existentielle : présence, coprésence et leurs détails", in *Antrocom*, vol.4, n°2, pp.131-38.; ainsi que : 1996, *Ethnographie de l'action — L'observation des détails*, Métailié, Paris, 202 pages.

<sup>744</sup> WARSHAW R., 1981, « What are we teaching ? », in *Contact Improvisation Sourcebook*, vol.7, p.90

<sup>745</sup> DELEUZE G., 1962, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, pp.102-126

<sup>746</sup> DRUMM T., 2010, « Le contexte de la pensée », communication au séminaire du GECO, Bruxelles, mars 2010

<sup>747</sup> JAMES W., 2003 (1898), *Précis de psychologie*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.190

<sup>748</sup> VON UEXKÜLL J., 2010 (1956), *Milieu animal et milieu humain*, Payot & Rivages, Paris, pp.137-143. Pour Von Uexküll, l'enjeu d'une image-prospection est qu'elle se rapproche le plus possible de l'image-perception, afin que notre préperception ne nous masque pas l'objet à percevoir



Un peintre averti ou un promeneur solitaire, eux, ne s'y trompent pas, l'herbe baignée de soleil n'a pas la même couleur que l'herbe plongée dans l'ombre :

« The grass out of the window now looks to me the same green in the sun as in the shade, and yet a painter would have to paint one part of it dark Brown, another part Bright yellow, to give its real sensational effect<sup>749</sup> »

À la manière du promeneur solitaire dont l'expérience témoigne du fait que toutes les prairies ne sont pas vertes, pas plus que toutes les eaux ne sont bleues, j'aimerais que les pratiques que j'ai étudiées nous aient familiarisés à la versatilité du réel.

Ce qui détonne dans la proposition que fait James est le fait qu'elle se détourne du schème typiquement « mononaturaliste » en insistant sur le fait qu'il n'y a pas une nature unique et des perceptions plurielles, une nature homogène et des variations culturelles de son appréhension, mais que c'est la nature elle-même qui est plurielle<sup>750</sup>. James philosophe comme le font les cannibales métaphysiciens d'Eduardo Viveiros de Castro, en appréhendant le monde à partir de ses multiples « versions ».

On peut certes parler d'une philosophie de l'« aspect ». Mais on peut aussi trouver que le terme nous tient encore trop à distance ou ressemble trop à une supposition sur les qualités réelles des choses et, pour ces raisons, lui préférer celui de « texture », pour ses connotations à la fois de matière et de toucher, voire celui *d'étoffe* en tenant compte de la remarque faite en introduction sur ce que le terme convoque chez James (fatras, truc, chose). Détecter de nouvelles « textures », déborder les formes typiques de notre expérience au monde<sup>751</sup>, on tient là, sans doute, une des caractéristiques de ce qui définit une « pratique somatique ».

Et c'est cet aspect de l'expérience que j'aimerais, enfin, approfondir dans la dernière partie de cette thèse en me demandant comment la « conscience corporelle » contribue à déborder la typicité de nos expériences.

---

<sup>749</sup> Cité par Thierry Drumm : JAMES W., 1981 (1890), *Principles of psychology* dans le vol.8 de *The works of William James*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, pp.225-226

<sup>750</sup> Comme l'écrit Thierry Drumm, « c'est la réalité elle-même qui tout à la fois présente une variété d'aspects que pourtant nous créons en les concevant (...) il ne faudrait donc pas comprendre la notion d'aspect chez James comme s'il s'agissait de différentes « vues » prises sur une réalité unique et inconnaissable », DRUMM T., 2010, p.20

<sup>751</sup> MANNING E., MASSUMI B., 2013, « Vivre dans un monde de texture — Reconnaître la neurodiversité », *Chimères*, n°78, pp.101-112

# **TROISIÈME PARTIE**

## **CONSCIENCES**



# Chapitre.1 DES CORPS SUBTILS ET MUTANTS

« Depuis que j'ai tourné mon regard en moi, cent personnages,  
milles idées me demandent un corps »

Marcel Proust<sup>752</sup>

« Trop tentantes les explications psychologiques.  
Mettre de la psychologie partout,  
c'est manquer de psychologie »

Henri Michaux<sup>753</sup>

## 1. UN « NATURALISME » NON-MODERNE

Il est désormais temps de revenir à ce qui nous avait occupés en introduction et qui pourrait être reformulé à l'aide de la question que (se) pose Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture* à propos du « naturalisme moderne » :

« Les humains vivent-ils toujours, comme au temps de Descartes, sous le régime d'une séparation entre un esprit plus ou moins immatériel et un monde physique et corporel objectif, c'est-à-dire dont les propriétés seraient spécifiées préalablement à toute opération de connaissance ? »

Question à laquelle il répond de la manière suivante :

« La réponse globale est oui, même chez les savants. Il existe toutefois des exceptions qu'il convient d'examiner afin d'évaluer leur possible contribution à une désagrégation du mode d'identification naturaliste<sup>754</sup> »

Chacune de ces exceptions se voudraient être une *version* possible de l'*articulation* entre le corps et l'esprit, une manière subtile d'ébranler les « certitudes de notre naturalisme ». Sauf qu'au terme de son examen, Descola ne cache pas son sentiment décevant : les

---

<sup>752</sup> cité in TADIÉ J-Y, 2012, p.12

<sup>753</sup> MICHAUX H., 1961, *La connaissance par les gouffres*, NRF Gallimard, Paris, p.15

<sup>754</sup> DESCOLA P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, p.259

théories cognitives de l'action incorporée (Varela), la théorie écologique de la perception (Gibson), le physicalisme des neurosciences, toutes ces tentatives finissent à un moment ou à un autre par rendre manifeste un trait typique de l'ontologie naturaliste qu'elles prétendent faire vaciller. Soit la continuité des physicalités et la discontinuité des intériorités : une forme décevante de dualisme<sup>755</sup>.

Cependant, on peut s'étonner d'une chose, Philippe Descola ne s'intéresse dans son livre, exception faite de l'éthologie qu'il aborde brièvement, qu'à des expériences théoriques de pensée et notamment à la philosophie morale et la philosophie du Droit. Lui qui étudie comment le sens pratique des collectifs des quatre coins de la planète inquiète notre connaissance rationnelle et scientifique, ne quitte jamais à propos du naturalisme la sphère que Bourdieu aurait appelée « scolastique » : c'est-à-dire en retrait du monde, considéré sous les seuls auspices des considérations savantes à l'exclusion de toute autre forme de présupposés sociaux ou culturels. Comme si la nouveauté pouvait seule sortir d'une réflexion théorique. En proposant de nous tourner vers un ensemble de praticiens qui *pratiquent* une autre *version* de notre naturalisme dans leurs « studios », j'ai cherché une autre perspective. La porte d'entrée que je me suis donnée était mince : des explorations autour de la mise en mouvement du corps, de la recherche de « partenaires » intérieurs à même de susciter des différences dans les qualités de mouvements...

Ces expériences ont en commun, avec celles que traite Philippe Descola, d'entretenir un certain rapport à l'expérimentation des manières de *pratiquer* les rapports du corps et de l'esprit. L'avantage de s'en remettre à des pratiques et des praticiens est que, conformément à ce que je m'étais fixé, ils ne trahissent pas le principe d'économie qui me guide : j'ai besoin de supposer beaucoup moins qu'une « recomposition

---

<sup>755</sup> Rappelons que Descola a tenté, dans *Par-delà nature et culture*, une mise en système des différentes manières de composer des « collectifs » en fonction des manières d'identifier et de répartir des « continuités » et des « discontinuités » sur deux plans différents : celui des « caractéristiques internes à l'être » (intériorité) et celui des « formes extérieures » (physicalité). Cherchant ainsi à élaborer des réponses à des questions telles que : comment les différentes sociétés humaines conçoivent-elles leurs ressemblances et leurs différences avec les animaux, les plantes — et plus généralement tous les « non-humains » — sur les bases d'une continuité ou d'une discontinuité physique et psychique ? Considère-t-elles que ces non-humains leur ressemblent dans leurs composantes physiques ? Qu'ils ont une vie psychique analogue à la leur ? En croisant les différentes réponses possibles, Descola obtient un tableau à quatre entrées qui rend compte des différentes manières de *composer des collectifs* aux quatre coins de la planète : ontologies « animiste », « totémiste », « naturaliste », « analogique ». Certains n'ont pas manqué de faire remarquer que le tableau censé historiciser et relativiser l'ontologie « naturaliste moderne » reprenait pourtant à son compte comme principe structurant le cœur même de sa « doctrine officielle » : la bifurcation entre un monde matériel physique et publique et un monde inévident mental et privé. Sur cette « déception », cf. DESCOLA, 2005, pp.258-269

ontologique de nos schèmes de l'expérience<sup>756</sup> » pour que le « subtil » de l'expérience des danseurs commence à nous dire quelque chose. Je me place plus sûrement dans le sillage de l'hypothèse de Bruno Latour selon laquelle *nous n'avons jamais été modernes*, c'est-à-dire que nous ne nous sommes jamais conformés à la « doctrine officielle » et que nous n'avons eu de cesse de pratiquer le corps et l'esprit différemment<sup>757</sup>. Autrement dit, le « nous, naturalistes » qu'a construit Descola est un « nous » qui n'est pas « nous » et qui ne l'a jamais été. Si les praticiens que j'ai convoqués devaient être « modernes », ce serait dans leur tendance à, par moments, se mettre à faire se disjoindre ce qu'ils font et ce qu'ils disent. Bruno Latour résume d'une formule l'attitude caractéristique des modernes : *ils ne disent pas ce qu'ils font et ne font pas ce qu'ils disent*. C'est ce que font certains praticiens somatiques, certains contacteurs lorsqu'ils posent l'unité du corps et de l'esprit comme un *postulat*, un *a priori* qui fige, rendant incompréhensible le fait qu'ils passent autant de temps à travailler leurs « cultures des sens intérieurs », qu'ils s'entraînent autant à faire coïncider un « état de corps » avec un « état d'esprit ». Je crois, cependant, avoir montré que cette disjonction du faire et du dire n'est pas généralisée et qu'à de multiples occasions, ces praticiens manifestent le fait qu'ils *disent ce qu'ils font et font ce qu'ils disent*.

Outre les spécificités propres des pratiques envisagées ici, elles se rassemblent — et d'une certaine manière se ressemblent — autour de ce qu'elles mettent en jeu et nomment la « conscience corporelle ». Dès lors, lorsque ces praticiens disent ce qu'ils font et font ce qu'ils disent, ils paraissent curieusement défendre deux hypothèses opposées et pourtant unifiées par la *pratique* : l'enjeu de la pratique, l'entraînement, consiste précisément à partir d'une dualité première sur laquelle construire la possibilité, toujours hasardeuse, d'une rencontre du corps et de l'esprit, d'une physicalité et d'une intériorité, sous la forme d'un événement que j'ai proposé d'appeler à la fin de la première partie une *coïncidence*. Cette coïncidence est un effet cultivé de la pratique qui, même alors, reste fragile, instable et incertain : une unité construite ou instaurée.

Retour donc sur les expériences rencontrées et les problèmes qu'elles ont posés. J'avais, en premier lieu, tenté de documenter la pluralisation des versions de l'intériorité mises en œuvre par les intérêts et les désintérêts successifs que cette dernière avait pu susciter au sein de différents champs de production de connaissances : philosophie, psychologie,

---

<sup>756</sup> Sur cette hypothèse de « recomposition ontologique », cf *Ibid.*, p.277, 322, 399

<sup>757</sup> LATOUR B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes - Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris et RYLE G., 2009 (1949), *The concept of Mind*, Routledge, London & New York, p.384 pages

sociologie et anthropologie. J'avais également cherché à montrer comment le laboratoire de psychologie s'y était pris pour pouvoir en faire un support d'expérimentation, puis comment s'était construit, avec Delsarte, un « laboratoire somatique », qui en faisait non plus l'objet du laboratoire mais son lieu même. J'avais, en outre, cherché à documenter un cas — la prise en charge par l'État des phénomènes sectaires — qui interrogerait la manière par laquelle l'intériorité s'était également vue « confisquée » par un discours d'experts légitimes. À partir de là, je m'étais fixé comme hypothèse de travail l'existence d'une autre version de l'intériorité<sup>758</sup> qui s'élaborerait dans l'expérience, dans et par la mise en mouvement du corps : construite par des expériences somatiques dont le cœur de la pratique repose sur une *culture des sens intérieurs*.

La pratique du BMC, entreprise ici à partir d'une expérience de reprise d'une pièce qui en utilise les outils pour improviser, me semblait être un bon exemple pour illustrer un cas où une expérience « intérieure » est prise en charge par une institution sur un mode ambivalent. J'ai tenté de décrire la manière dont au cours de ce projet, un collectif de danseurs amateurs s'est progressivement entraîné à se rendre sensible et capable de danser avec des « partenaires intérieurs » proposés par le Body-Mind Centering.

En confrontant le mode de production des savoirs scientifiques identifié par Bruno Latour à celui du BMC, j'ai tenté d'explorer la modalité spécifique que cette *pratique* met en jeu en termes de production de connaissance. Je me suis intéressé à la manière dont cette dernière pouvait prétendre produire une connaissance ou une compétence relatives à la manière dont une qualité physique corporelle et une « cause » intérieure se rapportent l'une à l'autre sur un mode qui déjoue, à la fois, un dualisme par lequel le corps en serait réduit à un « véhicule d'expression » pour l'âme, et à la fois le mode de causalité scientifique qui procède par détermination stabilisée et naturelle. Il fallait pouvoir décrire un mode de connaissance, une pratique, dont l'efficacité, sinon la vérité, ne se satisferait pas des critères qui obligent les scientifiques. Si le BMC avait produit son propre laboratoire expérimental, celui-ci devait produire des « témoins » dont la compétence première aurait moins consisté en leur « fiabilité » qu'en leur capacité à transformer l'expérience, à générer des « gains d'expériences » : un laboratoire moins obligé par la « référence » que par les « métamorphoses »<sup>759</sup>.

---

<sup>758</sup> Peut-être faudrait-il, plus justement, parler de « communauté de versions » : plurielles mais ayant de nombreux caractères communs. Solidaires les unes les autres.

<sup>759</sup> LATOUR B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence — Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, pp.187-211

Puis la pratique du Contact Improvisation m'a permis d'explorer comment se construisaient des sensations au mode d'existence paradoxal, à la fois intérieures et publiques, prenant le contrepieds des positions philosophiques les plus répandues qui tablent tantôt sur leur caractère interne et privé, tantôt sur leur caractère externe et publique. Nous avons ainsi été les témoins des différents modes sous lesquels les contacteurs, et plus largement les improvisateurs, construisaient des objets dans et par lesquels se conterminaient leurs expériences subjectives et « somatiquement » intérieures. En Contact Improvisation j'ai proposé de nommer cette modalité « interobjectivité ». Les situations d'apprentissage en composition instantanée et l'attention portée aux manières de se faire signe en improvisation, nous ont encore permis d'identifier une autre modalité à travers la production de « signes allusifs » qui jouent de surface à surface, qui permettent aux partenaires de créer du sens à leurs danses en passant par transformation de l'un à l'autre plutôt qu'en postulant le geste comme l'expression d'une intention intérieure.

Autant de pratiques, autant de manières de pratiquer la mise en relation ou la composition, autant de manières de construire ce qui attache, connecte partiellement, les partenaires en train d'improviser à des faces chaque fois différentes de leurs expériences. Documenter la *pratique* des praticiens BMC et des contacteurs nous a confrontés à un double enjeu : d'une part tenter de penser un « mode de véridiction » qui échappe à la logique positiviste de la science en essayant de caractériser une modalité « somatique » propre ; d'autre part, favoriser le recours à des notions telles que celles de *pratique*, *d'entraînement*, *d'apprentissage* pour rendre compte de la mise en culture d'une compétence relative à un sens intérieur de soi pris dans son sens « topologique ». Ce que j'ai appelé, à la suite de Tanya Luhrmann, une « culture des sens intérieurs ». Peut-être n'ai-je finalement rien fait d'autre que d'envisager cette production de connaissances à la manière des « savoirs autochtones » ou « savoirs traditionnels » que décrivent avec soin et passion les anthropologues ? La difficulté alors viendrait de ce que la tradition en question nous est toute contemporaine et que les autochtones ou les indigènes concernés ne nous sont exotiques que par le « subtil » d'une pratique qui prend place au cœur de notre « modernité », au coin de nos rues dans des studios de danse.

L'avantage de les considérer comme tels, est de couper court à la question consistant à se demander si ce qui est senti est réel ou construit<sup>760</sup>, tout en se donnant les moyens de

---

<sup>760</sup> LATOUR B., 2004. « How to talk about the body? The normative dimension of science », in *Body & Society*, vol.10, n°2-3, pp.205-229



comprendre quels sont les réquisits d'une expérience par laquelle, comme le dit Malinowski, « les cœurs se mettent à battre à l'unisson ». Lorsque Bonnie Bainbridge Cohen interroge la réalité de l'expérience qu'elle est en train de proposer en répétant la question « est-ce une métaphore ou est-ce la réalité ? », la question sous-jacente qui importe est bien : sous quelles conditions la métaphore devient-elle réelle ? Ou mieux, sous quelles conditions s'accroche-t-elle à quelque chose d'effectif dans l'expérience. Quand la métaphore ne se dit plus illusion mais « efficace d'un sentir propositionnel », comment construit-elle un pont, une connexion ne serait-ce que partielle entre mon expérience et le monde ? Comment quelque chose d'improbable devient-il vrai ?

Nous en étions restés, à la fin du chapitre sur le Body-Mind Centering, à un problème soulevé par Carla Bottiglieri, resté irrésolu tant il la mettait à l'aventure. Rappelons, il s'agissait des moyens qu'elle se donnait pour rendre compte d'expériences phénoménologiquement impossibles, tels que les perceptions intéroceptives. : « la problématique intéroceptive ou de l'impossibilité *phénoménologique* d'une conscience corporelle concernant le sens viscéral de soi, pourrait donc pointer vers un type d'expérience située en amont ou au-delà du corps vécu ». J'avais proposé de ne pas nous contenter d'un recours à un au-delà du corps vécu — et nous allons comprendre dans un instant pourquoi — en insistant plutôt sur l'effet d'un apprentissage, ou plutôt sur ce que nous avons appris à reconnaître comme l'efficace d'un sentir propositionnel : la force d'un dispositif. Ce problème n'a, semble-t-il, pas cessé de travailler Carla Bottiglieri au point que, trois années plus tard, c'est encore lui qu'elle met en scène dans un article qu'elle fait paraître dans la revue *Chimères*<sup>761</sup>. Nous avons vu que dans le premier article elle cherchait à s'en sortir par le « Corps-sans-Organes », c'est cette fois en convoquant le « pli » qu'elle parvient à rendre sensible d'une manière sans doute plus convaincante le trouble de l'expérience dont elle cherche à rendre compte.

Je me laisserai, quant à moi, travailler dans cette troisième partie par ce même problème. J'en accepte l'aventure : qu'est-ce qu'avoir « conscience » de ces expériences étranges et subtiles que nous font vivre les pratiques du BMC, du Contact Improvisation ou du Tuning Score ? Cette partie prend la forme d'un long et fragile trajet d'instauration qui réussirait si nous débouchions sur une manière de sentir, de penser et de nommer la manière spécifique par laquelle nos praticiens parviennent à faire *coïncider* des corps et des esprits. Nous nous serions alors remis à parler de « conscience corporelle »...

---

<sup>761</sup> BOTTIGLIERI C., 2013, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », in *Chimères*, n° 78, pp.113-128

## 2. UNE PERCEPTION AUTRE ?

« On affirme des primitifs qu'ils vivent dans un monde magique où des phénomènes fantastiques se mêlent aux choses de leur monde données par les sens. *Quiconque y regarde de plus près rencontrera les mêmes formes magiques dans bien des milieux d'Européens hautement cultivés* »

Philippe Descola<sup>762</sup>

### 2.1 *The Spell of the sensuous, David Abram*

Mais cette aventure, je l'accepte sous condition : que l'on m'autorise à la vivre en compagnie d'un livre écrit par David Abram qui revêt pour moi un caractère important, et j'aimerais prendre le temps de faire comprendre pourquoi.

Paru en 1997, *The spell of the sensuous*<sup>763</sup>, nous confronte à un ensemble de phénomènes que l'on qualifierait volontiers de « surnaturels ». Ces expériences sont essentiellement de deux ordres : relations à la nature, et à travers elles, relations à des entités invisibles. Aujourd'hui, David Abram se présente comme un philosophe, anthropologue, activiste écologique. Étudiant, il gagne sa vie en exerçant ses talents de magicien. À la fin d'un voyage qui lui fait faire le tour du Moyen-Orient et de l'Europe, il rencontre le célèbre antipsychiatre Ronald Laing sous la supervision duquel il se met à travailler sur les applications potentielles de la magie dans un cadre psychothérapeutique. Son diplôme en poche, il repart voyager en Asie du sud-est en se donnant pour but d'étudier les relations entre la médecine traditionnelle et la pratique de la magie. À ce titre, il séjourne à plusieurs reprises et pendant de longs mois, dans des communautés indigènes au Sri Lanka, en Indonésie et au Népal. Il y côtoie ceux qu'il appelle des « magiciens traditionnels », comprenant sorciers, chamans, guérisseurs... À leur contact son projet de recherche se transforme pour se concentrer sur les relations entre la « magie traditionnelle » et le « monde naturel animé ».

Ce livre est d'une richesse rare, il sera aussi susceptible d'en faire rire certains. La partie de son étude consacrée au chamanisme n'est pas la mieux informée des nombreux débats, touffus et complexes, qui animent le champ anthropologique. Or c'est précisément là qu'il me semble intéressant, dans les risques qu'il prend en formulant des thèses que

---

<sup>762</sup> DESCOLA P., 2005, p.146

<sup>763</sup> ABRAM D., 1997, *The spell of the sensuous – Perception and language in a More-Than-Human World*, Vintage Books, New York, 326 pages

certaines étiquetteront trop vite comme « new Age ». L'activisme écologique nord-américain est parfois très proche des courants « new Age »<sup>764</sup>. Comme chez Steve Paxton, c'est ce flirt qui m'intéresse dès lors qu'il fait l'effort d'être exigeant jusqu'au bout.

Ce qui retient mon attention est d'abord le pivotement de David Abram au contact de ces cultures. Un pivotement qui n'est pas une illumination mais bien une sensibilisation qu'il raconte en détail dans le premier chapitre de son livre. Avant ses voyages et les rencontres qu'il y a faites, il n'avait que rarement porté attention au « monde naturel ». C'est la compagnie des magiciens traditionnels et de leurs savoirs qui a produit en lui un bouleversement sensoriel (*shifting my senses*) qui l'aurait rendu sensible aux « sollicitations » des entités non-humaines<sup>765</sup>. C'est, plus justement, la rencontre avec certaines cultures qui a construit l'évidence de ce bouleversement sensoriel. Reçu à Bali chez un « Balian », c'est-à-dire un praticien de la magie, Abram remarque le premier matin que la femme de son hôte, en plus du bol de fruits frais qu'elle lui amène au lever du jour, porte sur son plateau des portions de riz blanc contenues dans des feuilles de palmes. Lorsque son hôtesse vient le débarrasser, son plateau est vide. À qui ces mets étaient-ils destinés, se demande Abram, se sachant être le seul invité de la famille ? Quelques jours plus tard, il le demande explicitement à son hôte, qui lui répond que ce sont là des offrandes pour les esprits de la maisonnée. Intrigué, Abram se hâte un matin de finir sa coupe de fruits et la suit discrètement. Il la retrouve en train de disposer ses offrandes aux coins des différents bâtiments de la propriété. Lorsqu'il revient un peu plus tard, le riz a disparu ! L'offrande a été consommée. Plutôt que de se contenter de cette disparition, Abram retourne dès le lendemain là où l'avait mené la femme du Balian, aussitôt cette dernière repartie. Il ne remarque d'abord rien de spécial, jusqu'à ce qu'un grain de riz se mette à bouger. Et bientôt un autre ! En y regardant de plus près, il remarque une file de petites fourmis noires qui se relaient jusqu'à l'offrande. En revenant à sa chambre, la première réaction d'Abram, gloussant pour lui-même, est de se dire : s'ils savaient que les offrandes qu'ils destinent à leurs esprits sont en fait détournées par les fourmis ! Puis, il se laisse surprendre par une pensée inattendue : et si les esprits de la maisonnée n'étaient autres que ces fourmis<sup>766</sup> ?

---

<sup>764</sup> En témoigne la figure de Starhawk, qui se revendique à la fois activiste et sorcière néopaienne : STARHAWK, 1997, *Dreaming the dark – Magic, sex and politics*, Beacon Press, Boston, 242 pages

<sup>765</sup> ABRAM D., p.20

<sup>766</sup> Abram apprendra très vite que la maison du « Balian », construite à proximité de plusieurs fourmilières, est vulnérable à l'invasion d'une quantité considérable fourmis. Les offrandes permettent « d'empêcher une telle attaque menées par les forces naturelles qui entourent (et supportent) la terre familiale », *Ibid.*, 1997, p.13

Un peu plus loin dans le même chapitre, il raconte comment une rencontre fortuite avec des araignées au fond d'une grotte dans laquelle il s'est réfugié en attendant qu'un violent orage de mousson ne cesse, transforme son rapport aux entités non-humaines, lui révèle leur intelligence et la magie à l'œuvre, tapie, dans les paysages qui l'entourent alors :

« [Spiders] were *my* introduction to the spirits, to the magic afoot in the land. It was from them that I first learned of the intelligence that lurks in nonhuman nature, the ability that an alien form of sentience has to echo one's own, to instill a reverberation in oneself that temporarily shatters habitual ways of seeing and feeling, leaving one open to a world all alive, awake, and aware. It was from such beings that my senses first learned of the countless worlds within worlds that spin in the depths of this world that we commonly inhabit, and from them that I learned that my body could, with practice, enter sensorially into these dimensions<sup>767</sup> »

Il ne s'agit pas de communiquer mystérieusement avec un au-delà mais d'entrer sensoriellement dans les dimensions d'un monde qui ne s'étaient pas encore révélées à lui. Face à ces expériences, il comprend vite que les magiciens traditionnels jouent un rôle prépondérant en agissant comme de véritables intermédiaires entre la communauté des hommes et un « champ écologique élargi ». Leur rôle consiste à s'assurer de la circulation, de l'équilibre et de la réciprocité des transactions entre la communauté humaine et la nature. Ils développent un art de faire attention à ce qui, dans la nature, requiert leur attention et leurs sensibilités pour être perçu. Ils établissent des contacts avec d'autres formes organiques de sensibilité et de conscience (*awareness*) en se laissant « glisser en-dehors des frontières perceptuelles communément établies, différentes de culture à culture ». Leur magie tient à cette réceptivité exacerbée aux sollicitations significatives — chants, pleurs, gesticulations— d'un champ qui dépasse celui des hommes et de leur expression<sup>768</sup>. En outre, de retour chez lui, en Amérique du Nord, et excité par les nouveaux sentirs qui s'étaient mis à l'habiter, à peupler et nuancer ses expériences, désireux de les laisser envahir son monde familier, Abram se rend compte qu'il perd petit à petit la sensibilité, le mode d'attention au monde qu'il avait gagné auprès des cultures

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p.19. Lorsqu'il évoque son « pivotement », Abram se réfère systématiquement à une expérience sensorielle : « I began to feel — particularly in my chest and abdomen... » (25), « I began to find other ways of tapping the very different sensations and perceptions that I had grown accustomed to in the “undeveloped world” » (27), « I began to *see* and to *hear* in a manner I never had before » (21)

<sup>768</sup> Eduardo Viveiros de Castro fait du chaman un « commutateur ou conducteur de perspectives » et, en cela, un « diplomate cosmopolitique ». Le chaman apparaît comme celui qui ne cesse de faire l'aller-retour entre les mondes « humains » et ceux qu'Abram nomme les mondes « plus-qu'humains » : VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, *Métaphysiques cannibales*, PUF « MétaphysiqueS », Paris, p.121. C'est aussi une des caractéristiques que mettent en avant STÉPANOFF C., ZARCONET T., 2011, *Le chamanisme de Sibérie et d'Asie centrale*, Gallimard, Paris, 127 pages

balinaises et népalaises<sup>769</sup>. Ce qu'il avait vécu là-bas ne tenait pas du miracle, ni de l'illusion, mais était entretenu par une culture, une appétence, une façon d'être au monde. Ceci amène David Abram à relire les interprétations les plus courantes de la magie traditionnelle en termes de méprise. Si les transactions faites envers une nature non-humaine sont souvent mal interprétées par les occidentaux, c'est qu'ils ignorent la dimension écologique de ces savoirs/arts (*crafts*) et, de fait, préfèrent se répandre sur leur dimension « surnaturelle ». À l'origine de cette méprise : la croyance en un monde naturel entièrement déterminé et mécanique, vis-à-vis duquel tout ce qui s'apparente à une forme de « mystère » dépassant l'entendement humain (ou plutôt les savoirs occidentaux) serait soit de l'ordre d'une réalité non physique rejetée dans un *au-delà* (*above*), soit de l'ordre d'une réalité purement subjective :

« Like an old, collective habit, difficult to kick, the directly sensed world is still explained by reference to realms hidden *beyond* our immediate experience<sup>770</sup> »

Ce que me permet de formuler David Abram revient à conserver la première partie de la proposition, à savoir que notre expérience directe du monde est en partie concernée par une réalité non immédiatement accessible et disponible, tout en réfutant en sa compagnie la seconde partie qui fait que cette dernière constituerait un *au-delà* surnaturel (*beyond*) d'une autre *nature*. La thèse d'Abram est au fond très simple, elle consiste à contester l'existence du surnaturel tout en cherchant les moyens de prendre au sérieux et de se sentir concernés par les phénomènes que l'on étiquetait comme tels. Et la réponse qu'il adresse aux sceptiques n'est pas plus compliquée : seuls ceux qui ne connaissent pas la nature ont besoin d'avoir recours à la catégorie du « surnaturel ». Car il n'existe pas de monde « sur-naturel », il n'y a qu'un monde « plus qu'humain » (*more-than-human*)<sup>771</sup>. Le « plus » s'emploie, ici, numériquement et en extension : « plus » ne veut pas dire « au-delà » (*beyond*) ou « au-dessus », il redessine un monde au périmètre élargi qui ne se resserre plus autour d'un centre qui serait l'humain. Ce « plus » nous fait ainsi comprendre que la magie, dans son sens le plus exigeant et primordial, est l'expérience d'exister dans un monde fait d'intelligences multiples. Plutôt que d'instaurer une rupture ontologique entre ce qui serait de l'ordre de la nature et ce qui serait situé au-delà, il

---

<sup>769</sup> « My skin quit registering the various changes in the breeze, and smells seemed to have faded from the world almost entirely, my nose waking up only once or twice a day, perhaps while cooking, or when taking out the garbage », ABRAM D., 1997, p.26

<sup>770</sup> ABRAM D., 2010, *Becoming animal – An earthly cosmology*, Pantheon Books, New York, p.5 : « Comme une vieille habitude collective, difficile à se défaire, le monde senti directement est encore expliqué en faisant référence à des réalités cachées *au-delà* de notre expérience immédiate ».

<sup>771</sup> ABRAM D., 1997, p.9

s'agit de tout rendre à la *nature*, ou plus justement de construire, pour le dire comme Whitehead, un « concept de nature » qui supporte tout ce dont nous avons l'expérience, y compris ce qui ne s'y livre pas du premier coup d'œil mais requiert qu'on le cultive pour qu'il se mette à exister<sup>772</sup>.

S'il devait s'agir de penser *au-delà*, ce serait alors *au-delà* de tous les réflexes ou défenses de pensée qui nous cantonnent dans un cadre normatif délimitant le champ de notre expérience, c'est-à-dire de ce qui peut être vu, entendu, touché, senti, et qui nous cantonne à l'intérieur des « frontières perceptuelles communément établies » : passer outre ceux qui prétendent encadrer le champ normatif de nos expériences, c'est-à-dire de ce dont nous pouvons avoir l'expérience dans notre relation aux autres, au monde et à soi-même. Lorsque les praticiens et danseurs avec lesquels je me suis efforcé de penser tout au long de cette thèse posent leurs mains sur vous ou contactent votre corps avec le leur, ils sont capables de sentir une quantité de choses que l'on n'aurait pas imaginées *a priori*. Le champ de leur expérience dépasse celui qu'on leur accorderait spontanément. Si bien qu'eux, comme Abram, nous enjoignent implicitement à trouver nos propres manières de résister aux définitions toutes faites et aux explications commodes qui « isolent notre intelligence de l'intimité de nos rencontres avec l'étrangeté des choses<sup>773</sup> ». Il s'agit donc de tenir au fait que l'expérience possède une épaisseur qui ne passe pour une réalité « cachée », un « au-delà », que tant que l'on n'a pas appris à la contacter, à la détecter et à s'y repérer.

Le paradoxe vient, en somme, du fait que s'il y a une « réalité cachée », invisible, les praticiens somatiques, à l'instar des magiciens traditionnels qu'Abram côtoie, ne cherchent pas à l'évacuer. Que l'expérience possède ses mystères, ses coins d'ombres, qu'elle vaille « quelques heures de peine », est la moindre des reconnaissances si l'on souhaite rendre justice à, et surtout rendre compte de, ce qui peut à ce point tenir la motivation et l'engagement de tous les praticiens qui font du cœur de leur pratique l'exploration et la culture de cette épaisseur. Cette épaisseur ne se rapporte pas à une ignorance, il ne s'agit pas d'un brouillard épais à dissiper pour enfin y voir clair, mais d'un milieu à densifier — que l'on cultive, que l'on pratique — pour y enrichir les possibles de son expérience.

---

<sup>772</sup> STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead — Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.242, 265 et 412. Sur ce point, je renvoie à son commentaire décisif de *Concept of nature* le long des trois premiers chapitres de l'ouvrage : Le mathématicien et le coucher de soleil », « Événement et passage » et « La prise de l'esprit ».

<sup>773</sup> ABRAM D., 2010, p.21

La danse, par rapport à cela, est dans son histoire et dans la diversité de ses formes très ambivalente. Tour à tour très normative et à l'inverse libératrice, voire émancipatrice<sup>774</sup>. En m'étant concentré sur des pratiques de danse issues du champ de l'improvisation et de la composition instantanée, elles-mêmes issues de la postmodern dance ou encore du champ de l'éducation somatique, je n'ai souhaité prendre en considération que des pratiques qui revendiquent d'une manière ou d'une autre et de manière plus ou moins explicite, un tel rapport d'émancipation (*empowerment*).

## 2.2 Une réanimation philosophique : le « sort » de Merleau-Ponty

Le projet d'Abram, dont je m'inspire, cherche donc « de nouvelles manières de parler », « de nouveaux styles de paroles », de nouveaux actes de langages, qui ne nous mettent pas à distance de l'expérience du monde (en se donnant pour but de le représenter) mais nous lieraient plus profondément à son épaisseur<sup>775</sup>. Pour ce faire, il réserve à la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty une place singulière sur laquelle je propose que nous nous arrêtions pour la raison suivante : il demande au philosophe de tenir un rôle, le rôle de celui qui, de l'intérieur de la philosophie occidentale, aurait travaillé sur le double plan de la pensée et de la langue cet autre rapport au monde. Aux yeux d'Abram, la singularité de Merleau-Ponty tient à sa langue qui, grâce à « sa fluidité, ses résonances charnelles, son attention à éviter tout terme abstrait », aurait le pouvoir de « nous conduire jusqu'aux profondeurs sensibles du monde<sup>776</sup> ».

Merleau-Ponty a le mérite d'avoir débarrassé la phénoménologie de la question, restée incontournable pour Husserl, du « transcendantal » en faisant du corps le véritable sujet de l'expérience. Le sujet n'est plus appréhendé en fonction des conditions *a priori* qui rendent son expérience du monde et de la relation possible, il est identifié à l'organisme corporel. L'activité principale de ce corps vivant est une activité de « perception », entendue dans le sens précis d'une activité ouverte qui allie réceptivité et créativité. Réceptivité à l'égard de *ce qui se présente* dans notre expérience, et créativité spontanée dans nos manières de nous ajuster aux contours de cette expérience. Réceptivité et

---

<sup>774</sup> cf Le livre collectif du département danse de Paris 8, 1999, *Danse et utopie*, L'Harmattan, Paris, 240 pages ; et également ROUSIER C., 2003, *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, CND, Paris, 384 pages ; ainsi que l'ouvrage déjà évoqué de Sally Banes, 1993, *Democracy's Body: Judson dance theatre, 1962-1964*, Duke University Press, 288 pages.

<sup>775</sup> ABRAM D., 2010, p.16

<sup>776</sup> ABRAM D., 1997, p.44

créativité, Merleau-Ponty subsume ces deux pans de l'activité perceptuelle sous la notion de « réciprocité » qui prend l'allure d'une « conversation silencieuse » entre mon corps et les entités qui l'environnent. La réciprocité est engagée entre mon corps et le monde dans chacune de mes actions, il m'est impossible de toucher sans en même temps être touché. De fait, la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, comprise comme une activité de réciprocité, réceptive et créatrice, *active* tous les termes en présence dans l'expérience : tant celui qui perçoit que ce(lui/lle) qui est perçu(e). David Abram résume ainsi :

« Il y a ainsi une *sollicitation* de mon corps par le sensible, et un questionnement du sensible par mon corps, un empiètement réciproque<sup>777</sup> »

Le terme qu'Abram emprunte à Merleau-Ponty n'est pas anodin : « solliciter ». Littéralement, dans un premier sens, il signifie autant « faire agir » qu'« insister auprès de... ». Le monde qui nous entoure et que nous habitons, que nous ne cessons d'interroger, formule à notre égard des requêtes insistantes, il nous sollicite. L'étymologie nous renseigne aussi, dans un second sens, sur son emprunt au latin *sollicitare*, évoquant le fait de « se soucier de » et « de prendre soin ». Il y a de la tendresse dans cette sollicitation, comprise comme une attention affectueuse que l'on adresse à quelqu'un, avec *sollicitude*.

Et si le terme importe, si toutes les entités du monde *sollicitent* notre corps, qu'elles s'adressent à nos sens, les activent, si chaque entité possède le pouvoir de nous atteindre et de nous influencer, Abram considère qu'il n'y a plus de raison de ne pas dire que tous les phénomènes sont potentiellement *expressifs* :

« What if meaningful speech is *not* an exclusively human possession? What if the very language we now speak arose first in response on an animate expressive world — as a stuttering reply not just to others of our species but to an enigmatic cosmos that already *spoke to us* in a myriad of tongues<sup>778</sup> »

Ce que Merleau-Ponty nomme le « miracle de l'expression<sup>779</sup> » n'est en aucun cas une exclusivité humaine, pas même animale, il s'étend à toute chose, où toute chose est reconnue « sollicitante ». Abram relève ainsi l'emploi insistant de la voix active chez Merleau-Ponty pour décrire les objets, les choses, les entités non-humaines qui ne cessent, avec insistance et tendresse, de solliciter nos corps. Dans les textes du philosophe français comme dans ceux d'Abram, les entités non-humaines parlent et agissent

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p.54

<sup>778</sup> ABRAM D., 2010, p.16

<sup>779</sup> MERLEAU-PONTY M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, p. 239



activement, toute chose parle à (*speaks to*), parle *par* (*speaks within*) et parle à *travers* (*speaks through*) notre corps<sup>780</sup>. Ce qu'Abram célèbre en Merleau-Ponty est le fait qu'il ait su donner un corps — c'est-à-dire une physiologie —, et des racines — c'est-à-dire une écologie — à l'intelligence humaine et plus largement à notre être-au-monde.

Toutefois, on est en droit de se demander, au fond, pourquoi ce recours à Merleau-Ponty dans la mesure où il semble être intervenu *après* les expériences qui ont nourri le « pivotement » (*shift*) d'Abram. Il ne s'est pas fait *initier* par Merleau-Ponty mais par des araignées, des fourmis, puis par des magiciens, des sorciers, et par les simples villageois qu'il côtoyait. Autrement dit, Merleau-Ponty n'a pas été, semble-t-il, un opérateur de transformation pour Abram. Alors quel rôle joue-t-il, quel place Abram lui réserve-t-il, et pourquoi le convoquer lui et pas un autre ?

En France, Merleau-Ponty, plus qu'un recours est devenu un *réflexe*. Pendant très longtemps, il a été quasiment impossible de parler du corps et de l'expérience sensible sans qu'on ne lui demande de monter sur scène et de nous faire son tour de chant philosophique. Certains se sont tournés vers l'autre scène qui programmait Canguilhem puis Foucault. Dans le cas d'Abram, il est intéressant de se demander pourquoi il a choisi Merleau-Ponty, dans la mesure où il aurait pu se tourner vers une tradition philosophique anglo-saxonne riche dans ses rapports à la nature : que l'on pense au transcendantalisme (Emerson, Thoreau, Whitman), à « l'empirisme radical » de William James ou peut-être plus spécifiquement sur ce point au « naturalisme » de Dewey, ou enfin à la philosophie spéculative d'Alfred North Whitehead et sa tentative de forger un « concept de nature » qui réconcilierait le physicien et le poète. Si le réflexe français pouvait être en partie nourri par un manque d'alternative séduisante — ces trois traditions ayant été redécouvertes tardivement en France — il en va tout autrement pour Abram. Faisons le pari que le recours à Merleau-Ponty est alors un choix conscient et pragmatique, au sens où Abram attend de lui qu'il ait des conséquences. Il est *efficace* et *intéressant*, quelque chose agit avec lui. Et là-dessus, Abram dit très simplement quoi : la phénoménologie de l'expérience perceptuelle de Merleau-Ponty joue le rôle d'un « révélateur » de la relation profonde de participation et de réciprocité entre les hommes, la terre et les entités non-humaines qui la peuplent. Elle nous redonne le sens d'un langage qui ne s'en tiendrait pas seulement à une fonction de transport d'information (*speaks about*), mais qui aurait redécouvert un art de s'adresser (*speaks to*) à ce(ux) qui peuvent répondre à nos paroles. Ce qui se joue avec Merleau-Ponty, c'est une *ré-animation* — au double sens de

---

<sup>780</sup> ABRAM D., 1997, p.182

l'anthropologie rituelle et de l'opération médicale— sous nos tropiques d'une conscience « animiste » :

« Merleau-Ponty's work resonates, and bring us close to, the spoken beliefs of many indigenous, oral peoples<sup>781</sup> »

Parmi les ressources à sa disposition pour nous rendre sensibles et accessibles les expériences dont il témoigne, Abram demande à (la langue de) Merleau-Ponty de *nous initier* aux expériences qu'il a lui-même traversées. Pour ceux qui ne *croient*, ne *savent*, ne *sont pas sensibles*, à ce que peuvent avoir à nous dire un vol d'oiseaux dans un ciel orange d'une fin d'après-midi de printemps, des mousses disposées sur une roche, un agencement de rochers, Merleau-Ponty devra d'abord jouer le rôle de caution intellectuelle puis, plus noblement, celui d'entremetteur. Il devra assumer le rôle du magicien capable de « jeter un sort » (*spell*), d'être un *corps conducteur* à l'entremise des mondes sans lui voués à ne pas se rencontrer. Abram réanime en quelque sorte Merleau-Ponty pour lui demander d'exercer son savoir-faire à même les mots — et par extension, la philosophie ! — : notre propre magie. De nous transformer en nous transportant en terres étrangères pour *sentir* de nouveau et autrement, débarrassés des « frontières perceptuelles communément établies ».

Faut-il encore suivre Abram ? Est-il encore ethnographe ? Ne pourrait-on pas dire qu'il tombe dans un vieux mythe américain en faisant jouer aux populations indigènes qu'il rencontre le rôle de l' « Indien » ? N'est-il pas fasciné par son propre devenir-indigène ? Le critique littéraire Leslie A. Fiedler a montré dans une étude restée fameuse, *The return of the vanishing American*, titrée en français « Le retour du peau-rouge », comment l'Indien, dans la mythologie américaine, incarnait pour l'homme blanc un désir de rupture des limites de la Raison et la possibilité d'étendre sa conscience. Le « Western », comme genre littéraire et cinématographique, a joué ce rôle et donné une représentation à ce désir, en mettant en jeu moins une rencontre avec une terre et des paysages jusqu'alors inconnus qu'une rencontre avec l'Indien, celui pour qui le « Nouveau Monde » était une « vieille demeure ». À la fin du 15<sup>e</sup> siècle, l'Église statue sur le fait de savoir si, n'étant pas des descendants d'Adam, les indiens possèdent ou non une âme ? Et décide que oui. Fiedler rappelle que D.H Lawrence, dans ses *Studies in classic American Literature*, a amendé cette réponse en un « oui, mais... » : *oui* ils ont une âme, *mais* elle n'est pas tout à fait la même que la nôtre. Contrairement à la structure ordinaire du « oui, mais... »,

---

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.87

l'amendement n'est pas ici restrictif mais émancipateur, Lawrence émettant l'espoir que nôtre âme ait la potentialité de devenir comme la leur<sup>782</sup>. Ce même espoir agite Abram :

« Our experience may indeed be a variant of these other modes of sensitivity<sup>783</sup> »

L'Indien incarne le fantasme d'une perception étrange, la perception d'un autre monde. Alors oui ! Abram s'empare de ce vieux mythe, seulement, il ne « tombe » pas dedans, il le « réanime ». Il cherche les moyens d'en actualiser la charge<sup>784</sup>. Et justement, aux yeux d'Abram, Merleau-Ponty *incarne*, au sens charnel du terme, de l'intérieur de notre modernité, de la philosophie, un pivotement en construisant un contraste entre une épistémologie positiviste et une épistémologie qu'Eduardo Viveiros de Castro nommerait, en référence à celle qu'il prête aux Indiens d'Amazonie, « chamanique ». Pour la première, connaître revient à « objectiver », c'est-à-dire toujours à déssubjectiver en rendant explicite la part du sujet présente dans l'objet de façon à purifier l'objet de la présence du sujet. L'épistémologie « chamanique » est guidée par l'idéal inverse, où connaître revient à « personnifier ». Dans un cas, « la forme de l'autre est la chose », dans l'autre « la forme de l'autre est la personne »<sup>785</sup>. Si Abram choisit Merleau-Ponty, c'est que ce dernier rend sensible et manifeste « le *qui* des choses ».

Réanimation, *résonance*, et peut-être comme autre mot nécessaire auquel nous allons apprendre à donner du sens dans un instant : « accordage » (*tuning*). L'opération concrète que provoque Abram, celle qui comme le note un des reviewers du livre en première de couverture nous ferait, une fois le livre refermé, marcher dehors et prendre conscience que le monde serait devenu différent, est une opération concrète d'*accordage sensoriel cosmopolitique*. Ce qui explique que bien que n'étant peut-être pas le philosophe définitif de la « nature », Merleau-Ponty est devenu le philosophe dont Abram avait besoin pour réaliser cette opération. On s'interrogeait sur le rapport au « naturel » chez Abram... Pas si nostalgique que ça l'animal ! Sa question concerne bien plus la possibilité de cultiver à côté de « notre » magie — celle par laquelle les mots, les lettres alignées sur une page

---

<sup>782</sup> FIEDLER L., 1968, *The return of the vanishing American*, Stein and Day publishers, New York, p.178 et p.21-22

<sup>783</sup> ABRAM D., 1997, p.14

<sup>784</sup> *Devenir indien* diffère ici du « go native » de l'ethnographe qui ne serait pas revenu des Tropiques. Abram le dit bien, une fois revenu chez lui, affecté de ne plus « sentir » le monde tel qu'il en avait eu l'expérience le long de ses voyages, il va progressivement chercher d'autres manières de se re-sensibiliser auprès d'autres phénomènes (Abram, 1995, p.27). Comme le devenir-animal chez Deleuze et Guattari, il s'agit d'un devenir indien « qui ne se contente pas de passer par la ressemblance, auquel la ressemblance ferait plutôt obstacle ou arrêt », DELEUZE G., GUATTARI F., « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... », in *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, p.285

<sup>785</sup> VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, pp.25-26

blanche nous parlent — cette autre magie par laquelle le monde — y compris ce qui en lui n'est pas visible du premier coup d'œil — nous parle. Il ne s'agit alors ni d'un retour ni d'une désalphabétisation du corps, mais de redonner des corps à l'alphabétisation du monde. Faire de « notre magie », notre art d'animer le monde par les mots, le support de la magie du monde « plus qu'humain » dans une culture qui en aurait perdu l'évidence. Ce parcours dans l'expérience d'Abram inspire celui qui nous reste à parcourir au moins sur trois plans : 1/ entreprendre le BMC, le Contact Improvisation, la composition instantanée comme des pratiques visant à apprendre à lire et répondre aux *sollicitations* des partenaires intérieurs et extérieurs de la danse, 2/ donner une physiologie et une écologie aux transactions avec le monde qui se joue dans ces pratiques somatiques, ainsi qu'à l'exercice de la pensée, 3/ expérimenter une forme de « devenir indigène » qui ne se confond pas avec l'écueil du « go native » mais qui suscite de nouveaux sentirs. Pour tenir ces trois plans et moi-même proposer une entreprise de « réanimation », je me dois désormais de « fabuler ».

### 2.3 Fabuler

Il arrive que les expériences « subtiles » qui se vivent en studio, en dansant, soient discréditées d'avance, on dit d'elles que ce ne sont « que des histoires ». Alors je ne chercherais pas à en faire autre chose que cela : des histoires. Déjà David Abram, pour nous sensibiliser à la pratique (*craft*) des magiciens traditionnels, concluait par la nécessité d'en passer par une histoire qui fabriquerait de nouvelles connexions avec « nos » expériences :

« A story that makes sense is one that stirs the senses from slumber, one that opens the eyes and the ears to their real surroundings, tuning the tongue to the actual tastes in the air and sending chills of recognition along the surface of the skin. To *make sense* is to release the body from the constraints imposed by outworn ways of speaking, and hence to renew and rejuvenate one's felt awareness of the world. It is to make the senses wake up to where they are<sup>786</sup> »

Faire une histoire des expériences somatiques qui précèdent passe par une tentative d'écriture. À travers elles se joue le risque auquel je me suis exposé tout du long de ce

---

<sup>786</sup> ABRAM D., 1997, p. 265 : « Une histoire qui fait sens est une histoire qui réveille les sens de leur sommeil, qui ouvre les yeux et les oreilles à ce qui les entoure réellement, accordant la langue aux saveurs qui flottent dans les airs et qui provoquent des frissons à la surface de la peau. Pour *fabriquer du sens* il faut libérer le corps des contraintes imposés par des manières surannées de parler, et donc renouveler et rajeunir les prises de l'expérience sur le monde. Il s'agit de faire se réveiller les sens à ce qui les entoure ».

travail. Les anglais disent « walk the line », lorsque l'enjeu porte sur le fait de marcher droit, sans écart, de se tenir à carreau, tenir la ligne de crête entre deux mondes qui se rencontrent mal ou avec dégâts, celui du positivisme et celui de l'expérience sensible virant trop vite, à la demande, en envolées lyriques romantiques. « Walk the line, buddy ! » Tiens la ligne, ne tombe pas. Steve Paxton sur la crête des expériences sensorielles subtiles s'interdisant le faux pas des « perceptions extra-sensorielles » — « stick to sensationnal facts » — tient la ligne de bout en bout. David Abram balançant entre deux vides lorsqu'il propose de se passer de la catégorie du surnaturel et se déclare moins intéressé par la vérité « littérale » de ses énoncés que par le type de relation qu'elles rendent possibles tient la ligne, même si à plusieurs reprises on le surprendrait à vaciller. Peut-être est-ce lui qui m'a, finalement, mis sur cette piste d'un discours qui ne se donne pas pour fin de décrire ou d'expliquer une expérience mais de lui donner une forme, qui produit ce qu'il décrit, qui provoquerait en nous une transformation dans nos manières de sentir<sup>787</sup>.

Nous nous croyions rendus ? Plutôt nous sommes-nous mis dans de beaux draps : nous sommes entrés, comme le dit Michaux, « dans la métaphysique, par voie organique<sup>788</sup> ». Il ne m'est plus possible de faire marche arrière. Et ici, plus qu'ailleurs, je m'engage sur une crête incertaine. C'est encore une fois Isabelle Stengers qui m'inspire, elle qui attire l'attention de son lecteur, au seuil des quelque 600 pages de son étude sur Whitehead, sur le fait que « c'est une étrange langue qui, peu à peu, va s'élaborer ici, une langue qui met au défi toute distinction nette entre description et fabulation et induit une singulière sensation de dépaysement au cœur des expériences les plus familières<sup>789</sup> ». Dépaysement, car après tout, tout le monde fait l'expérience de son corps à un niveau ou un autre. L'indétermination de ce qui relève de la fabulation et de la description signale que l'écriture change de régime, même si dans ce changement de régime je me fixe toujours la même exigence : parler « devant », « en présence » de l'expérience, de ceux qui la vivent<sup>790</sup> : « walk the line ! ». À ceci près qu'ici, l'écriture devance ceux-là même dont

---

<sup>787</sup> C'est aussi la vertu de l' « effet sophistique » que Barbara Cassin a réhabilité en replaçant au centre de l'expérience philosophique ce qu'elle nomme « logologie » : un discours qui, plutôt que de décrire, fait être ; une action discursive qui agit en-dehors du domaine strict de la signification, celui de la performance textuelle. CASSIN B., 2007, « Sophistique, performance, performatif », in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Vrin, Paris, 48 pages

<sup>788</sup> MICHAUX H., 1961, *La connaissance par les gouffres*, NRF Gallimard, Paris, p.232

<sup>789</sup> STENGERS I., 2002, p. 13

<sup>790</sup> « Parler pour », « parler devant », cf DELEUZE G., GUATTARI F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.105. Voir aussi le commentaire engagé de Stengers sur cette attitude chez James qui, confronté à la question « la vie vaut-elle d'être vécue ? », s'exhorte à penser *en présence* de la

elle prétend rendre compte. Elle leur adresse une « proposition », un appât de mots pour de nouvelles prises sur et dans l'expérience, « a lure for feeling<sup>791</sup> ». Offrir l'opportunité de formuler, autrement, ce qui se joue dans les relations complexes, multiples, locales entre le corps et l'esprit. En somme, fabuler le « Body/Mind Problem ».

---

« grande armée des suicidés », ceux qui l'obligent à considérer le suicide comme une « alternative véritable » à la vie et à ne pas le réduire à une défaite ou, pire, une lâcheté, STENGERS I., 2007, « William James : une éthique de la pensée ? », in D. Debaise, *Vie et expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Vrin, Paris, pp.147-174

<sup>791</sup> « Tout énoncé verbal peut fonctionner sur le mode d'appât pour le sentir (*lure for feeling*), mais un énoncé est bien incapable de définir comment il fonctionnera », STENGERS I., 2002, p.452

### 3. INCORPORER DE NOUVEAUX AFFECTS

Nous avons vu que le dispositif du Contact Improvisation propose de nouveaux « sentirs », de nouveaux affects. Ceci vaut également pour le Body-Mind Centering. Dans le cas du Contact Improvisation, les corps se laissent toucher et mouvoir autrement par la gravité, les forces physiques, le corps de l'autre, la trame de son esprit. En BMC, les praticiens s'entraînent à se mettre en mouvement à partir des différents systèmes du corps dont pourtant certains sont réputés ne pas pouvoir être « expérientiels ». Ces dispositifs proposent aux danseurs de nouvelles manières d'entrer en relation, de nouveaux modes d'être en relation en les articulant à de nouveaux « sentirs » : sentir de nouvelles qualités, sentir de nouvelles sensations, saisir de nouvelles prises. Alors la danse devient connaissance. Il revient aux danseurs d'apprendre de l'expérience, dans l'expérience et par l'expérience.

Soumis à un dispositif efficace et bien « designé », le corps est en effet susceptible de changer. La plasticité du sens du toucher que nous avons eu l'occasion d'observer, témoigne du fait qu'un sens n'est pas indépendant de la manière dont on le pratique. Lucienne Strivay et Vinciane Despret relatent, ainsi, tout un ensemble d'exemples de corps construits par ce qu'elles nomment des « agencements étranges » et parmi ceux-ci le cas des enfants sauvages qui manifestent des possibilités sensorielles pour nous aberrantes :

« Tous les témoins [...] s'accordent à souligner combien ces enfants font un usage remarquable et intensif de leur odorat et préviennent ainsi les menées des chasseurs, détectent le caractère non comestible des aliments ou retrouvent la personne qui s'occupe d'eux à la trace. La capacité des odeurs imperceptibles pour nous, étonne et séduit la quasi-totalité des observateurs<sup>792</sup> ».

Ce que nous apprennent ces enfants sauvages n'a rien à voir avec les potentialités « naturelles » du corps. Ils dessinent plutôt « des possibles qui n'ont pas eu l'occasion d'apparaître dans les chemins habituellement empruntés par ces mêmes corps soumis aux dispositifs de culture<sup>793</sup> ».

Steve Paxton est lui-même ambigu à ce niveau, comme lorsqu'il laisse sous-entendre que le Contact Improvisation est un outil pour « revendiquer » ou « réclamer » (*reclaim*) des

---

<sup>792</sup> DESPRET V., STRIVAY L., 2010, « Corps et âme. Passionnement », in *SociologieS*, (en ligne) juin 2010, p.7 [URL : <http://sociologies.revues.org/3163>]

<sup>793</sup> Ibid., p.5

possibilités physiques, des sens et des sensibilités, dont notre vie en société nous aurait détournés et que la pratique nous permettrait de réveiller :

« What had the culture physically suppressed or selected out which we might *reclaim*? [...] This method aimed to *reclaim* physical possibilities which may have become dormant, senses we have been trained to disregard<sup>794</sup> ».

On mesure ici à quel point la question que pose Steve Paxton et la pratique qu'il a développée sous le nom de Contact Improvisation communiquent avec les expériences et les questions de David Abram. Steve Paxton avait d'ailleurs l'habitude de dire à ses élèves que ses cours ne s'adressaient pas au danseur qui était en chacun d'eux mais à leur « animal ». Dans le contexte de ses ateliers, cela voulait dire deux choses. D'une part, comme le rapporte Daniel Lepkoff, il s'agissait de s'entraîner à « VIVRE dans son expérience du corps et que vivre dans son corps ne devait pas être confiné au cours de danse, mais que c'est une façon de passer le temps, n'importe quand et peut-être tout le temps<sup>795</sup> » ; d'autre part, et ceci fait écho à tout ce qui a été dit sur les expérimentations « physiques » du Contact Improvisation, il s'agissait d'encourager et de solliciter une « intelligence animale » en lâchant un certain niveau de contrôle sur l'action, sur ses mouvements, sur différents aspects de la relation à l'autre, en réapprenant à faire confiance à ses réflexes, à une danse mariant instinct et jeu avec les forces naturelles.

Un peu comme Heller-Roazen le laissait entendre en introduction, en écrivant que l'être pensant dissimulait un passé qui resterait à découvrir, l'ambiguïté de Steve Paxton vient de cette manière de « revendiquer » un corps qui serait plus « naturel » — qui réclamerait à la « culture » la part qu'elle lui aurait volée en l'étouffant — tout en passant, dans le même temps, une vie entière à enseigner le fait que cette « revendication » ne peut se faire qu'au prix d'un travail constant et exigeant visant à développer les « techniques intérieures » adéquates à la mise en œuvre de cette réappropriation. Il semble douteux que le « corps naturel » soit ce que Steve Paxton recherche, que son travail n'ait de sens que sous l'angle d'un « retour » à ce que nous sommes « naturellement ».

D'ailleurs cet écueil n'est-il pas déjà celui dans lequel serait tombé David Abram en demandant à Merleau-Ponty de nous *réanimer* ? En effet, ce dernier prend position pour

---

<sup>794</sup> PAXTON S., 1993, p.258 : « Qu'est-ce que la culture a pu supprimer ou sélectionner de notre physicalité que nous serions en droit de *revendiquer* ? [...] Cette méthode vise à *revendiquer* des possibilités physiques qui pourraient être devenues dormantes, des sens que nous avons été entraînés à ne plus prendre en compte » [je souligne]

<sup>795</sup> LEPKOFF D., 1999, « Le Contact Improvisation, ou : que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur les sensations de gravité, sur la terre, et sur mon partenaire ? », in *Nouvelles de Danse « Contact Improvisation »*, n°38-39, p.75-76



une *expérience originaire du corps*, un mode de perception spontanée d'*avant* la conscience, d'*avant* la connaissance et, selon Abram, d'*avant* l'alphabétisation. Merleau-Ponty le dit clairement dans *Signes* :

« Le propre d'une philosophie phénoménologique nous paraît donc être de s'établir [...] dans l'ordre de la *spontanéité enseignante*<sup>796</sup> »

Le corps non encore alphabétisé renferme une vérité à laquelle nous n'aurions plus accès et que la philosophie de Merleau-Ponty hier, le livre d'Abram aujourd'hui, tenteraient de réanimer pour lui donner une seconde vie. Or Michel Foucault avait, en son temps, mis en garde contre le geste de Merleau-Ponty qu'il ne considérait pas être différent du geste philosophique qui recherche la constitution de savoirs objectifs du corps saisi en extériorité. Dans les deux cas, argumentait-il, l'ambition est la même : pouvoir caractériser le corps en vérité<sup>797</sup>. Dans le texte que Richard Shusterman consacre à l'attention somatique chez Merleau-Ponty, il stigmatise l'ambition d'une philosophie qui se donnerait pour tâche et pour but de « s'occuper des conditions de l'existence humaine ontologiquement données comme premières, universelles et permanentes<sup>798</sup> ». Dans une telle philosophie, la vérité phénoménologique du corps, en lien avec la nature, serait à redécouvrir sous les amas accumulés d'une histoire perverse d'avoir volé ou dissimulé au corps son primat dans notre être-au-monde<sup>799</sup>. En ceci, le recours à Merleau-Ponty fait courir un risque à Abram, celui de tomber dans l'idée d'une expression corporelle naturelle et de valoriser une expérience dégagée de toute historicité. Au contraire, Michel Foucault n'a cessé de montrer que les données immédiates de notre présence au monde devaient faire l'objet d'une véritable généalogie. En prenant appui sur Merleau-Ponty, le danger n'est-il pas pour David Abram de retomber dans le mythe mille fois combattu du « bon sauvage » ? Celui qui aurait réussi à préserver avec la terre, les oiseaux, la prairie un lien nourricier que nous aurions détruits à force d'avancer sur le chemin d'un progrès qui ne se révélerait que trop tard n'avoir été, de part en part, qu'une totale escroquerie ?

---

<sup>796</sup> MERLEAU-PONTY M., 1960, *Signes*, Gallimard, Paris, p.121

<sup>797</sup> FOUCAULT M., 1963, *Naissance de la clinique*, PUF, Paris, pp.202-203

<sup>798</sup> SHUSTERMAN R., 2007, « Silence du corps, claudication du philosophe : Le déficit d'attention somatique chez Merleau-Ponty », in *Conscience du corps — Pour une soma-esthétique*, L'éclat, Paris, p.83 ; On se rappellera que ce reproche de Shusterman à l'égard de Merleau-Ponty est pratiquement le même que celui que formule Isabelle Ginot à l'égard de Shusterman...

<sup>799</sup> On mesure ce qu'il y a de non-recevable dans ce genre de discours. C'est d'ailleurs, structurellement, la symétrique inversée de la rhétorique du « fameux » discours de Dakar de Nicolas Sarkozy : dans un cas on (les occidentaux) souffre d'être trop entré dans l'histoire et d'avoir perdu une relation essentielle et charnelle à la terre ; dans l'autre on (« l'homme africain ») souffre de n'avoir pas saisi la chance d'y entrer véritablement.

Pour ne pas tomber dans cet écueil, vivement et de longue date combattu par l'anthropologie, peut-être pourrions-nous oser prétendre nous intéresser non pas au corps des sauvages mais à des corps qui puissent, à la norme, devenir subtils et mutants.

L'hypothèse que je fais est que l'opération, ou plutôt le « sort » (*spell*) que nous jette Abram et la « pratique » que propose Paxton seront d'autant plus efficaces qu'ils ne viseront pas nos retrouvailles avec une « nature » à laquelle nous aurions tourné le dos, mais qu'ils nous permettront d'en produire une nouvelle. Un sort, en somme, qui ne nous envouterait pas pour nous renvoyer à ce que nous fûmes, mais qui proposerait un voyage vers ce que nous serions capables de *devenir*. Lorsque treize ans après *The spell of the sensuous*, Abram publie un nouveau livre sur des questions similaires, il l'intitule *Becoming animal*. C'est un devenir qui est engagé<sup>800</sup>

Si l'on revient au « reclaim » de Steve Paxton — mais tout aussi bien de Bonnie Bainbridge Cohen — il ne porte pas plus sur une promesse d'un retour au « naturel » que sur celle d'une ouverture au « surnaturel ». En exigeant que chacun « s'en tienne à des faits de sensation » (*stick to sensational facts*), Steve Paxton propose un niveau intermédiaire qui est celui d'une *articulation* entre la nature et la culture. Ni retour à la « nature », ni communication avec une « surnature » ou quoi que ce soit qui signerait l'existence d'un « au-delà » (*beyond* ou *above*). La référence à la nature se joue autrement, il s'agit de rapporter tout ce dont nous avons l'expérience au cours d'une danse de Contact Improvisation comme appartenant à la « nature » au sens que lui donnent Whitehead et Stengers et que nous allons approcher dans la section suivante.

En faisant l'épreuve du dispositif, nous avons appris à faire plus que de simplement jeter un « premier coup d'œil » sur cette nature, nous sommes devenus aptes à y « trouver plus ». Il y a plus d'entités à l'œuvre dans un corps qui danse et improvise que ce que l'on aurait cru au départ ; il y a plus à observer dans une sensation que ce l'on y avait vu au départ, plus à partager dans le rolling point, etc. Nous avons appris à ne pas sous-estimer l'étendue de la réalité. Non qu'elle ait désormais livré tous ses secrets, mais au moins nous sommes-nous autorisés à en questionner la superficie.

Ce que j'essaie de dire, maladroitement, est que ce dont se rendent capables les « contacteurs », les praticiens BMC, même si cela vient par moment heurter ce que nous croyions savoir — à propos des sensations, par exemple —, ou ce que notre tradition

---

<sup>800</sup> Et dans ce livre, comme le précédent, il s'agit de provoquer la pensée :

« I've written this book, écrit Abram, *a spiralling series of experimental and improvisational forays*, in hope that others will try my findings against their own experience, correcting or contesting my discoveries with their own », ABRAM D., 2010, p.8

philosophique envisageait comme vrai, ce que l'expertise cognitive pouvait prescrire à partir de la prise en compte des « contraintes » qui pèsent sur notre cerveau, n'a rien à voir avec une illusion mais doit se dire en termes de « réussite ».

### 3.1 Produire des corps articulés

Car en effet, ce dont témoigne le parcours que nous venons de réaliser à travers toute ces pratiques somatiques est le fait que nous sommes désormais en présence de corps qui ont appris à être affectés par des entités humaines ou non-humaines : gravité, momentum, partenaire de danse, centre, sensations, contact, esprit, systèmes, différences, qualités, signes allusifs...

Bruno Latour s'est interrogé sur ce que « apprendre à être affecté » pouvait vouloir dire, à partir de l'exemple de l'apprentissage du « nez » dans l'industrie des parfums grâce à la « mallette à odeurs »<sup>801</sup>. Cette mallette permet à l'initié d'acquérir « un nez » qui définit son habilité à détecter des fragrances et d'infinies subtilités. On a là affaire à des corps apprenant à être affectés par d'innombrables différences grâce à la médiation d'une création artificielle, une mallette à odeur. Et ce qui vaut pour le « nez » vaut pour le « corps » en son entier : les « corps » s'acquièrent comme on le dit d'un « nez ».

Tandis que j'ai jusqu'ici parlé d'équipement pour décrire cette entreprise progressive, Bruno Latour a recours au terme d'« articulation ». Un sujet articulé est précisément quelqu'un qui apprend à ne pas être sa seule source d'affection. Un sujet inarticulé serait quelqu'un qui ne se laisserait pas être mis en mouvement par les entités qui l'entourent. L'articulation du corps se rapporte donc au fait d'être affecté par des différences<sup>802</sup>. De plus l'articulation d'un corps est sans fin, elle peut proliférer en ne cessant d'enregistrer des différences : « plus on ajoute de contrastes, écrit Latour, plus on se rend sensible à un grand nombre de différences et de médiations<sup>803</sup> ». Se construire un corps, en tant que processus d'articulation, vaut à la fois comme une *mise en disponibilité* (s'ouvrir aux autres) et comme une *mise en sensibilité* (être affecté par eux). Un tel processus offre

---

<sup>801</sup> LATOUR B., 2004, "How to talk about the body? The normative dimension of science", in *Body & Society*, vol.10, n°2-3, pp.205-229.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p.210

<sup>803</sup> *Ibid.*, p.211. Parmi ceux qui ont pensé le processus de construction du corps en termes d'« articulation », on peut penser à Michel Foucault, lequel dressait dans son dernier cours un contraste entre l'homme comme « totalité », c'est-à-dire comme une somme d'éléments finis et définis, et l'homme comme « plénitude », « capable de s'enrichir par une assimilation en quelque sorte infinie d'éléments extérieurs », FOUCAULT M., 2009, *Le courage de la vérité - Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au Collège de France 1984, Gallimard/Seuil, Paris, p.270

l'opportunité de donner sa chance à plus de phénomènes. En langage latourien, c'est augmenter la gamme des actants et élargir la chaîne des médiations. Un corps articulé permet de ne pas battre en retraite devant sa propre complexité, ou de ne pas réduire ses articulations à des prolongements déterministes et univoques. Si l'expression « produire un corps articulé » convient si bien à la pratique de l'improvisation, du Contact Improvisation et du BMC, c'est qu'elle offre l'opportunité aux corps de ne pas s'enfermer dans un travail de répétition au sens où ils seraient, sans fin, toujours capables des mêmes choses.

Dans les chapitres consacrés au Contact Improvisation, les équipements que j'ai successivement passés en revue sont autant d'articulations. Équiper le corps, l'articuler, c'est l'enrichir de nouvelles sensibilités envers le monde, le sensibiliser à de nouvelles sollicitations. Par exemple, les contacteurs cherchent à faire exister de nouvelles sensations, ils mettent au point un dispositif efficace capable de leur proposer l'expérience dont ils ont besoin, l'« objet » qui la requiert : une sensation plurielle. On pourrait encore presque dire que dans leur apprentissage du Body-Mind Centering, leur articulation à un nombre étonnant de partenaires intérieurs, les danseurs des « Zélés » se sont créés des « organes de la nouveauté<sup>804</sup> » qui ont sensibilisé chaque danseur à de nouvelles prises, et ainsi comprendre la pratique du BMC comme Deleuze comprenait la peinture, comme une expérience qui nous doterait d'organes temporaires ou transitoires :

« La peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire) [...] la musique nous met une oreille dans le ventre, les poumons, etc.<sup>805</sup> »

De surcroît, ces « organes de la nouveauté » doivent viser à intensifier une expérience commune, à s'assurer des bons moyens pour que les aventures de ces danseurs puissent être dites, sous certains aspects, « solidaires ».

### 3.2 Les solidarités de l'expérience

Les phénomènes d'appariement des consciences, des corps, des intériorités et des sensations décrits à partir de la pratique du Contact Improvisation et du BMC déjouent par moments les frontières perceptuelles communément admises. Autant de phénomènes qui pourraient témoigner pour une extra-sensorialité. Pourtant, en suivant les

---

<sup>804</sup> STENGERS I., 2002, p.414

<sup>805</sup> DELEUZE G., 1981, *Francis Bacon, Logique de la sensation I*, Éditions de la Différence, Paris, p. 54

recommandations d'Abram, exit les explications en termes de surnaturel ! Steve Paxton avait chassé les « *extra-sensorial perceptions* » de ses laboratoires d'exploration dès les tous débuts de la pratique du Contact Improvisation. Pourtant, il ne s'agit pas de rabattre ces phénomènes sur un problème psychologique bien connu : celui par lequel un esprit impose à la réalité ses propres images, croyances, représentations, illusions...

Ces corps articulés qui incorporent de nouveaux affects, qui s'emploient à déployer les possibilités de « trouver plus dans la nature que ce que l'on y voit du premier coup d'œil », exigent de notre part, de ceux qui tentent de rendre compte de leurs expériences, que nous trouvions de nouvelles manières de « dire ». Les mots sont importants, selon ceux que nous choisissons nous ouvrons ou nous fermons des possibles. Certains mots sont passés maîtres dans l'art du camouflage, ceux-là même qui se donnent comme les alliés d'une expérience, implicitement la discréditent ou la chargent de soupçons. Le mot « perception » est de ceux-là. Il est temps de le laisser de côté et de se mettre à « fabuler » les expériences autrement, en partant du contraste qu'Isabelle Stengers, toujours à partir de Whitehead et de ce qu'autorise son « concept de nature », dresse entre « perception » et « détection ».

Le problème n'a pas changé, il consiste à se demander comment réconcilier les événements du monde avec ceux des subjectivités qui en font l'expérience ? Alfred North Whitehead reproche aux philosophes et aux physiciens de distinguer deux registres, celui des « qualités premières » — tout ce qui compose la nature physique : atomes, particules, gènes, électrons... — et celui des « qualités secondes » — couleurs, sons, sentiments. Les premières, invisibles, ne peuvent être vécues subjectivement en ceci qu'elles structurent notre expérience. Nous faisons, en revanche, l'expérience des secondes. Nous ne voyons pas les longueurs d'ondes mais nous voyons la couleur bleue du ciel. Ce que conteste Whitehead est que les premières puissent être dites « vraies » quand les secondes ne seraient que des « représentations » :

« Ce contre quoi je proteste essentiellement est la bifurcation de la nature en deux systèmes de réalité qui, dans la mesure où ils sont réels, le sont en des sens différents [...]. Il y aurait deux natures, dont l'une est hypothétique et l'autre rêvée [...]. Une autre manière d'énoncer cette théorie [...] est qu'elle fait bifurquer la nature en deux registres, à savoir la nature appréhendée dans l'expérience et la nature qui est la cause de cette expérience. La nature qui est le fait appréhendé dans l'expérience contient en elle-même le vert des arbres, le chant des oiseaux, la chaleur du soleil, la dureté des chaises et le toucher du velours. La nature qui est la cause de l'expérience est le

système hypothétique des molécules et des électrons qui affecte l'esprit de telle sorte que se produise l'expérience de la nature apparente<sup>806</sup> »

Pour le philosophe anglais, commente Isabelle Stengers, la nature bifurque dès que « sur un mode ou sur un autre, l'esprit est appelé à la rescousse, en tant que responsable d'« additions psychiques » pour expliquer la différence entre ce dont nous avons l'expérience et ce qui est censé appartenir à la nature<sup>807</sup> ». La nature bifurque donc à chaque fois que nous, sociologues ou anthropologues, nous prononçons sur les « représentations » de nos sujets.

L'inconvénient de nous placer dans le paradigme de la perception, vient du fait que dire « il perçoit » revient à faire de l'expérience en question une histoire privée susceptible, en droit, d'être mise en doute par une tierce personne. Cette dernière pourra par exemple douter du bien-fondé de telle perception particulière, de sa justesse et la juger illusoire, voire délirante : « tu as cru voir, ou sentir, ou..., cela, mais en fait ce n'était que... ». Le paradigme de la perception fait tout remonter vers l'esprit humain. Pour le dire dans des termes qui nous sont déjà familiers, il « mentalise » les opérations de l'esprit au lieu de les distribuer au sein d'une écologie cognitive élargie à l'ensemble d'un système regroupant des éléments de natures très hétérogènes. Il *confond* — au sens de réduire — le lieu de la perception (là-bas) avec le lieu que la philosophie mentaliste désigne par « l'esprit » (ici). Ceci fait que ce paradigme s'intéresse à la perception — et à l'esprit — en tant qu'elle est dissociée du monde<sup>808</sup>. À l'inverse, dire « il détecte » c'est proposer que soit mis au premier plan l'affirmation du caractère « effectif » de cette expérience. La détection appelle un concept de nature qui permet à celui qui vit une expérience de postuler le fait que l'ensemble de ce dont il fait l'expérience dans la perception possède un répondant dans la nature. Que tout élément de son expérience *communique* avec un état de chose, un état de fait : ce dont le sujet fait l'expérience possède un répondant dans la nature<sup>809</sup>. Pour nous faire saisir le contraste « Perception / Détection » Isabelle Stengers le déploie spatialement. La perception réduit le « là-bas » de ce dont je fais l'expérience à

<sup>806</sup> Ce passage intervient p. 55 dans WHITEHEAD A.N., 1998 (1920), *Le concept de nature*, Vrin, Paris, traduit par Jean Douchement, je choisis de retenir ici la traduction qu'en donne Isabelle Stengers, 2002, p.53 pour des raisons sur lesquelles je reviendrai plus tard (cf supra « III.2.1 », « Des consciences sans cerveaux »

<sup>807</sup> STENGERS I., 2002, p.52

<sup>808</sup> Vincent Descombes fait remonter à Locke les prémisses d'une telle philosophie mentaliste qui appréhende l'esprit en tant qu'il est dissocié du monde : DESCOMBES V., 1995, *La denrée mentale*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.21

<sup>809</sup> STENGERS I., 2002, p.242, 265 et 412. Sur ce point, je renvoie à son commentaire décisif de *Concept of nature* le long des trois premiers chapitres de l'ouvrage : Le mathématicien et le coucher de soleil », « Événement et passage » et « La prise de l'esprit ».

un « ici » — l'esprit *ajoute* les qualités secondes aux qualités premières de la nature. La perception est une élaboration sophistiquée qui, en dernière instance, sera « mienne ». La détection, par contraste, opère le mouvement inverse, elle délocalise tout « ici », tout ce dont je fais l'expérience, vers un « là-bas » qui se trouve dans le monde.

On est à présent en mesure de comprendre — enfin, presque — le contraste que propose Stengers entre « perception » et « détection » :

« Il s'agit de créer un contraste entre ce que je dis que je perçois et ce qu'exhibe toujours ce dont je fais l'expérience<sup>810</sup> »

Ainsi, si je dis avoir « senti » ou « détecté » une chose, cela doit entrer dans la description de mon expérience en ne perdant pas de vue le fait que si cette chose lui « appartient », cela ne signifie en aucun cas qu'elle lui est réductible, c'est-à-dire qu'elle serait « forgée » par mon expérience. Cette chose que je sens, « je la sens en tant qu'elle témoigne pour un ailleurs<sup>811</sup> ». De sorte que toute habitude dans un « sentir » dérive moins d'un « Je » qu'elle n'exhibe un fait de la nature. On retrouve là la proposition que je formulais au début du chapitre 3 de la seconde partie par laquelle je proposais d'ethnographier « les habitudes de l'expérience » que la force d'un dispositif fait exister.

Tout ceci pour faire la proposition suivante : les danseurs, improvisateurs, praticiens évoqués dans cette thèse, travaillent à devenir des experts en « détection ». En ceci on comprendra que la présente étude se soit progressivement détachée du corps comme point central pour se porter vers l'expérience elle-même et qu'elle ait confié à des dispositifs particuliers la force d'en proposer les sentirs spécifiques. Le corps n'explique rien et n'a pas à être expliqué, il témoigne en faveur de ce à quoi il convient d'apprendre à porter l'attention qui convient. Faire en sorte que les choses du monde deviennent présentes est une des activités principales des improvisateurs et praticiens somatiques. Cette activité se double de celle par laquelle ces derniers communiquent sur le fait qu'elles le sont *effectivement* et réciproquement lorsqu'ils sont engagés dans et par une même expérience. Une danse, mettons.

« C'est pourquoi si l'on peut concevoir l'expérience d'un papillon ou d'une mouche comme “détection” plutôt que comme “perception”, c'est en prenant le terme au sens plein. Au sens où, lorsque l'expérimentateur s'exclame “ça y est, cela crépite”, son expérience n'est pas dominée par un contraste entre un “ici” et un “là-bas” de type perceptif. [...] La “détection” doit donc plutôt évoquer l'accentuation de ce que nous vivons comme “présence”, suscitant une mutation irréversible, incoercible, de l'expérience. [...] Parler de “détection” implique que ce qui est détecté

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>811</sup> *Ibid.*, p.331

“fait sensation” sur un mode qui est peut-être plus proche de la “transe” que du repérage “ici” de quelque chose “là”<sup>812</sup> »

Les sensations du praticien BMC témoignent pour le dépaysement spécifique qu’une attention à chacun de ses systèmes du corps est susceptible de faire surgir. Les sensations du contacteur témoignent pour les forces de la nature et pour l’ensemble de ce qui est possible de s’échanger entre deux corps en contact. Ils apprennent à cultiver une certaine créativité à l’intérieur des habitudes de l’expérience qui exhibe des faits de nature : chuter, la gravité...

Qu’est-ce que « faire sensation » sur un mode proche de la « transe » signifie-t-il ? Isabelle Stengers a très certainement recours *stratégiquement* au terme inattendu, et lui aussi très chargé, de « transe ». Le terme n’explique rien, voire il aurait même plutôt tendance à brouiller les pistes. En n’expliquant rien, il rend manifeste le fait que notre attention doit produire un effort à cet endroit précis ; puisqu’il n’explique rien, c’est lui qui doit être expliqué. Et en l’occurrence, il désigne ici une solidarité dans l’expérience (autant qu’une solidarité entre les expériences). Si « transe » il y a, c’est dans la « fusion » de ce qui n’est plus dissociable, lorsqu’une expérience est en symbiose avec un état de chose. Toutes les fois où ce dont je fais l’expérience coïncide avec un état de chose, ou l’« effectivité » de l’expérience se manifeste en même temps avec une certaine « évidence » ou « clarté » — « C’est ça ! », « Ça y est ! » — et une certaine résistance aux formes de savoirs établis, il y a transe. La transe désigne stratégiquement une manière provocante d’évoquer l’« expérience effective ». Elle s’oppose, par contraste, à l’erreur, l’illusion et le délire. La transe ne désigne alors plus ce qui arrive aux humains, un événement corporel, psychique ou cognitif. La transe désigne un état de coïncidence, un événement qui arrive au monde même. Stratégiquement, donc, parler de « transe » au moment où l’on attendrait une « explication » est une manière performative de provoquer notre propre tolérance et notre ouverture à l’épreuve par laquelle chaque transe particulière nous force à penser<sup>813</sup>.

Parler de « détection » est bien une fabulation au sens où cela peut être considéré comme prenant part à une technologie d’écriture qui maximise la prise en considération de l’expérience dont elle prétend rendre compte. Et fabuler est la manière par laquelle

---

<sup>812</sup> *Ibid.*, p.383

<sup>813</sup> « Il s’agit donc d’apprendre à prendre au sérieux l’efficace des techniques qui mettent en jeu les transes, c’est-à-dire d’accepter l’épreuve que cette efficace inflige à nos “nous savons bien” au lieu de les réduire aux notions fourre-tout qui permettent à ces “nous savons bien” de survivre contre vents et marées » : STENGERS I., 2002, *L’hypnose entre magie et science*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, p.134



Isabelle Stengers choisit d'honorer l'opération proposée par Whitehead. En se fixant comme exigence de forger un concept de nature qui ne fasse pas bifurquer la nature, ce dernier n'a pas cherché à trancher le problème, à choisir une solution qui en discriminerait une autre. Il ne s'agissait ni de donner raison au physicien contre le poète, ni au poète contre le physicien. Il n'a pas cherché à prouver ce qui rendrait obsolète le grand partage moderne entre qualités premières et qualités secondes, mais à construire un concept de nature qui permettrait qu'aucun mode de connaissance ne fasse autorité sur un autre. L'expérimentation qui en dérive doit ainsi porter sur les conditions par lesquelles ils pourraient exister ensemble. En ceci, l'opération de Whitehead, sa spéculation, appelle une fabulation. Pouvoir « dire », mettre en mots et en intrigues des expériences sans exposer ceux qui les vivent au soupçon de leurs illusions. « Détecter » témoigne de la confiance dans l'expérience, là où « percevoir » nourrit le soupçon dans la personne qui fait l'expérience. Pour tout ce dont les contacteurs, improvisateurs, praticiens BMC, font l'expérience dans leurs corps, il faut que nous inventions des manières qui rendent audibles et sensibles... Si je reprends à mon compte le contraste proposé par Stengers, c'est qu'il me semble pouvoir à son tour me permettre de rendre compte des expériences autres du Contact Improvisation, du BMC, sans que l'on ait à douter de leur effectivité. En somme, s'épargner une mauvaise question.

Devenir expert en détection, détecter des « aspects » du monde, des qualités, des entités qui ne nous sont pas directement données dans notre expérience quotidienne de la réalité mais potentialisée par des dispositifs spécifiques.

### 3.3 De nouveaux « sentirs »

La fabulation que je propose, j'aimerais la déployer en repartant de l'exemple de la pratique du BMC que j'ai décrite comme un apprentissage spécifique que les praticiens nomment « embodiment », par laquelle ils articulent leurs corps à un ensemble divers de partenaires intérieurs. Désormais, il nous est possible d'aller plus loin en considérant que ces partenaires intérieurs agissent comme autant de « centres d'expérience »<sup>814</sup>. Par centre d'expérience, je désigne toute entité ou « partenaire » qui possède ses propres manières d'éprouver le monde, c'est-à-dire d'en intégrer les données sensibles, de s'y impliquer et d'agir en lui. Ce qui caractérise, dans leur fonctionnement et leur existence, les centres

---

<sup>814</sup> J'emprunte cette vision à Didier Debaise : DEBAISE D., 2011, « Alfred North Whitehead — Les sujets possessifs », in *Philosophie des possessions*, Les presses du réel, Bruxelles, p.244

d'expérience que déploie la pratique du BMC est qu'ils n'ont pas besoin de se subordonner à un centre supérieur hiérarchique. C'est même toute la proposition de Bonnie Bainbridge Cohen que de susciter des expériences d'un nouveau type, cellulaires, qui court-circuiteraient les voies nerveuses traditionnelles :

« [Le processus d'] embodiment est la présence à soi des cellules elles-mêmes, cela implique de renoncer à ses représentations conscientes. Il s'agit d'une expérience directe, sans étapes ou traductions intermédiaires. Il n'y a ni guide, ni témoin, mais seulement la conscience pleine et entière de l'instant vécu, issue des cellules elles-mêmes. Dans ce cas, le cerveau est le dernier à connaître<sup>815</sup> »

En contexte de danse, le travail consiste à propager à la totalité les qualités d'une partie, que *coïncident* les qualités de tel centre d'expérience avec celles des mouvements de mon corps : danser en prenant appui sur ses reins, son liquide céphalo-rachidien, son système nerveux autonome... Ou parfois à combiner plusieurs centres comme lorsque dans la partition de Frédéric Gies il est demandé au performer d'associer les qualités de la lymphe et de la synovie, par exemple. Comme je l'avais proposé en fin de première partie, cela peut se dire en termes de recherche des modes d'articulations fiables entre profondeurs et surfaces, dispositions et actions, intériorité et physicalité. Ainsi, nous pouvons dire que l'offre d'expérience du BMC consiste en la possibilité de faire l'expérience de la multiplication des centres d'expérience *en soi*, dans cet espace que nous nommons encore improprement « intériorité » ; de déployer des centres perceptifs et actifs qui sentent quelque chose de particulier, font sentir et agir d'une manière qui leur est propre. Or, cette manière de parler pose un problème de taille. L'entité que l'on associe généralement à de tels centres est, par excellence, le « sujet » humain.

Qui agit, dès lors ? Ne sommes-nous pas là confrontés à la pauvreté de notre imaginaire ? Ou, plutôt, à la pauvreté à laquelle nous contraindrait une pensée qui n'entreprendrait ces pratiques que sous l'angle de l'imagination ? Sommes-nous capable de penser, de bouger — mais faisons comme si c'était la même chose — avec nos reins ? Non, ce n'est même pas encore ça, cette première formulation est encore trop peu audacieuse. Est-ce qu'un rein peut penser/danser ? Peut-il, centre d'expérience, agir comme un sujet ? Henri Michaux évoque, dans son enquête sur les capacités de détection si particulières aux corps intoxiqués, les moments où surgissent des centres d'expérience qui prennent la forme d'une pensée « autrement *phénoménale* » : « Elle vient de l'épaule, dit-il. Du cou,

---

<sup>815</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2010, « The process of embodiment », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, traduction Élise Argaud, p.67

dit un autre. Du ventre. Parfois de derrière lui, ou du mur. De l'épaule ou d'un meuble ou du plafond. Absurde ! Non, c'est la vérité. Il la dit comme elle est<sup>816</sup> ». Voilà la vérité, il y a des lieux, plus ou moins profonds, dans le corps, où se mettent à surgir des centres qui se comportent comme des sujets d'expérience.

### 3.3.1 L'économie du sujet

Toute une tradition philosophique nous a appris à nous méfier du terme « subjectivité ». Peut-être même ne l'aimons-nous pas beaucoup. Il va falloir pourtant le conserver puisque l'expérience du BMC propose de constituer un organe comme sujet. Il nous faut alors au préalable un minimum de précautions pour pouvoir parler de « sujet », en posant la question suivante : qu'est-ce que serait une subjectivité non-humaine ?

Didier Debaïse a proposé une réponse partielle à cette question, une première fois en s'appuyant sur Whitehead à partir duquel il proposait, du sujet, l'image d'un « faisceau de sentirs »<sup>817</sup>, et une seconde fois en s'inspirant de la définition que Leibniz a laissée dans son traité sur la *Monadologie* : est sujet ce qui est capable de perceptions et d'appétitions<sup>818</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, les définitions cherchent à sortir le sujet du paradigme de la conscience et de l'intentionnalité.

Je m'appuierai pour ma part sur une autre tentative, celle de Jacob Von Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain*<sup>819</sup>, d'une part parce qu'elle nous sera bientôt utile et d'autre part pour participer au tour d'horizon de ceux qui, dans le domaine de la pensée, ont contribué à nous dépayser de notre « naturalisme moderne » et ainsi participent à mettre au jour le fait que nous n'avons jamais été modernes. Les lecteurs de Deleuze connaissent Jacob Von Uexküll pour leur avoir procuré une expérience unique : s'interroger ne serait-ce qu'une fois sur ce que cela ferait que d'être une tique, une poule, une méduse, un phoque, d'être un animal... Dans *Milieu animal, milieu humain* Von Uexküll expérimente une imagination en tentant, aux moyens des perceptions animales de rendre sensibles les mondes qui leur sont associés. Ainsi, sur une double page, il reproduit plusieurs fois une même rue de village, d'abord vue par l'œil humain (l'œil photographique, ce qui n'est déjà pas la même chose), puis « la même rue de village pour l'œil d'une mouche » et enfin la même rue du point de vue d'un mollusque<sup>820</sup>. À chaque

---

<sup>816</sup> MICHAUX H., 1961, p.196

<sup>817</sup> DEBAÏSE D., 2011

<sup>818</sup> DEBAÏSE D., 2012, « Qu'est-ce qu'une subjectivité non-humaine ? L'héritage néo-monadologique de Bruno Latour », in *Archives de Philosophie*, vol.75, n°4, p.589

<sup>819</sup> VON UEXKÜLL J., 2010 (1956), *Milieu animal et milieu humain*, Bibliothèque Rivages, Paris

<sup>820</sup> *Ibid.*, pp.62-63

corps ses affects spécifiques, à chaque corps son monde propre — *Umwelt*. On n'écrit pas une chose pareille sans que les mots se mettent à tourner, les corps et le monde. Le vertige commence lorsque l'on accepte que *des* mondes existent ensemble au même moment, presque au même endroit. Chaque lieu, chaque endroit, chaque parcelle du monde est susceptible de devenir *autre* du fait de la *perspective* de celui qui l'occupe, l'habite, le pratique. La différence creuse nos mondes qui coïncident pourtant... Une autre manière de traduire le projet de Von Uexküll serait de dire qu'il cherche les moyens par lesquels il lui est possible de réhabiliter les animaux en tant que véritables  *sujets*, en se donnant comme définition, minimale, une double activité essentielle : percevoir — mais nous pouvons entendre, ici « détecter » — et agir :

« Pour parler métaphoriquement chaque *sujet* animal appréhende son objet par une pince à deux membres, un membre perceptif et un membre actif<sup>821</sup> ».

Avec Von Uexküll, la question d'un sujet non-anthropologique se résout dès lors que l'on rencontre un centre perceptif et actif capable de donner des significations aux choses qui l'environnent. Ce que perçoit l'animal, propose le naturaliste, ce sont des significations ; le fait même qu'il y ait des significations implique un sujet. L'animal construit son univers perceptif à partir de ces dernières : telle branche est identifiée comme « maison » ou « sécurité », telle zone comme « chemin », telle odeur comme « ennemie »... Vinciane Despret et Stephan Galetic ont souligné que, tant que l'on n'est pas familier de ce que propose Von Uexküll, la difficulté semble résider dans l'élucidation de la cause première. Il faut bien que de la perception ou de la signification nous puissions en poser une comme première. Comment un objet peut-il avoir une signification avant d'être perçu ? Et réciproquement, comment un sujet peut-il percevoir ce qui n'est pas encore signification ? En réalité la proposition de Von Uexküll consiste en un pari, celui d'une co-construction de significations<sup>822</sup>. Ceci mène les deux auteurs à conclure :

« Au “par” qu'implique une cause — l'œil est fait “par” le soleil — se substitue le “pour” de la signification — l'œil et le soleil sont faits l'un “pour” l'autre<sup>823</sup> »

En nous plaçant dans les pas de Von Uexküll, ne sommes-nous pas alors en train de prêter aux animaux des facultés proprement humaines ? Ne sommes-nous pas, en somme, pris en flagrant délit d'anthropomorphisme ? Dans la présentation que P. Muller rédige

<sup>821</sup> Ibid., p.38

<sup>822</sup> DESPRET V., GALETIC S., 2007, « Faire de James un "lecteur anachronique" de Von Uexküll : esquisse d'un perspectivisme radical », in D. Debaise, *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey, Vrin*, Paris, p.47

<sup>823</sup> Ibid., p.48

pour l'édition française de 1965 de l'ouvrage, ce dernier estime au contraire qu'en réduisant les critères de définition du « sujet » à un centre de perception et d'action, Von Uexküll se fait l'« avocat d'une psychologie animale désinfectée de tout anthropomorphisme »<sup>824</sup>. Non seulement, donc, son opération n'a rien à voir avec un anthropomorphisme, mais encore, elle vise plus fondamentalement à destituer toute forme d'anthropocentrisme. Ce qui fait que, en décentrant le « sujet », Von Uexküll en élargit la gamme des prétendants.

On pourrait encore évoquer une autre figure, elle aussi étonnamment économe en subjectivité : Henri Bergson. Dans *Matière et mémoire*, le « sujet » est un effet, produit de l'écart qui s'immisce entre un stimulus sensible et la ré-action nerveuse correspondante. Il y a perception à chaque fois qu'un « centre d'indétermination » écarte l'enchaînement des actions et des réactions, c'est-à-dire qu'un corps ou, pour reprendre le vocable bergsonien, une « image », déjoue le caractère mécanique et déterminé des réactions supposées par telle ou telle action. On ne dira même pas que le sujet loge dans cet interstice, il est l'interstice même. L'interstice en est la condition en même temps que sa manifestation<sup>825</sup>.

Ce que je propose de retenir de ces diverses tentatives — Debaise et Whitehead, Von Uexküll, Bergson... — est la tendance de certaines expériences à attribuer des formes de subjectivité à des entités qui normalement ne peuvent y prétendre. Ce n'est, après tout, pas un geste si étranger à l'anthropologie. Peut-être même qu'elle représente le champ de la pensée dans lequel ce geste a été le mieux mis en œuvre. Car, attribuer des formes de subjectivités à des entités qui normalement ne peuvent y prétendre, est typiquement ce que font les ethnographes. En particulier ceux qui s'intéressent aux phénomènes d'« animations rituelles » qui potentialisent des artefacts en les dotant de « dispositions intentionnelles et affectives ». Ainsi de la profession de foi d'Alfred Gell qui, en préambule d'un chapitre sur « la personne disséminé » dans son livre *L'art et ses agents*, écrit : « L'objectif de cet ouvrage est de montrer que les œuvres d'arts, les images, et les icônes doivent être traitées comme des personnes, dans le contexte d'une théorie *anthropologique*<sup>826</sup> ». Cette profession de foi peut être lue comme la traduction en acte de la proposition de Didier Debaise visant à instaurer un sujet débarrassé de la référence à

---

<sup>824</sup> MULLER P., 1965, préface à *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la signification* », in J. v. Uexküll (1965), Denoël, Paris, p. 7

<sup>825</sup> Voir le chapitre 1 « De la sélection des images pour la représentation » de BERGSON H., 2008 (1896), *Matière et mémoire*, PUF, Paris, pp.11-81

<sup>826</sup> GELL A., 2009 (1998), *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Les Presses du Réel, Bruxelles, p.119

l'intentionnalité. Débarrassés de cette dernière, Gell propose pourtant de nous entraîner à redonner de l'importance à toutes les formes d'« agentivité » (*agency*) qui peuplent nos expériences du monde.

### 3.3.2 L'agentivité des non-humains

Entre « intentionnalité » et « agentivité », la différence est capitale et, je dirais, pragmatique. La différence porte sur le fait que la notion d'agentivité autorise à faire l'impasse sur celles de conscience, d'ego transcendantal et, justement, d'intentionnalité. Gell y a recours dans un sens « relationnel »<sup>827</sup>, il se moque du geste classificatoire qui établirait la liste de ceux qui peuvent prétendre à l'agentivité et ceux qui ne le peuvent pas. L'agentivité devient l'effet de la mise en relation de deux termes dans un contexte spécifique. La relation est ici primordiale, c'est elle qui actualise le potentiel d'agentivité des entités humaines ou non-humaines. En un sens, on pourrait dire que Gell s'intéresse à des agents relationnels et potentiels. Les entités non-humaines peuvent prétendre au statut d'agents « potentiels » *relativement* à un autre terme et non *réflexivement* (c'est-à-dire relativement à elles-mêmes). Quand les choses qui nous entourent manifestent des dispositions à agir, émouvoir, etc., l'intéressant n'est pas de se demander si de telles entités *possèdent* ou non de telles dispositions mais de décrire comment une situation les manifeste, comment une « configuration relationnelle », un dispositif, potentialise un objet en le *disposant* : « l'attribution du statut d'agent social ne tient pas compte des propriétés intrinsèques d'une chose (ou d'une personne) : ce qui importe, c'est sa position dans un réseau de relations sociales<sup>828</sup> » écrit Gell.

Mais Gell va-t-il assez loin ? Peut-il réellement nous aider, ici, à fabuler ? À vrai dire, le problème n'est pas tant qu'il n'aille pas assez loin, mais plutôt qu'il semble faire marche arrière en cours de route. Par exemple, alors qu'il vient de décrire les pratiques par lesquelles des objets rituels accèdent à la qualité d'« agents », il semble soudain mettre leur agentivité sous condition : la « présence de personnes/agents humains “dans le voisinage de ces objets inertes peut suffire<sup>829</sup> ». Gell se refuse à conceptualiser une agentivité non-humaine autrement que sous la forme d'un indice, c'est-à-dire sous la forme d'une manifestation de l'action d'un autre dans et à travers l'objet. En l'occurrence, celle de son créateur humain. Gell reproduit le même schéma à plusieurs reprises : par de longues chaînes de concaténation, il aboutit systématiquement à un

---

<sup>827</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>828</sup> *Ibid.*, p.152

<sup>829</sup> *Ibid.*, p.152

individu concret et humain. Alors qu'il affirmait au départ vouloir considérer des objets, artefacts, entités non-humaines comme des « sources » d'agentivité sociale<sup>830</sup>, il a tendance à les privilégier en tant que « cibles ». Il nous entretient moins sur l'agentivité des non-humains que sur leur capacité à supporter, en la dérivant, l'agentivité humaine. Au final, l'agentivité des « choses » reste une forme dérivée, transitive ou déléguée d'agentivité humaine. Cette manière de se rétracter de l'intérieur même de son raisonnement, à mi-chemin, prend d'ailleurs la forme d'une distinction théorique et pratique entre « agents primaires » et « secondaires »<sup>831</sup>. Lui qui ne voulait verser dans aucune classification finit par établir de nouvelles différences entre différents agents potentiels. Il fait tomber l'incertitude, le suspens, le débord de l'action. Comme si — bien qu'intimement convaincu — il s'était senti cerné par les pièges qu'une telle reconnaissance impliquerait.

On peut alors préférer les incertitudes, les indéterminations et les débords que Bruno Latour a introduits dans les relations entre humains et non-humains, entre acteurs et actants, particulièrement à partir de ce qu'il a nommé des « faitiches », qui fait que, lorsque j'agis, d'autres passent à l'action sans qu'il me soit possible d'en assigner l'origine — qui de eux ou de moi ? — ni d'ailleurs de déterminer le « sens » de l'action — de eux à moi, de moi à eux ? Bruno Latour n'a cessé de montrer que nous ne nous comportons pas à l'égard des entités non-humaines, et elles à notre égard, de la façon dont nous le prétendions<sup>832</sup>. Et ceci pour une raison finalement assez simple, ce que nous prenons pour des « objets » n'en sont pas — pas plus que nous sommes des « sujets ». Ou plutôt, nous n'avons pas assez hésité (en théorie) devant les formes d'existences qui participent à un cours d'action et qui nous y font prendre part. Si nous l'avions fait, nous nous serions refusés à diviser le monde aux moyens des seuls « gabarits ontologiques » que sont ceux d'*objet* et de *sujet*. Les enquêtes de Bruno Latour interrogent précisément notre possibilité de retrouver la pluralité ontologique qui constitue notre expérience du

---

<sup>830</sup> *Ibid.*, p.119

<sup>831</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>832</sup> « La principale raison pour laquelle les objets se sont vus refuser tout jusqu'ici n'était pas seulement liée à la définition du social (...), mais aussi à la définition même des acteurs et des actants que l'on avait choisie de privilégier. Si l'action se limite a priori à ce que font des humains dotés d'une "intentionnalité" et d'une "intelligence", il est difficile de voir comment un marteau, un panier, un groom mécanique, un chat, un tapis, une tasse, une liste ou une étiquette peuvent véritablement agir. [...] En revanche, si nous nous en tenons à notre décision de commencer par les controverses portant sur les formes d'existence participant à un cours d'action, alors toute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur » LATOUR B., 2006, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Paris, p.102

monde<sup>833</sup> — un *reclaim* !, à sa manière. Si l'on résume tout le projet de Latour à une « enquête sur les modes d'existence », cette dernière viserait alors à enfin prendre en compte les différents types d'êtres qui rassemblent et assemblent des collectifs, chacun à sa manière et à rendre compte des trajets singuliers d'existence de ces êtres. Si bien que, par rapport à Gell et à formule égale — « redonner de l'agentivité... » — celle de Latour l'emporte par sa radicalité. La différence n'est peut-être pas énorme mais elle permet de ne pas se limiter à une forme d'agentivité non-humaine réduite à une forme déléguée d'agentivité humaine. Elle évite donc surtout de ramener ces histoires de centres d'expérience à la seule capacité des danseurs à pouvoir les imaginer être au départ de l'action. Une spéculation plus audacieuse, en somme, et qui résonnera lorsque nous nous interrogerons sur la capacité des expériences subtiles des danseurs à les faire habiter une région de notre monde qui en ferait des faits de nature plutôt que des faits psychologiques<sup>834</sup>.

Notre plongée dans la pratique du BMC s'est faite autour du choix d'admettre que des centres d'expérience pouvaient se multiplier à l'intérieur du corps du praticien ou du danseur, ou que des organes, des liquides du corps, des tissus cellulaires, puissent, par la pratique, prétendre au statut de centre d'expérience actif, perceptif et affectif. De la même manière, nous avons été conduits à admettre qu'en Contact Improvisation les partenaires pouvaient constituer un centre d'expérience doté d'une agentivité propre : une sensation plurielle née de la rencontre des corps (rolling point).

Curieusement, nous ne sommes pas loin des expériences de Mescaline d'Henri Michaux qui l'avaient amené au point où nous en sommes nous-mêmes arrivés : « Une drogue, plutôt qu'une chose, c'est quelqu'un », écrivait-il<sup>835</sup>. N'est-ce pas là le geste primordial par lequel s'effectue une subtile bascule : si les entités intérieures deviennent de véritables « partenaires », c'est bien en ceci que, plutôt que des objets, ils se comportent comme des « sujets ». Mais c'est encore mal dit : ni objets, ni sujets, ce sont des « centres d'expérience »<sup>836</sup>. Une fois ceci posé, idéalement, la relation de ces centres d'expérience entre eux — et de eux à nous — pour le dire encore avec les mots d'Henri Michaux, « reste un point à “surprendre” ». Je précise qu'en évoquant les expériences d'Henri

---

<sup>833</sup> LATOUR B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence — Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris, 498 pages

<sup>834</sup> Cf. supra « III.1.3 » : « Les solidarités de l'expérience »

<sup>835</sup> MICHAUX H., 1961, p.65

<sup>836</sup> En l'occurrence, réintroduit dans l'« enquête sur les modes d'existence » de Bruno Latour, ces centres d'expérience pourraient participer à documenter le croisement des modes d'existence des êtres de la métamorphose et des êtres de fiction [MET/FIC]



Michaux, je ne cherche pas dans l'extrême des drogues une radicalité incongrue, j'essaie de donner à sentir des expériences qui convergent dans leur façon de ne plus tenir pour acquis les modes d'organisation des relations entre le corps et l'esprit, qui troublent les identités de l'organique, du non-humain et de l'humain. La prise en compte du BMC, du Contact Improvisation, des prises de mescaline de Henri Michaux, aboutissent aux genres d'expériences qu'affectionnent Bruno Latour, celles qui lui permettent de creuser « l'anthropologie des Modernes » et qui témoignent du fait que nous n'avons jamais été modernes : une refabulation du passé pour transformer notre futur.

Quelques-unes des interrogations qui sous-tendent toute cette thèse seraient alors : sous quelles conditions une expérience se met-elle à « recomposer » nos savoirs et, inversement, sous quelles conditions certains savoirs sont-ils à même de « réanimer » nos expériences ? Et comment en rendre compte, alors, sur un mode partageable qui inoculerait, par sa forme même, ce possible de recomposition ?

## “PAUSE” : TUNING SENSES, LES “ACCORDAGES” DE LISA NELSON

Avant d'en venir à la fabulation proprement dite du « Body/Mind Problem », j'aimerais faire une « pause ». Ceci pour me donner l'opportunité d'évoquer une dernière série d'expériences qu'il me fallait attendre tout ce temps pour pouvoir introduire sans risquer que le lecteur ne se méprenne sur ce qu'elles engagent et sur ce qui en constitue les richesses. Dernier exemple donc qui cherche à documenter l'effectivité de certaines expériences grâce au recours aux notions d'« accordage » et d'« entre-possession ». Et à travers elles, à continuer de relever ce à quoi des dispositifs nous rendent capables : devenir experts en détection des mouvements et peut-être des intentions de l'autre, y compris dans les conditions expérimentales les moins aptes *a priori* à favoriser cette détection, en ayant les yeux fermés.

J'ai participé, dans le studio Carthago de Bruxelles, du 27 janvier au 5 février 2012, à un stage que donnait Lisa Nelson autour de ses scores d'improvisation regroupés sous le nom de *tuning scores*. Lisa Nelson a rencontré Steve Paxton au début des années 70 et a fait partie des personnalités qui ont entouré l'équipe pionnière qui a expérimenté autour du Contact Improvisation tout en restant à ses marges<sup>837</sup>. Par ailleurs, Lisa Nelson a été invitée par l'association Chorescence, au printemps 2013, à accompagner un travail de reprise de son Tuning score par le groupe des « Subtisseurs » dans le cadre du programme « Danse en répertoire et amateurs » du Centre National de la Danse.

Du travail de Lisa Nelson, j'ai choisi de retenir principalement trois dimensions: la prédominance du travail les yeux fermés, une expérimentation constante sur la perception, la mise en jeu de processus collectifs de composition. En décrivant attentivement diverses explorations (ses divers « scores »), je poursuis le travail de documentation relatif à la culture des sens intérieurs grâce à laquelle des improvisateurs

---

<sup>837</sup> Lisa Nelson est par ailleurs, depuis les débuts de la revue, coéditrice de *Contact Quarterly* avec Nancy Stark Smith. Elle a aussi travaillé avec et pour Bonnie Bainbridge Cohen en filmant le travail de cette dernière qu'elle avait entrepris avec des nourrissons.

entrent en relation, communiquent, composent et s'« organisent » pour improviser. Si les contacteurs construisaient une sensation plurielle par interobjectivité, les danseurs du chapitre précédent des signes allusifs, ici la modalité principale d'appariement et de communication est l'« accordage », *tuning*, considéré comme une activité physique (elle est une action), sensorielle (elle s'accomplit par la mise en jeu des sens), relationnelle (elle rend compte de nos manières d'établir le contact avec notre environnement) et structurante (elle ordonne l'environnement)<sup>838</sup>.

## 1. « Before your eyes » :

Ce qui frappe dans l'enseignement de Lisa Nelson vient de ce que la plupart des situations de danse qu'elle propose se font les yeux fermés, alors même qu'ils sont au centre, à tout le moins au départ, de son travail<sup>839</sup>. Lisa Nelson évoque sa démarche en l'illustrant par deux questions qui la sous-tendent de part en part : « comment s'organise le corps pour voir ? » et « Qu'est-ce que je regarde lorsque je regarde de la danse ? » (« *What am I looking at while looking at dance* »).

Elle commence le stage par une mise au point sur le sens de la vue en rappelant à quel point nous avons « civilisé le regard », nous aurions appris à ne plus voir, mais plutôt en ce que nous aurions appris à faire du regard un support efficace de communication:

« Nous savons tous le faire, nous l'avons appris même si personne ne nous l'a enseigné, *nous lisons les intentions de l'autre en partie par le regard*. Nous avons développé plein de manières assez sophistiquées pour voir et montrer que l'on voit. On se sert des yeux pour saisir des informations et en même temps on compose notre regard de telle sorte qu'il soit vu par les autres. On sait même faire semblant : on peut regarder en faisant comme si on regardait. Tout cela pour dire que les yeux ont toute une organisation et que cette organisation n'est pas sans lien avec notre culture. Maintenant, si vous désorganisez vos yeux, vous vous rendez compte que vous sentez très rapidement l'inconfort. Ici, on va se permettre de changer notre organisation, aussi parce que les règles culturelles sont parfois difficiles à négocier ».

---

<sup>838</sup> NELSON L., 2001, « À travers vos yeux », in *Vu du corps – Nouvelles de danse*, n°48/49, Contredanse, Bruxelles, p.12

<sup>839</sup> Un de ses textes principaux se nomme pourtant « Before your eyes » :*Ibid.*, pp.9-26 ; Lisa Nelson, moins encore que Steve Paxton, a peu écrit.

Comment lire, manifester, percevoir, les intentions des autres et rendre lisibles et visibles les siennes dès lors que l'on désorganise le regard ? Ces questions rejoignent étrangement celles que se posent les tenants du « mindreading ».

Un des premiers « focus » qu'elle nous propose est de nous habituer à observer la composition de nos yeux, leur intelligence dans le placement, en cherchant à introduire un peu de désorganisation dans nos regards<sup>840</sup>. Pour ce faire, ses explorations tournent beaucoup autour de l'alternance suivante : bouger en ayant les yeux ouverts et bouger en ayant les yeux clos. Dans l'un et l'autre cas, elle nous demande à intervalles réguliers de porter notre attention sur ce qui est « en mouvement » ou au contraire « immobile » ou « stable » (*still*) dans notre corps et dans notre environnement immédiat. L'articulation entre « eyes open /eyes closed » et « moving / stability » forme la grammaire fondamentale de son travail, et l'outil premier mis à notre disposition pour nous accorder à notre mouvement, ce qui en lui nous intéresse :

«Use stability and movement, eyes open and close as a tool to localize your body appetite<sup>841</sup> »

Fermer le regard prend alors la forme d'une invitation à trouver de nouvelles manières d'*observer*, de généraliser une « écoute », de travailler sur un espace qui déborde celui de la représentation, et de l'imitation. C'est une invitation à considérer tous nos sens en tant qu'« outils pour *détecter* ce qui est stable et ce qui est en mouvement ». Avec de l'entraînement, assure-t-elle, nous devons pouvoir sentir que « chaque sens mesure l'espace et le temps d'une manière qui lui est propre, et qu'ils travaillent tous en même temps ». Nos différents sens nous servent littéralement à « scanner » notre environnement — espace intérieur compris — : « expand all your senses in all direction ».

Les deux premiers scores qu'elle nous propose sont relatifs à la transmission et la reproduction du mouvement. Qu'advient-il de ces derniers lorsque le regard se ferme ? Dans toutes les cultures, explique-t-elle, on apprend le mouvement en le regardant, on imite par le regard. Le toucher intervient très rarement dans la transmission du

---

<sup>840</sup> Ainsi, par exemple, nous nous mettons à circuler librement dans l'espace avec pour consigne de conserver une personne de notre choix dans la partie gauche de notre champ visuel. Nous reproduisons successivement la même consigne en plaçant successivement cette personne tantôt à droite, tantôt dans la partie supérieure, puis inférieure, de notre champ visuel. Autre exemple, nous marchons en conservant une allure et une attitude normale tandis que nous baissions la tête et regardons nos pieds, ou au contraire la levons et regardons en l'air

<sup>841</sup> « Utilisez la stabilité et le mouvement, les yeux ouverts et les yeux clos, comme des outils pour localiser votre appétit corporel »

mouvement dansé<sup>842</sup>. En même temps, toute expérience est en permanence reconstruite à travers et par la mémoire, précise-t-elle. Ce qu'elle cherche à interroger ce sont les modalités de cette construction ou reconstruction dès lors que l'on se coupe du sens qui y participe le plus évidemment : la vue.

Deux « scores » sont détaillés successivement ci-dessous. Dans ces deux propositions, le point de rencontre ou d'accordage entre les deux partenaires s'opère sur fond d'une différence à partir de laquelle travailler : celle de deux corps singuliers en mouvement à qui il est demandé alternativement *d'adopter les qualités de corps et de mouvement de l'autre*. Les danseurs sont amenés à expérimenter et à s'approprier les capacités, les habitudes, les tonus, propres à d'autres corps par un processus d'apprentissage ou d'auto-enseignement qui favorise le contact et le toucher. Devenir, ainsi, le *passager* du mouvement de l'autre, se sentir « dépaycé » à l'intérieur de son propre mouvement. Faire l'expérience d'une altérité associée à une corporalité.

## 2. « non-visual guided composition »

### « *Blind learner* »

Dans la première, il est demandé à tous les membres du groupe de prendre un quart d'heure pour s'apprendre à soi-même un mouvement que l'on ne connaît pas et que l'on serait capable de répéter encore et encore en vue de le transmettre à quelqu'un d'autre. Ce quelqu'un d'autre ne « verra » jamais le mouvement en question, il gardera les yeux fermés tout le long de l'exploration, laquelle se déroule en quatre temps. « Dans ce score, nous indique-t-elle, ce qui est en jeu, c'est de se mettre au service d'une autre perception, de ses propres besoins »<sup>843</sup>.

---

<sup>842</sup> Leelo Keevallik a étudié d'autres modalités et stratégies de transmission, notamment celle qu'il nomme « citation corporelle » (bodily quote), par laquelle un apprenti danseur est susceptible de « voir » son corps ou son mouvement par la médiation de celui de son professeur, KEEVALLIK, L., 2010. « Bodily quoting in dance correction », in *Research on language and social interaction*, vol.43, n°4, pp.401-426

<sup>843</sup> On pourra faire l'analogie entre la démarche mise en place dans ce score et ce que Tim Ingold écrit sur la transmission culturelle entre les générations dans son article de 2001 "From the transmission of representations to the education of attention" : « The process of learning by guided rediscovery is most aptly conveyed by the notion of showing. To show something to someone is to cause it to be made present for that person, so that he or she can apprehend it directly, whether by looking, listening, or feeling. Here, the role of the tutor is to set up situations in which the novice is afforded the possibility of such unmediated experience. Placed within a situation of this kind, the novice is instructed to attend particularly to this or

Premier temps, « just a big guess », celui qui a les yeux fermés, l'« *apprenti* », reste à distance de celui qui exécute son mouvement, que l'on nommera le « *bougeur* ». L'apprenti « écoute » plusieurs fois le mouvement ou la petite phrase que le bougeur lui propose avant de tenter, sans autre moyen que d'en avoir écouté la musicalité, d'en avoir ressenti le rythme par le déplacement de l'air, de reproduire ce qu'il a perçu à partir d'une « intuition kinesthésique ».

Deuxième temps, l'apprenti est *actif* dans son apprentissage, il peut désormais toucher le bougeur, lequel ne fait rien d'autre qu'exécuter son mouvement. L'apprenti tâtonne sur le corps de son partenaire, l'enserme, cherche par tous les moyens à saisir le mouvement qui s'y déploie. Lorsqu'il estime avoir saisi suffisamment d'informations, qu'il pense avoir une représentation ou une sensation assez juste de ce mouvement, l'apprenti s'essaye seul, sous le regard du bougeur, à reproduire son mouvement.

Troisième temps, le bougeur a désormais le droit d'intervenir dans l'apprentissage, en attirant l'attention de l'apprenti sur les détails de son propre mouvement. Chacun use de ses propres stratégies pour réaliser cette tâche qui consiste, sans être dirigeant, à faire comprendre à quelqu'un qui a les yeux fermés que l'on cherche à attirer son attention sur un point précis, un détail d'organisation de son mouvement. D'ordinaire, le sens de la vue fournit un sens de la globalité de ce qu'on perçoit, il permet de voyager presque instantanément de l'image globale au détail, ce dont, à moins d'un dispositif spécifique — à la manière de ce que le Contact Improvisation propose avec le toucher — aucun autre sens n'est *a priori* capable.

Quatrième temps, enfin, une fois que chaque duo a réalisé cette transmission, que les rôles ont été échangés, chaque groupe présente successivement aux autres ses deux phrases, l'apprenti le fait les yeux fermés et le bougeur les yeux ouverts. À la fin de l'exploration, qui aura duré plus de deux heures en tout, l'apprenti aura appris un mouvement par lui-même, il l'aura même dansé devant d'autres danseurs, sans pourtant

---

that aspect of what can be seen, touched, or heard, so as to get the 'feel' of it for him- or herself. (...) In the passage of human generations, each one contributes to the knowledgeability of the next not by handing down a corpus of disembodied, context-free information, but by setting up, through their activities, the environmental contexts within which successors develop their own embodied skills of perception and action. Rather than having its evolved capacities filled up with structures that represent aspects of the world, the human being emerges as a centre of awareness and agency whose processes resonate with those of its environment. Knowing, then, does not lie in the relations between structures in the world and structures in the mind, mediated by the person of the knower, but is immanent in the life and consciousness of the knower as it unfolds within the field of practice – the taskscape – set up through his or her presence as a being-in-the-world”

ne l'avoir jamais « vu », le mystère durera éternellement. Lisa Nelson clôt l'après-midi de travail sans que chacun ait pu offrir au regard enfin ouvert de l'autre sa petite danse.

### « *The passenger* »

Seconde proposition, l'exploration consiste à réussir à trouver les moyens de devenir le passager du mouvement de l'autre. Elle met en jeu un bougeur et un *passager*. Le bougeur est dans sa propre exploration, il a pour seules indications de jouer avec les combinaisons entre « être en mouvement » et chercher des « immobilités » (stability), et « avoir les yeux fermés » ou « les yeux ouverts ». Le passager se tient, dans un premier temps, à proximité du bougeur, il est en contact avec lui. Un contact d'abord très léger de la main, par lequel il cherche à s'accorder au mouvement de son partenaire, en essayant de « lire » ce qu'il peut à partir de son toucher. Il a les yeux fermés. Dans un second temps, tout en maintenant ce contact et cette écoute, et en maintenant les yeux clos, il tente de « traduire » les mouvements qu'il perçoit chez le bougeur, c'est-à-dire de les reproduire moins à partir de l'image et la forme de ces mouvement que de la sensation qu'ils ont provoquée en lui. Dans un troisième temps, le passager poursuit ce qu'il est en train de faire en ouvrant les yeux. Quatrième temps, les deux danseurs s'arrêtent, le bougeur s'assoit et devient témoin de la danse du passager qui tente de retraverser tout le parcours. Enfin, dernière étape, le bougeur devenu témoin rejoue pour son partenaire (*playback*) sa propre activité de témoin : son activité de regard, d'attention, de mouvements...

Le défi que mettent en jeu ces deux scores peut-être formulé comme suit : que sommes-nous capables de voir en habitant la perspective d'un autre, c'est-à-dire en nous rendant capables de ce dont le corps de cet autre est capable, non pas compris au sens d'une physiologie ou d'une anatomie propre mais de son allure, de son style, ou encore de son sens du mouvement ? J'ai relevé sur le blog d'un groupe de pratiquants réguliers du *Tuning Score* à Bruxelles, des comptes-rendus d'expériences qui en témoignent, parmi lequel celui-ci de Franck Beaubois, datant du 4 novembre 2011 :

« Nous avons joué un score, enfin on a découvert *a posteriori* qu'il s'agissait d'un score dans lequel [ce qui était en jeu devenait] l'occasion de *saisir la physicalité du partenaire* (ce dans quoi il est

engagé à l'instant de la pause) et de l'incorporer immédiatement, ce qui revient en duo à une bascule permanente dans l'espace entre les deux activités des partenaires<sup>844</sup> »

J'avais déjà fait une expérience similaire lors d'un atelier donné par Isabelle Üski à Grenoble. Nous étions par groupes de six à regarder quelqu'un marcher, puis quand on sentait que l'on « tenait » sa démarche on se levait et le rejoignait pour marcher avec lui. Le marcheur initial s'écartait pour observer sa propre marche dans le corps de cinq autres personnes. J'avais pris quelques notes suite à cette expérience :

« Carnet de danse, atelier du 25 janvier 2011 :

Comment éviter d'être dans la copie et l'imitation. Je cherche la sensation de l'autre, la sensation d'être dans sa démarche, à chaque pas, sentir l'attaque du pied par la pointe ou par le talon, marcher le sternum sortant et fier ou rentré. Ma sensation de l'autre, ma conformité à sa démarche, n'est pas la même selon si je marche le plexus ouvert ou fermé, le périnée tonique ou relâché, le poids du corps sur les talons ou sur le devant des pieds. J'ai expérimenté la sensation d'être Karine en roulant des hanches à sa manière, très décontracté(e) ou Emeline en les ouvrant et assouplissant ma nuque, Jean-Marc en bloquant mon bassin et fixant mon regard. J'observe ce qui se passe autour de moi dans la salle, moments stupéfiants où l'on voit « se lever » chez quelqu'un le modèle qu'il incarne ».

Habiter la démarche d'un autre est à sa manière un petit exercice de perspectivisme pratique par lequel on s'entraîne à éprouver et incorporer les attributs corporels d'un autre corps que le sien. Cette proposition, en ne privilégiant pas la forme mais la sensation, ne travaille pas une connaissance de l'autre qui soit conceptuelle ou figurative. Il s'agit plus de « subjectiver » les qualités d'une marche que de les « objectiver » : de se rendre sensible à certaines de ses qualités, de s'y accorder.

### 3. L'unisson des intériorités

On commence à comprendre que les scores d'improvisation de Lisa Nelson invitent à expérimenter un principe de composition qui n'est pas orienté par le sens de la vue. Les deux scores qui suivent tirent pleinement profit de cette orientation et prolongent ce qui vient d'être décrit en le complexifiant.

---

<sup>844</sup> Extrait du blog tenu par le « Tuning Band » de Bruxelles qui explore depuis plusieurs années les Tuning Scores et documentent leur pratique avec, il faut le dire, pas mal de sérieux sur le net : <http://tuning.piupiu.org/dotclear/index.php?Replay-go>



### « *Single image score* »

Le « *single image score* » part d'une interrogation : « combien de temps cela prend-t-il pour qu'une image apparaisse lorsque nous regardons quelque chose ? Et combien de temps pour que cette image cesse ? » Le score est très simple, comme du reste tous les scores de Lisa Nelson. Il se résume à *deux entrées* et *une action*. Le groupe est assis sur les bords de l'espace vide. Chacun dirige son attention vers l'espace et vers l'image que nous offre cet espace. Une personne s'imagine quelque part dans cet espace. Elle ferme les yeux, amplifie pour elle-même l'image qu'elle a capturée et va se placer, les yeux fermés, de sorte à nous offrir l'image en question (« *If you imagine yourself somewhere, close your eyes and go as straight as possible, you don't have to make an event to go there* »). Le but n'est pas de « créer » quelque chose, « *the all idea is, when I enter the space, I want to show something that is already there* ». Le groupe prend un temps pour « goûter » cette image. Et le même processus recommence : une deuxième personne s'imagine quelque part dans cette nouvelle image proposée, ferme les yeux, se lève et va se placer dans l'espace. Les deux partenaires, les yeux toujours clos, immobiles ou « stables », attendent qu'une action arrive, une *action unique (single action)* qu'ils cherchent à faire « à l'unisson ». Une fois accomplie, un nouveau temps de pause est observé pour lire l'image tant par ceux qui la composent de l'intérieur que par ceux qui la perçoivent de l'extérieur. Lorsque quelqu'un sent que l'image produite arrive à sa fin, qu'elle commence à se dégrader (*decay*), il dit « *End* ». On laisse un temps l'espace vide pour nourrir l'envie d'une nouvelle image avant de recommencer.

Dans ce score, pour la première personne surtout, du fait des yeux clos, tout se passe dans le noir sans qu'il n'y ait rien à voir. Les deux partenaires composent ensemble une image commune, exécutent une action unique, puis de nouveau offrent une image commune.

### « *Blind unisson trio* »

Autre score basé sur un principe de composition non visuellement orienté : le *blind unisson trio*. Trois personnes entrent simultanément dans l'espace, les yeux ouverts, et prennent un temps d'« accordage » pour trouver un point de départ en commun (même position, attitude...). Ce premier moment est un temps de « négociation », il contient *l'intégralité* de ce que les danseurs connaissent de la situation dans laquelle ils vont avoir à évoluer. Une fois cet accord trouvé, les trois participants ferment les yeux, l'un d'eux

lance le score en disant « begin ». Le score consiste en la recherche d'un « unisson » entre eux. Chacun s'accorde avec ce que les deux autres sont en train de faire, ou plutôt avec ce qu'il suppose ou ressent qu'ils sont en train de faire. Les témoins observent du bord du studio ce qui se passe, ils ont la possibilité de lever le bras lorsqu'ils sentent l'unisson (« *rise hand when noticing anything, when you become aware of something, in a non-analytical way* »).

À vivre, l'expérience est fascinante. Il n'est pas facile d'en rendre compte : je suis en train de faire ce que je sens/ imagine deux autres personnes être en train de faire, lesquelles s'imaginent chacune pour elles-mêmes s'accorder avec ce que ses deux autres partenaires, dont je suis, sont en train de faire. Puisque nous avons les yeux fermés, l'expérience ne se résout jamais en une *épreuve de réalité* par laquelle nous serions mis en présence du fait que nous sommes ou ne sommes pas en train d'exécuter la même chose. L'unisson est un pari vivant, ou plus justement une enquête incessante. De l'intérieur je fais cette expérience étrange : le principe de bifurcation de mon mouvement. Ni « authentique », ni « volontaire » ou « décidé », il est sans cesse guidé par la projection de ce que deux autres personnes sont en train de faire. Ces autres s'immiscent dans mon mouvement, je m'immisce dans les leurs. Nous nous tenons.

C'est curieusement chez un sociologue que j'ai trouvé une description permettant de me rapprocher le plus justement de cette expérience. Gabriel Tarde a formulé une définition surprenante du social :

« Qu'est-ce que la société ? On pourrait la définir à notre point de vue : la possession réciproque, sous des formes extrêmement variées, de tous par chacun<sup>845</sup> »

Bruno Latour a proposé une interprétation de cette étrange « entre-possession » en s'intéressant à ce qui se passe dans un orchestre de musique<sup>846</sup>. Or, c'est ce phénomène d'entre-possession qui semble si justement convenir à la situation du *Blind Unisson Trio*, à condition de ne pas entendre la possession au sens d'un droit de propriété exclusif mais au sens inverse de « *l'effet que chacun peut exercer sur tous*<sup>847</sup> ». Dans un orchestre, estime Latour, lorsque cette possession réciproque est saine et équilibrée, elle conduit à l'harmonie. Et ce qu'il écrit de l'harmonie vaut pour l'unisson du *Blind unisson trio* :

« L'harmonie est simplement l'effet, il est vrai *miraculeux* — mais cette fois-ci dans le sens de ténu, de fragile, de provisoire — par lequel des totalités se laissent parcourir, pour une partie au moins de

<sup>845</sup> TARDE G., 1999 (1893) *Monadologie et sociologie*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.85

<sup>846</sup> LATOUR B., 2010, « La société comme possession — la "preuve par l'orchestre" », in D. Debaise (Ed.), *Philosophie des possessions*, Presses du Réel, Dijon, pp.9-34

<sup>847</sup> *Ibid.*, p.14

leurs qualités et pour un temps seulement, par un groupe de caractéristiques qui les rend un tout petit peu plus semblables entre elles — avant qu’elles ne se mettent à différer, à diverger de nouveau<sup>848</sup> »

L’unisson entre les trois danseurs, puisqu’il s’agit d’improvisation, ne naît pas d’un principe extérieur (une règle) qui le fixerait, l’assurerait et vis-à-vis duquel il est attendu qu’ils se conforment. Il naît, s’équilibre, se dynamise dans l’empiètement partiel des champs de conscience des danseurs du trio les uns sur les autres. Pour qu’il y ait unisson, chacun doit être en mesure de se laisser posséder par un ensemble de qualités qui le traversent et qu’il suppose ou sent (c’est indécidable) appartenir à un autre, qui circulent entre les corps. Le fait que ce soit indécidable est ce qui rend ici l’unisson, comme l’harmonie de l’orchestre chez Latour, « miraculeux », c’est-à-dire ténu, fragile et provisoire. Sans la vue, les danseurs sont obligés de chercher ailleurs les moyens par lesquels posséder et se laisser posséder par leurs partenaires.

Rapporté à la terminologie proposée par Michael Houseman en première partie, ce score propose une étrange manière de faire correspondre les actions et les dispositions des partenaires. Cette étrange manière est précisément ce que Lisa Nelson nomme « accordage ». De ma propre perspective intérieure, les deux autres corps en mouvement sont *effectivement* en train de faire la même chose que moi, nous sommes et nous nous sentons à l’unisson. Cet unisson peut ne pas même exister pour les témoins qui nous observent de l’extérieur, c’est-à-dire ne pas être perceptible. À l’inverse, ils peuvent être les témoins d’unissons dont les *bougeurs* n’auront pas conscience. L’unisson des *bougeurs* est continu, celui des témoins est discontinu. La perspective extérieure de ceux qui observent le trio ne peut comprendre (au double sens de saisir et d’inclure) la perspective intérieure du trio qui se perçoit plus ou moins *évidemment* à l’unisson. Le *blind unisson trio* construit entre les danseurs une continuité des intériorités — ici, un unisson — et une discontinuité des physicalités<sup>849</sup>. L’unisson des intériorités n’est pas le même que l’unisson des extériorités. Ils coïncident parfois.

---

<sup>848</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>849</sup> À condition bien sûr que l’on accepte, conformément à l’approche de Descola, que cette discontinuité des physicalités portent moins sur ce qui les constituent que sur ce qu’elles font, leurs allures, mouvements et affects, sur « ce que peut un corps » et que Philippe Descola propose de nommer « éthogramme » : « cette différence de physicalité ne concerne pas tant la matière — humains et non-humains partageant des substances communes qui circulent sans trêve entre les corps, [...] elle concerne surtout la forme », DESCOLA Ph., « Résumé de cours 2001-2002 : Anthropologie de la nature », [http://www.colledefrance.fr/media/philippedescola/UPL28452\\_UPL51939\\_DescolaR01\\_02pdf](http://www.colledefrance.fr/media/philippedescola/UPL28452_UPL51939_DescolaR01_02pdf)

## 4. En moi coulent tes désirs

Cette entre-possession suscitée par les scores perspectivistes de Lisa Nelson renvoie à une autre dimension que l'on pourrait nommer, en s'inspirant des théories de la cognition distribuée, une « esthétique distribuée ». Elle est au cœur d'un autre score d'improvisation : non plus *les* tuning scores mais *le* Tuning Score.

Voici comme Lisa Nelson le définit :

« Le Tuning Score est une pratique de composition instantanée – ou de montage en temps réel – ainsi qu'une danse en soi. Il propose un système de communication fait de simples appels vocaux qui révèle aux *bougeurs* comment chacun ressent et comprend le mouvement, suscitant un dialogue entre l'organisation interne et externe de l'espace, du temps, du mouvement et du désir de composer une expérience.

Chaque *bougeur* intervient au même titre: en tant qu'exécutant, metteur en scène et spectateur. Il "accorde" l'image en faisant le point pour lui-même tout en communiquant clairement ses désirs aux autres. Ensemble, nos choix révèlent la forme, à mesure qu'elle surgit, et mettent la danse en mouvement. Ce système de feedbacks interroge directement le matériau dansé en rendant explicite les choix de composition de chacun et réunissant les stratégies esthétiques individuelles. Les outils du Tuning Score créent et questionnent la spécificité de chaque instant.

En déconstruisant les éléments de la perception d'une danse, le travail rend manifeste la manière dont chacun compose le sens dans sa relation aux autres et sur cette base, permet aux spectateurs de considérer la nature de leurs propres observations »

Le Tuning score est un processus collectif d'improvisation, toutes les personnes qui y prennent part contribuent au processus de composition. Chacun est susceptible d'être successivement *bougeur* et témoin, de voyager entre ces deux positions. Tout le monde est placé sous le même régime d'activité perceptuelle et participe au processus de composition. Ce processus est rendu explicite par des « appels » (*calls*) plus ou moins influencés par les techniques de montage vidéo : « reverse », « pause », « sustain », « repeat », « reduce », « open », « close », « report », « End ». Ces « appels » expriment de manière immédiate le désir de composition de chacun: ils donnent à voir la relation entre l'organisation interne des corps pris dans leur physicalité et la composition scénique dans son ensemble », résume Baptiste Andrien dans un post du blog du *Brussel Tuning Band*. Ou encore, plus tard, au cours du stage qu'il animera à Grenoble en compagnie de Franck Beaubois et de Pascale Gilles, les 23 et 24 mars 2013 :

« Un appel, c'est autant un désir qu'un moyen pour sculpter une composition, un signal de communication qu'une expérience physique rythmique et sensorielle, un processus d'apprentissage

d'une danse qui me sort de mon propre schéma qu'un questionnement collectif sur la nature de la danse tout en la produisant ensemble »

Les *calls* constituent le moyen et le lieu d'une opportunité, celle de s'observer dans ses habitudes, ses désirs, ses manières d'agir... Ils orientent les explorations de chacun, la recherche de son propre « appétit pour le mouvement », de sa localisation dans le corps, de son aptitude à se « laisser informer par l'espace » (« *taking instructions from the space* »)<sup>850</sup>. De sorte que l'espace du *tuning score* est aussi un espace d'exploration de ses propres manières, habitudes, *patterns* de mouvement, de comportement, de composition qui souvent les sous-tendent « en-dessous » et « automatiquement » : « it is a chance to watch our patterns while engaged in activity », résume Lisa Nelson. Toutefois, ce moment privilégié d'observation ne se fait pas seul à seul, il est engagé dans un processus collectif qui supporte la recherche de chacun. Aucun *call* ne vise une personne en particulier, il est « adressé à l'espace » et se distribue dans tout le groupe bien qu'il ne commande personne. Un *call* modèle le processus de composition en s'adressant à l'image entière produite par le groupe. Composer avec les « *calls* » demande un temps d'adaptation, le temps de laisser passer quelques frustrations, celles qui naissent lorsque l'on voudrait être le seul maître à bord, celles qui ne veulent pas prendre en compte le fait que « nous » sommes en train de composer à plusieurs. Si le désir d'un témoin est de me voir ne pas faire la chose que je désire, alors un jeu s'installe. Nos désirs sont agencés ensemble. Ils seront certainement très bientôt rejoints par d'autres désirs qui les détourneront.

En ceci on peut dire que dans ce dispositif l'inspiration, la volonté et les désirs, les mouvements, les gestes et la danse, sont distribués. Le dispositif du *tuning score* porte à l'échelle d'un collectif l'économie du désir que l'on a trop pris l'habitude de rapporter à l'échelle individuelle. Je peux, par exemple, en tant que *bougeur*, désirer quelque chose (faire quelque chose, voir quelque chose, sentir quelque chose...) et en être empêché par un « *call* » : « *reverse* » et je m'en éloigne, « *sustain* » et je m'en rapproche à jamais, « *repeat* »... Lors d'un *Tuning Score*, le septième après-midi du stage, quelqu'un lance un ballon dans l'espace de danse en plein milieu d'une improvisation. Une danseuse s'en approche, elle a les yeux fermés, se dirige au son, elle le touche presque. Je suis à

---

<sup>850</sup> Lisa Nelson en fait une partition intérieure qu'elle nomme « Reading out loud » : « For Part, I utilized another inner score I call "reading out loud." In the dancing, I was reading the space, myself contained in the space. In a way I would be making visible what was touching me in the space. When I talk about the space, I talk about how my body reads and takes instructions from the space », NELSON L., 2006, « In conversation with Nita Little », *Movement Research*, [en ligne : <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=498>]

l'extérieur, je savoure ce tâtonnement perceptuel : d'abord le son, puis à l'aide de ses mains elle frotte le sol alentour à la recherche de la balle. Plus elle s'en approche plus je veux qu'elle prenne et joue avec le ballon. Au moment où ses deux mains s'appêtent à s'en saisir (sans que je puisse savoir si elle en a conscience), quelqu'un *call* « *sustain* », et c'est la distance au ballon qui se maintient alors et se prolonge. Puis quelqu'un dit « *reverse* », elle s'éloigne. Dans son désir d'attraper le ballon passait mon désir, mais je suis pris par le désir de toutes les autres personnes présentes. Entre-possession.

Pour que tout cela fonctionne, il faut apprendre à ne pas réintroduire dans la partie les « égos » que le dispositif tente de neutraliser par cette recherche d'entre-possession. C'est ce qu'exprime Patricia Kuypers dans le texte qu'elle consacre au Tuning Score dans le numéro de *Nouvelles de Danse* consacré à Lisa Nelson :

« Là commence le jeu et on comprend de mieux en mieux comment opère cette forme de composition et comment reste effective la collaboration entre les partenaires qui ont tous la responsabilité et la liberté d'accorder ce qui se passe à leur image intérieure, à ce qu'ils désirent voir<sup>851</sup> »

L'improvisation est le fruit d'une composition collective. Chaque *call* plonge les participants, chacun pour eux, et chacun vis-à-vis des autres, dans un abyme réflexif où se jaugent les désirs, les frustrations, mises en relation, en balance, où toujours on se demande si « mon désir est plus fort que celui du groupe ? Plus légitime que mon silence ? » ou encore si « le désir d'un autre doit avoir le pas sur mon propre désir ? ». Si je précipite le mien pour ne pas qu'il soit dépassé, ne vais-je pas à mon tour frustrer le désir de quelqu'un d'autre ?

Cette gestion collective n'est pas évidente. À un moment donné, Lisa Nelson intervient suite à un *tuning score* où les « *calls* » fusent si rapidement qu'ils finissent par ne plus laisser d'espaces pour que l'improvisation puisse se développer. « Un des enjeux, en tant que groupe, explique-t-elle, consiste à gérer la longueur des pauses, des vides, des durées. Parce qu'avec les *calls*, ceux qui veulent voir ou sentent que quelque chose pourrait durer plus longtemps n'auront jamais la chance de le voir ou si on ne leur en donne pas l'opportunité ». Elle propose une solution concrète pour essayer de remédier à ces situations : avant de « *caller* », ou plus particulièrement d'appeler une « *fin* », on peut lever le bras, pour soi-même, pour les autres, et essayer d'expérimenter ce qui se passe, ce que ça fait, « *when we go beyond the comfort zone* ». Au sein de ce jeu de choix, de

---

<sup>851</sup> KUYPERS P., 2001, « Approche progressive d'une œuvre », in *Vu du corps — Lisa Nelson, Mouvement et perception, Nouvelles de danse*, n°48/49, p.32

perceptions, de désirs, d'improvisation, joue en même temps la gestion du fait qu'un collectif est en jeu, et en même temps le fait de devoir et pouvoir s'autoriser à assumer sa singularité, c'est-à-dire de se laisser traverser par un désir, et de porter sur ses épaules le choix du groupe. *Sentir que nous sommes un certain nombre dans mes désirs, sentir que je passe par tes désirs.*

## 5. Partitions d'accordages

Dans le(s) Tuning score(s) — partition(s) d'accordage —, savoir sur quoi et à partir de quoi il est possible de s'accorder fait à la fois partie de ce sur quoi enquêtent les danseurs, et à la fois de ce qu'ils négocient. Dans le stage auquel j'ai pris part à Bruxelles, cela fait trois après-midi que nous explorons autour du « Blind unisson trio ». Au bout de quelques passages, un trio s'avance dans l'espace, négocie son départ en choisissant de partir en mouvement. L'accord sur la situation de départ est la suivante : trois danseurs marchent aléatoirement dans l'espace d'un pas régulier et sonore. Très sonore. Assez rapidement, ils s'accordent très littéralement autour de l'écoute des bruits et craquements que leurs mouvements provoquent sur le plancher. De l'extérieur, leur organisation est rapidement visible, audible et à vrai dire prévisible. À la fin de leurs trois minutes, Lisa Nelson propose de prendre un temps pour revenir sur ce qui s'est passé. La discussion s'oriente directement sur ce dernier passage. Une stagiaire prend la parole pour rendre compte du moindre intérêt qu'ont suscité chez elle les unissons du dernier groupe, en justifiant son sentiment par le fait que les stratégies d'accordage étaient « trop évidentes » et que les unissons devenaient, de fait, « trop automatiques ou mécaniques » :

« On ne vous voyait pas chercher, c'était là. À chaque fois que l'un de vous faisait un bruit, vous bougiez. Mais pour moi, l'unisson ce n'est pas une science exacte, j'aime plus, je crois, voir comment on le cherche que comment on le trouve. Aussi parce que c'est précisément quand un unisson jaillit d'on ne sait où qu'il est magique. Par exemple, dans le deuxième groupe, j'ai carrément eu l'impression d'assister à des phénomènes de télépathies. Il ne se passait rien, vous ne bougiez pas, et tout à coup, surgi de nulle part, vous vous mettiez à bouger un bras dans une même qualité, à bouger d'un même élan. C'était incroyable et beau ».

Les unissons, comme en témoigne cette intervention, prennent des formes complexes et subtiles, et à vrai dire pas toujours « visibles ». Ils déjouent une définition qui ne retiendrait des unissons que le fait de faire la même chose. Dans le tuning score il s'agit

peut-être moins d' « être à l'unisson » que de le « saisir », le « pressentir » au sens que Julyen Hamilton donnait à ce terme dans le chapitre précédent, voire de le « construire ». Saisir de mêmes élans, être appelés par les mêmes directions dans l'espace, jouer des contrastes, partager une même qualité de mouvement, sont autant de manières d'être à l'unisson.

D'autre part, bien que surprenante, l'évocation de la télépathie pour parler de l'expérience du Tuning Score résonne avec ce que nous avons identifié comme étant une de ses activités principales : l'unisson des intériorités. Si le Tuning score évoque la télépathie, c'est dans sa manière de prendre en charge et de susciter des échanges qui construisent une *continuité des intériorités*. J'ai eu recours à la notion tardienne d' « entre-posséssion » en ce qu'elle présente l'avantage de laisser ouverte la question relative aux moyens par lesquels diverses personnes s'entre-possèdent. Elle ne demande pas par avance que l'on se prononce sur le fait de savoir si le phénomène passe par les corps ou par les esprits, elle autorise à ne pas se poser cette question et donc à ne pas engager un questionnement qui obligerait à séparer l'un et l'autre. Reste que les moments de coïncidence entre les mouvements des danseurs peuvent produire un effet proprement vertigineux.

Si la recherche de l'unisson est une enquête et, *a priori*, un pari, sinon impossible, du moins improbable, Lisa Nelson nous pousse pourtant à enquêter sur ce que cette recherche d'unisson nous fait faire dès lors que l'on arrête de questionner la réalité de son existence. Il s'agit alors d'« accordage » dans un sens pas si éloigné de la définition de la télépathie de Frédéric Myers, lui qui en avait proposé le terme en 1882 : « tous les cas d'impressions reçues à distance sans les opérations normales des organes sensoriels connus<sup>852</sup> ». En revanche, Lisa Nelson souscrit radicalement à l'appel de Steve Paxton — « Stick to sensationnal facts » — en même temps qu'elle s'accorderait avec celui d'Isabelle Stengers — « il y a plus à voir dans la nature que ce que nous y percevons au premier coup d'œil ». Dans le Tuning Score, tout est paradoxalement demandé aux sens, à une activité sensorielle qui « scanne » l'espace environnant et l'espace intérieur (*scanning in, scanning out*) et qui s'emploie à détecter ce qui est mobile et ce qui stable. Que nos sens sont-ils capables de détecter ? Le rôle des tuning scores consiste d'ailleurs à entraîner, aiguïser les sens à ces accordages subtils de soi à soi, de soi à l'environnement et entre partenaires. Ils « questionnent » — c'est une des formules favorites de Lisa

---

<sup>852</sup> Frédéric Myers, cité in MEHEUST B., 2005, *100 mots pour comprendre la voyance*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.421



Nelson que de rajouter et d'affirmer après chaque assertion : « c'est une question ! » — les stratégies que nous développons pour, ici et maintenant, « construire » — peut-être même plus encore que « sentir » — la continuité des intériorités, l'unisson en train de se faire. Est-il possible de traduire une intuition en sensation ? Et réciproquement ? Coller à des faits, coller à des sensations, cette injonction ne doit pas être entendue comme une injonction à la conformité — percevoir conformément à ce que l'on sait habituellement nos sens capables de faire —, plutôt comme une invitation à explorer l'étendue, éventuellement surprenante, de ce que l'on n'aurait pas soupçonné de leur part.

De la même manière que le dispositif du Contact Improvisation permettait à deux danseurs de se rencontrer à-même une sensation plurielle qu'ils participaient à créer ou qu'en composition instantanée les improvisateurs construisaient par transformation la continuité par laquelle ils pouvaient se dire en relation, le dispositif du Tuning Score organise la conterminaison des expériences sensibles non plus en la concentrant dans un point de contact ou en la faisant dépendre d'échanges de signes allusifs, mais en la ventilant dans tout l'espace et en demandant aux sens d'œuvrer à la manière de dispositifs fiables de détection et d'accordage.

Les formes de conterminaison des expériences subjectives que mettent en œuvre le Contact Improvisation et la composition instantanée partagent une forme de *tangibilité*, l'une par contact, l'autre visuelle, et désignent de manière assez évidente les points possibles de raccordement. Les unissons du Tuning score recherchent bien une *continuité des intériorités*, ils le font à partir et sur cet interstice forcément insurmontable qui existe entre deux subjectivités, deux corps, deux esprits, interstice que pourtant, d'une certaine manière et sous certains aspects, ils surmontent. Ces scores incitent les « bougeurs » à trouver leurs propres stratégies pour se rendre sensibles aux « unissons » en ayant les yeux clos et donc en cultivant d'autres manières de « lire » et « d'écouter » l'espace qui les entoure et ce qui s'y déroule. Mais la *continuité* est beaucoup plus fuyante. Elle ne se construit plus directement par contact ou par échanges de signes, de corps à corps. De quoi à quoi, alors ? Peut-être de sens à sens, de sensibilité à sensibilité. Des accordage(s) sensoriel(s) qui se composent, improbables et fragiles, entre des centres d'expériences, entre les corps, éparpillés dans l'air et dans les interstices des regards fermés.

Les unissons du Tuning Score témoignent ainsi pour la diversité et la créativité des manières de composer une action ensemble dès lors que l'on élargit les « faces » sur lesquelles s'accorder. Ils nous mettent sur le chemin d'un déploiement sensoriel à partir duquel il nous serait possible de penser l'union des intériorités en le plaçant dans la

« nature » plutôt que dans une « surnature » faite de perceptions extra-sensorielles ou dans les seuls esprits imaginatifs



## Chapitre 2. FABULER LES CORPS ET LES ESPRITS

### 1. LA « CONSCIENCE CORPORELLE »

Mon parti pris aura été de présenter différentes pratiques à la façon de différentes « ethnothéories ». Et en l'occurrence, il nous reste à revenir sur l'une d'entre elles qui les traverse toutes : la « conscience ».

Nous venions d'éliminer la conscience de la définition d'une subjectivité non-humaine et voici que nous la ferions revenir ? Je n'insisterais pas sur la « conscience » si les praticiens du BMC, du Contact Improvisation et du Tuning Score, n'y faisaient pas abondamment référence. J'ai déjà eu l'occasion, en évoquant la première expérience de jam de Quentin Briand au cours de laquelle il avait « surtout regardé et pratiquement pas dansé », de noter son étonnement apparu au cours d'une « très belle discussion » qu'il avait eu ce jour-là : « [cette personne] me parlait de “conscience corporelle” et, pour moi, ces deux mots côte-à-côte, c'était de l'Hébreu ». On se souvient aussi qu'il considère « l'organe-peau » comme une des propositions fondamentales du Contact Improvisation, en tant que « vecteur de la rencontre et *découverte de conscience* ». La formule dit quelque chose qu'il nous faut démêler : il ne s'agit pas d'avoir conscience mais de découvrir de la conscience, et pourquoi pas d'en fabriquer. Ce qui suit doit donc se lire comme un long trajet d'instauration d'une « conscience corporelle » à laquelle l'on puisse tenir. Cela demande encore quelques épreuves.

#### **1.1 Des pratiques somatiques et des « consciences corporelles » (versions)**

De la rapide traversée de l'archéologie de la « conscience » évoquée en introduction, j'avais proposé que nous retenions la ligne qui, de Aristote à Leibniz en passant par le laboratoire de psychologie expérimentale de Wundt, nous autorisait à faire voisiner « conscience » et « sensation » et, ce faisant, faisait résonner la tension constitutive entre deux aspects de la notion : *présence à soi* et *savoir de soi*.

C'est là, bien entendu que je raccroche ce qui précède aux pratiques qui nous ont occupés. Pratiquer l'intensification de ses capacités de sentir, et, dans une certaine mesure, de son sentiment d'exister, c'est ce que visent — en partie au moins — les praticiens du Contact Improvisation, du BMC et du Tuning score en s'y prenant d'ailleurs de façons très différentes. Les « petites perceptions » dont parlait Leibniz sont les objets mêmes des enquêtes des danseurs. Dans cette controverse, ces praticiens posent que leur pratique de l'improvisation, du corps en mouvement, est un art de cultiver une certaine manière d'apercevoir ces infinies perceptions afin qu'elles deviennent des ressources possibles de l'action. Je précise qu'en faisant valoir cela, ces praticiens ne mettent pas fin à la controverse. Ils en font une toute autre histoire.

Pour commencer d'en rendre compte, j'aimerais convoquer une expérience que la plupart d'entre nous connaissent. Imaginons une salle de spectacle, le brouhaha de la salle pleine et effervescente à quelques minutes du lever de rideau. De mon fauteuil, G-03, je ne discerne globalement qu'un fond sonore ; si je porte mon attention sur cette musique si particulière, je m'aperçois que de cette toile indistincte se détache, autour de moi, dans un périmètre proche, un tumulte de petits vacarmes. Quelques voix percent ; en portant mon attention sur elles, je ne suis peut-être pas capable de comprendre tout ce qu'elles disent mais je les entends et distingue quelques mots qu'elles articulent. De proche en proche, tout s'éclaircit, j'entends la conversation de mes voisins les plus immédiats. Si j'y porte mon attention, je m'entends respirer et je m'entends entendre.

Mais bien sûr, je suis assis sur un fauteuil et le périmètre de ce qui se distingue clairement est assez réduit. De plus, je puis faire l'aller-retour entre les petits bavardages et le particulier d'une voix. Je peux d'ailleurs en me concentrant, et avec un peu de pratique, percevoir en même temps ces deux niveaux. Ce que je ne peux faire, c'est entendre distinctement le détail de ce qui se passe six rangées plus haut.

Porter mon attention à telle ou telle partie du corps, c'est parvenir à me mouvoir dans la salle, en me rendant capable d'entendre, de distinguer, de comprendre chacune des petites discussions locales qui agitent la région où mon attention s'est portée. Et de me laisser émouvoir par certaines des voix que je distingue. Maintenant, quelqu'un d'entraîné peut vouloir avoir conscience en même temps de ce qui se passe, ce qui bouge et émeut dans plusieurs localités à la fois, deux, trois, quatre... et déterminer son mouvement en fonction de ce qui se dit ou se passe.

J'ai déjà évoqué, par rapport à ce qui précède, quelques-uns des enjeux que Steve Paxton associe à la pratique de la conscience : la continuité de l'attention, son voyage, et son activité de témoin. Soit devenir capable de soutenir son attention à chaque instant de

l'expérience et en chacun de ses lieux de passages à l'intérieur du corps. En ce sens, j'avais proposé que l'on considère que Steve Paxton approche la conscience comme un mobile qui offre, à chaque fois qu'elle se loge au creux d'un centre d'expérience, une perspective sur le reste du corps, qu'elle y soit le témoin des événements en cours en un lieu du corps, qu'elle témoigne de l'existence et de l'activité des centres d'expériences. Et Steve Paxton assignait à la conscience un mouvement particulier qui n'était pas d'abord de connaissance mais une sorte de relevé topologique : prendre acte, notifier, détecter. L'expérience est, à elle-même, son propre apprentissage.

Avec Bonnie Bainbridge Cohen on descend encore un cran plus profond. L'« embodiment » du BMC doit déboucher, on l'a vu, sur une « connaissance nouvelle en provenance de soi ». Pour accéder à cette forme de connaissance, le BMC propose de « passer de la conscience par le système nerveux à une conscience cellulaire :

« Être physiquement présent à soi consiste à faire partir la respiration, le mouvement, la voix, la conscience et le toucher de n'importe quelle cellule ou de n'importe quel ensemble de cellules (les tissus et les systèmes), puis à observer ce qui se passe : les qualités de respiration, de mouvement, de voix et de toucher ; les états d'esprits qui en découlent, à savoir les impressions, les sensations, les émotions, les souvenirs, les rêves, les pensées, les images et les intuitions ; et enfin, les effets physiologiques. Une fois acquise la conscience d'une zone ou d'un tissu en nous-même, nous pouvons partager ce processus avec d'autres, en partant du même endroit en nous, d'os à os ou d'organe à organe par exemple, puis discuter ensemble de nos expériences<sup>853</sup> »

Ici, donc, non pas *une* conscience mais *deux*, en continuum et entre lesquelles il est possible de naviguer. Les deux consciences, parallèles, sont les deux faces d'un même processus qui se relaient dans le temps et renvoient à deux modes d'appréhension de l'expérience.

Si l'on regroupe sous l'étiquette « conscience corporelle », les différentes versions de consciences évoquées par Steve Paxton et Bonnie Bainbridge Cohen, il devient possible, sans les assimiler, d'en tirer des principes communs. La conscience corporelle ne voit pas à distance. Elle ne constitue pas une sorte de troisième œil intérieur qui appréhenderait les détails de ce qui la compose. Si l'on voulait prendre une image, on dirait qu'elle n'est pas une activité photographique d'enregistrement de ce qui est là, déjà fait, produit et passé, elle établit de nouvelles liaisons<sup>854</sup>. Et puisqu'il s'agit désormais de fabuler, j'aimerais

---

<sup>853</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2010, « Faire sienne [embodying] la conscience cellulaire », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, p.78

<sup>854</sup> Sur ce point, voir par exemple la présentation d'Olivier Thiery sur la conscience chez Raymond Ruyer : THIERY O., 2011, « Raymond Ruyer — Subjectivité et possessions », in D. Debaise, *Philosophie des possessions*, Presses du Réel, Bruxelles, pp. 143-165

oser l'hypothèse suivante : la conscience en question ne serait pas autre chose que la conscience des centres d'expérience eux-mêmes. À subjectivités non-humaines, consciences non-humaines...

## 1.2 Des consciences sans cerveaux ?

Hypothèse spéculative, certes, mais que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'histoire de la philosophie occidentale, chez le psychophysicien Fechner, chez William James et chez Henri Bergson. Les trois auteurs tentent d'attribuer aux plantes une expérience intérieure de leur être-plante. Dans un texte que William James rédige en hommage à Fechner, il s'intéresse à l'hypothèse posée par ce dernier dans son ouvrage *Nanna ou l'âme des plantes*<sup>855</sup>, en se demandant :

« Peut-il y avoir conscience, demandons-nous, là où il n'y a pas de cerveau ? »

Ou, formulé autrement :

« Y a-t-il dans l'univers d'autres formes d'expériences que celles qui nous sont familières ?<sup>856</sup> ».

L'entreprise de Fechner n'est d'ailleurs pas fondamentalement différente de celle qu'envisagera Jacob Von Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain* en spéculant sur la vie intérieure des plantes et en introduisant le lecteur dans le monde de celles-ci. L'analogie est frappante si on compare les deux avertissements qui ouvrent chacun des textes :

« Je veux conduire le lecteur dans un tel monde, et je veux m'avancer pour ces petits êtres et être leur traducteur, afin que, après que tous les peuples ayant trouvé leurs représentants, ce petit peuple trouve aussi les siens. Quiconque trouve cette idée désagréable, je ne le force pas à suivre cette invitation<sup>857</sup> »

« Le petit livre qui suit ne prétend pas servir de guide à une nouvelle science. Il renferme plutôt ce que l'on pourrait appeler la description d'une promenade dans des mondes inconnus. Ces mondes sont non seulement inconnus, mais ils sont en outre invisibles, d'autant plus que leur existence est déniée même par nombre de zoologistes et physiologistes. Cet avis, qui paraît curieux aux yeux de tout connaisseur de ces mondes, s'explique par le fait que l'accès à ces mondes ne s'ouvre pas à chacun, que des convictions fermes sont propres à verrouiller la porte qui en forme l'entrée, si

---

<sup>855</sup> Pour un commentaire de cette œuvre non traduite, cf. SOLHDJU K., 2007, « L'expérience "pure" et l'âme des plantes », in D. Debaise, *Vie et expérimentation — Peirce, James, Dewey, Vrin*, Paris, pp. 78-99

<sup>856</sup> JAMES W., 1997 (1910), « Fechner », in G.T Fechner, *Anatomie comparée des anges* suivi de *Sur la danse*, Éditions de l'Éclat, Paris, p.89

<sup>857</sup> Cité in SOLHDJU K., 2007, p.93

solidement qu'il ne peut pénétrer aucun rayon de lumière de tout l'éclat s'étendant sur ces mondes<sup>858</sup> »

Dans *Nanna ou l'âme des plantes*, Fechner fait l'hypothèse d'une forme de conscience propre à ces dernières, qui posséderaient, à leur manière, des moyens pour se sentir vivre. Chez les humains, concède-t-il, la conscience est ce qui circule des organes des sens vers le système nerveux qui récolte, centralise et redistribue les informations. Dans la mesure où les plantes ne sont pas équipées de tels centres nerveux, elles devraient être privées de conscience. Fechner, au contraire, prend l'occasion de ce manque pour spéculer sur une autre forme possible. Et William James de faire remarquer qu'à l'évidence les plantes « se nourrissent, respirent, se reproduisent sans avoir besoin de nerfs ». Pourquoi, dès lors, ne sentiraient-elles pas d'une manière qui leur est propre ?

« Comment concevoir qu'au moment où se produisent la floraison et la fécondation qui sont le point culminant de leur vie, les plantes puissent ne pas avoir d'une manière plus intense le sentiment de leur existence, et ne pas éprouver une jouissance quelque peu semblable à ce que nous-mêmes nous appelons un plaisir ? [...] Lorsque, dans notre appartement, la plante se tourne vers la lumière, lorsqu'elle referme ses fleurs dans l'obscurité, lorsque en échange du soin que nous prenons de l'arroser, elle augmente de volume ou modifie sa forme et ses fleurs, de quel droit dira-t-on qu'elle ne sent rien, ou qu'elle joue un rôle purement passif ?<sup>859</sup> »

Comment raisonner en ethnobotaniste perspectiviste ? Car, en général, l'absence de conscience ne s'établit pas, il se postule. Ou, plus justement, il découle du postulat qui assimile conscience et système nerveux. Or ce postulat prend la forme du premier écueil auquel le perspectivisme nous apprend à nous méfier : à savoir penser dans les termes de celui qui interroge plutôt que dans ceux de celui qui se fait interroger. Une plante, suppose Fechner, mourrait d'ennui de se voir visiter par une « foule de philosophes savants se réunissa[nt] autour d'elle, et si chacun d'eux commençait à l'examiner à sa façon, lui demandant si elle possède et ce qu'elle sait de la liberté. [...] Que peut-elle bien répondre ? Elle ne comprendrait rien à ces questions<sup>860</sup> ».

Henri Bergson semble être mis à l'aventure par la même interrogation que celle qui agite Fechner et James. Une section de *l'Évolution créatrice*, réserve une place à la discussion de ce qui lie ou distingue les animaux et les plantes. Au principe de cette discussion, Bergson pose la conscience comme étant coextensive à la vie : tout être vivant est doué

---

<sup>858</sup> VON UEXKÜLL J., 2010 (1956), *Milieu animal et milieu humain*, Payot & Rivages, Paris, p.25

<sup>859</sup> JAMES W., 1997 (1910), p. 93

<sup>860</sup> cité in SOLHDJU K., 2007, p.94



d'un certain degré de conscience. D'où l'interrogation : être conscient implique-t-il nécessairement d'avoir un cerveau ?

« La vérité est que le système nerveux est né, comme les autres systèmes, d'une division du travail. Il ne crée pas la fonction, il la porte seulement à un plus haut degré d'intensité et de précision en lui donnant la double forme de l'activité réflexe et de l'activité volontaire<sup>861</sup> »

Dans les organismes vivants, quels qu'ils soient, une fonction quelconque peut être assurée par divers organes et à divers niveaux de complexité. « Ainsi, par exemple, une bactérie saisit des nutriments à sa façon, sans bras ni mains ; elle les assimile à sa façon, sans estomac ; elle se reproduit à sa façon, sans organe sexuel ; etc. On peut donc envisager qu'elle perçoive et mémorise à sa façon, sans système nerveux (ce qui ne veut pas dire sans certains centres d'action à l'intérieur de son organisme)<sup>862</sup> ».

Bergson dit deux choses qui ne sont contradictoires à notre propos que si l'on s'arrête en chemin : d'une part les animaux et les végétaux n'appartiennent pas au même groupe — bien qu'il soit beaucoup plus difficile de les distinguer que ce qu'il n'y paraît *a priori*, car plus on descend dans la série animale, plus les éléments nerveux se simplifient et s'éparpillent, jusqu'à disparaître. Mais, d'autre part, ce partage ne s'opère pas en distribuant aux uns une conscience qui ferait défaut aux autres. Ce n'est pas tant la conscience qui caractérise l'existence animale par rapport à l'existence végétale qu'une « différence de proportions ». Certes, la conscience des organismes supérieurs paraît solidaire de certains dispositifs cérébraux. Plus le système nerveux se développe, plus nombreux et plus précis deviennent les mouvements entre lesquels il a le choix, plus lumineuse aussi est la conscience qui les accompagne. Mais ni cette mobilité, ni ce choix, ni par conséquent cette conscience n'ont pour condition nécessaire la présence d'un système nerveux :

« Celui-ci n'a fait que canaliser dans des sens déterminés, et porter à un plus haut degré d'intensité, une activité rudimentaire et vague, diffuse dans la masse de la substance organisée<sup>863</sup> »

Bergson conteste donc le fait que la conscience dérive de l'existence d'un système nerveux. Il n'y a pas partage entre entités conscientes et entités non-conscientes, mais distribution en fonction de la proportion de conscience présente en chaque entité.

---

<sup>861</sup> BERGSON H., 2007 (1907), *L'évolution créatrice*, PUF, Paris, p.111

<sup>862</sup> DOLBEAULT J., 2013, « Le panpsychisme de Bergson: une hypothèse sur la nature de la matière », in *Philosophie* n°117, p.51

<sup>863</sup> BERGSON H., 2007, p.111

Mais Bergson ne s'arrête pas là et propose encore une solution curieuse. Plutôt que de subordonner la conscience à l'activité d'un système nerveux, ne serait-il pas possible de l'articuler à un certain type de mouvement ? Aristote avait recours à la faculté nutritive pour distinguer les « vivants » des non-vivants, et à la sensation pour distinguer, parmi les vivants, les animaux des végétaux. Bergson conteste ce mode de partage et tente de distinguer les animaux des végétaux à partir de leurs modes d'alimentation : si les végétaux puisent sous une forme végétale dans les éléments environnants tout ce qui concourt à l'entretien de la vie, l'animal ne peut s'emparer de ces éléments que s'ils ont déjà été fixés, directement ou indirectement, par des végétaux. Les « habitudes sédentaires<sup>864</sup> » des plantes dérivent de leur mode d'alimentation, elles trouvent autour d'elles ce dont elles ont besoin. Si les animaux sont mobiles, c'est qu'ils n'ont d'autres choix que d'aller fouiller leur environnement pour y déceler la nourriture suffisante à les maintenir en vie. Si bien que la différence ne passe pas tant entre l'animal et le végétal, qu'entre la cellule qui possède une « liberté de se déformer et de se mouvoir » et au contraire celle qui est « condamnée à l'immobilité<sup>865</sup> ». Dans une perspective évolutionniste Bergson rappelle que dès que cette activité de mouvement disparaît, la conscience s'atrophie dans les organismes, ainsi de quelques espèces de crustacés (les Rhizocéphales) dont l'évolution se signale par la quasi-disparition de leur système nerveux. Par contraste, « l'organisme le plus humble est conscient dans la mesure où il se meut *librement*<sup>866</sup> ». Même une « réaction simplement indécise » est « déjà vaguement consciente ». La conclusion sur laquelle débouche Bergson, et à partir de laquelle nous allons pouvoir raisonner, est la suivante :

« Ici encore il faudrait se garder des distinctions radicales. Inconscience et conscience ne sont pas deux étiquettes qu'on puisse coller machinalement, l'une sur toute cellule végétale, l'autre sur tous les animaux. Si la conscience s'endort chez l'animal qui a dégénéré en parasite immobile, inversement elle se réveille, sans doute, chez le végétal *qui a reconquis la liberté de ses mouvements*, et elle se réveille dans l'exacte mesure où le végétal a reconquis cette liberté<sup>867</sup> »

Si je reviens à l'hypothèse que j'ai formulée, ce qui m'intéressera particulièrement avec Bergson, c'est cette possibilité d'un réveil et d'une reconquête, tout comme ce qui nous avait intéressé chez Leibniz était la possibilité d'une pratique qu'il entrouvrirait. Car en un sens, ne pourrait-on pas spéculer sur le fait que les pratiques somatiques, telles que le

---

<sup>864</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>865</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>866</sup> *Ibid.*, BERGSON H., 2007, p.112

<sup>867</sup> *Ibid.*, p.113 [je souligne]

BMC et le Contact Improvisation, se concentrent à faire gagner de la conscience à des centres d'expérience — fusse à un niveau cellulaire ?

Si certains trouvent l'hypothèse trop spéculative, qu'ils me permettent de la reformuler : ce que les praticiens et danseurs étudiés ici nomment « conscience corporelle » ne nous mènerait-il pas sur la trace d'un autre mode de sentir présent chez tous les êtres vivants, hommes, animaux, végétaux ? En 1983, Ian Baldwin, alors directeur de l'Institut de Recherche en Ecologie Chimique du Max Planck Institute de Jena, fait paraître un article dans la revue *Science* dans lequel il propose de considérer que les plantes communiquent grâce à leurs émissions chimiques par lesquelles elles peuvent alerter des plantes voisines de l'arrivée imminente de prédateurs<sup>868</sup>. La proposition donne lieu à une véritable controverse autour de ce qui devient le phénomène des « talking trees », les arbres parlants.

L'écologie chimique que pratique Ian Baldwin et ses collègues part du principe que les espèces mettent au point de diverses et complexes manières d'utiliser des substances chimiques pour attirer, repousser des insectes et collaborer entre elles. Carla Hustak et Natasha Myers, commentant ces travaux, considèrent que ce que fait Ian Baldwin n'est rien d'autre que de prendre au sérieux les « dextérités sensorielles » de ces organismes, leurs compétences communicationnelles et leurs pouvoirs d'interprétation dirigés dans le but de rendre signifiant les émissions chimiques des autres espèces ou individus<sup>869</sup>. Si pendant longtemps les recherches se sont concentrées sur des signaux « intra-spécifiques », entre insectes, puis, donc, entre végétaux, ils étudient activement aujourd'hui les émissions de signaux interspécifiques notamment dans les communications plante/insecte. Carla Hustak et Natasha Myers fabulent sur un des exemples pris par Ian Baldwin :

« L'exemple des plants de tabacs sauvages qui réagissent à l'invasion des herbivores affamés, tels que les larves de criquets. Les membranes cellulaires jouent le rôle de capteurs qui transportent diverses stimulations à travers leurs tissus : les plants de tabacs sauvages peuvent ainsi sentir les insectes grimpant le long de leurs tiges, puis de leurs feuilles, et sont en mesure de connaître (*taste*) la salive de ces insectes, ce qui les place en situation de pouvoir précisément discerner qui est en train de se nourrir de leurs feuilles. Un plant de tabac répond à l'agression que lui fait subir la chenille en propageant des courants électriques à travers toute sa structure et synthétise un lot de produits chimiques dangereux. Très vite, les cellules des racines, de la tige et des feuilles de la

---

<sup>868</sup> BALDWIN I., SCHULTZ J., 1983, « Rapid Changes in Tree Leaf Chemistry Induced by Damage: Evidence for Communication between Plants », in *Science*, n°221, pp. 277-279

<sup>869</sup> HUSTAK C., MYERS N., 2012. « Involutionary Momentum : Affective ecologies and the sciences of plant/insect encounter », in *Differences*, vol.23, n°3, pp.74-118

plante produisent des toxines qui ralentissent la croissance de la chenille en altérant son système nerveux et la digestion. Mais la plante ne s'arrête pas là. Elle appelle à l'aide en synthétisant, puis en libérant, un panache concentré de substances chimiques volatiles qui se dispersent largement. Les plantes qui poussent à proximité entendent l'appel et activent leurs propres réactions de défense pour éloigner les prédateurs. Un insecte prédateur, passant par là, détecte les notes d'un bouquet chimique et, remontant vers sa source, découvre que la plante vient de lui offrir un cadeau : une savoureuse larve<sup>870</sup> ».

La controverse qui a suivi la publication de ses divers articles sur la question a obligé Ian Baldwin et son équipe à se demander ce que les termes de « communication » et de « signal » signifiaient dans le contexte précis qu'ils étudiaient. Pour s'en sortir, une fois de plus ils ont cherché à définir ce que serait la définition minimale d'une communication : « émettre une information en vue d'être échangée, *indépendamment de toute intention*<sup>871</sup> ». Outre le fait que cette définition opère une curieuse rencontre avec ce que j'ai proposé de nommer « signe allusif » pour qualifier les manières par lesquelles les improvisateurs entraînent en communication à distance les uns des autres, elle est susceptible de nous parler de l'activité des centres d'expériences auxquels les praticiens somatiques apprennent à s'articuler.

On comprend, en outre, l'avantage que procure le fait de parler de « centres d'expérience » plutôt que de sujets non-humain ou de subjectivité non-humaine. Cela nous protège d'une dérive panpsychique qui consisterait à voir de l'esprit, de la conscience partout, en chaque chose, dans tout l'univers, quand multiplier les centres d'expériences ne revient pas à étendre l'empire de la psychologie mais plutôt à le ruiner. Si la conscience est un phénomène d'auto-connaissance, il n'est en aucun cas un privilège psychologique. La question est bien, que reste-t-il, comment agissons-nous, une fois que nous avons dépsychologisé la conscience ? Que nous l'avons « somatisée » entendu au sens d'un effet cultivé d'une culture des sens intérieurs ? Quels centres d'expérience, quels centres moteurs, actifs, perceptifs et encore affectifs, sommes-nous capables de potentialiser, de prendre en compte ? Sommes-nous capables d'en rendre compte ?

Pourquoi dénigrer les perspectives somatiques sur la conscience cellulaire quand on accepte que nos philosophes spéculent sur des formes de consciences végétales ? J'ai ainsi convoqué Bergson, James ou Fechner, en les rapprochant des pratiques que j'ai tenté d'étudier, pour construire une cartographie comparée des espaces, des moments, des pensées et des pratiques où des hypothèses sont émises qui perturbent notre

---

<sup>870</sup> Ibid., p.99

<sup>871</sup> Cité in *Ibid.*, p.102 [je souligne]

compréhension du monde, qui secouent les « ça va de soi », mais qui se faisant l'enrichissent en y ouvrant de nouvelles perspectives d'action et de nouvelles manières d'être. Je les convoque pour raconter d'autres histoires. En l'occurrence, ici, une histoire qui concerne la ou les conscience(s) corporelle(s). Mais alors, s'il nous fallait traduire cette « conscience » en anglais, nous utiliserions moins « consciousness » qu'« awareness » : *Body awareness*<sup>872</sup>. Moins une conscience réflexive et cognitive, qu'une forme d'attention. Le fait que certains petits événements discrets, subtils, de mon corps n'aient pas été remarqués ne fait que marquer la partialité du champ de mon expérience. Et donc le fait que cette partialité est susceptible d'extension. En ceci, la conscience corporelle n'est pas tant une faculté de percevoir que de « prendre ensemble » un nombre d'autant plus grands d'événements qu'elle est entraînée. Cet entraînement l'altère en extension en élargissant le spectre, la bande-passante des événements susceptibles de « faire conscience ». Il l'altère également de manière intensive en augmentant l'acuité sensorielle, en abaissant les seuils de détection.

Enfin, et nous nous rapprochons de notre but, présenter la conscience corporelle de la sorte n'a-t-il pas des implications dans nos manières de formuler le « Mind/Body problem » ?

---

<sup>872</sup> Dans l'ouvrage qu'Isabelle Stengers consacre à Whitehead, lorsque l'on tente de rapporter ses propres traductions au texte original et que l'on compare ses choix avec ceux retenus par les traducteurs français, on se rend compte que le terme de « conscience » disparaît systématiquement. Il a pourtant de nombreuses occurrences dans les traductions françaises, comme par exemple dans le fameux passage que j'ai cité plus haut où Whitehead présente son thème de la « bifurcation de la nature » dans *Le concept de nature*. Or précisément, les traducteurs français ont fait le choix de traduire par « conscience » ce qui, chez Whitehead, est « awareness ». Stengers choisit, quant à elle, de le traduire par « faire l'expérience ». Cf, par exemple, *Concept of nature*, pp.29-31, et les traductions croisées de J. Douchement dans son édition française, parue chez Vrin (p.55) et d'Isabelle Stengers dans *Penser avec Whitehead*, p.53. Dans l'article « Conscience » du dictionnaire des intraduisibles, Étienne Balibar note qu'il existe un terme qui « dépasse la différence entre *awareness* et *consciousness*, tout en exprimant leur rapport intrinsèque. Ce terme est généralement *experience*, qui représente ainsi, comme chez Locke, Hegel ou James, le nom le plus général de la subjectivité », BALIBAR E., 2004, « Conscience », in B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies – dictionnaire des intraduisibles*, Seuil / Le Robert, Paris, p.272. Ce choix n'a pas de meilleure motivation que de proposer une alternative à la traduction qui risquerait de trop psychologiser l'expérience...

## 2. LES BODY/MIND PROBLEM“S”

On commence à sentir que l'on ne redéfinit pas la conscience corporelle sans bouleverser ce qui rapporte le corps et l'esprit. Ou, en tout cas, sans que la nécessité d'une nouvelle histoire à cet égard ne se fasse sentir.

### 2.1 Oublier la quatrième dimension

Nous en étions restés à la fin du chapitre sur le BMC sur la proposition d'une distribution *radicale* de l'« esprit » qui serait venue compléter l'entreprise entamée par les théories de la cognition distribuée. Je proposais de considérer que l'apprentissage de la pratique du BMC puisse être décrit comme l'instauration progressive d'une « dimension » supplémentaire au système cognitif délocalisé et distribué que décrit E. Hutchins : une intériorité somatique qui participerait, elle aussi, à désamalgamer l'esprit de la seule sphère mentale. Une intériorité somatique qu'il faudrait dès lors compter comme faisant partie de cet en-dehors que prennent en compte les tenants d'une cognition distribuée. Un espace « intérieur » non coupé du dehors.

Je m'étais, un temps, imaginé pouvoir rendre compte de cette distribution *radicale* en nommant « quatrième dimension » cette dimension supplémentaire, jusqu'alors manquante dans les analyses des courants de l'embodied cognition : la « quatrième dimension », comme effet cultivé d'une pratique de « culture des sens intérieurs ». À la manière des trois autres, elle aurait participé de l'espace, sans partager les mêmes *modalités d'existence* que les trois autres<sup>873</sup>. Nommer « la quatrième dimension » devait être une opération pragmatique, au sens où l'entend Isabelle Stengers : « Nommer n'est pas dire le vrai, mais conférer à ce qui est nommé le pouvoir de nous faire sentir et penser sur le mode qu'appelle le nom<sup>874</sup> ». Je m'étais mis à fabuler ; et fabuler la « quatrième dimension » aurait dû avoir la force de nous faire sentir cet espace qui est le même que le dehors, un lieu de communication de rencontre à l'autre mais où l'autre ne peut pénétrer

---

<sup>873</sup> Pour une belle tentative « cosmologique » de prise en compte et de caractérisation de cette dimension intérieure, on pourra se reporter à CASSOU-NOGUES P., *Le bord de l'expérience — Essai de cosmologie*, PUF « MétaphysiqueS », Paris, 160 pages

<sup>874</sup> STENGERS I., 2009, *Au temps des Catastrophes*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, p.49

que sous certaines conditions, moyennant certaines modalités d'approches, de présence et d'interaction. À la lettre, le « dedans du dehors<sup>875</sup> ».

En outre, en nous réarticulant à la « quatrième dimension » nous pouvions faire l'hypothèse, puisque l'on apprend à voir<sup>876</sup>, que l'on apprend à écouter<sup>877</sup>, à sentir<sup>878</sup>, à goûter<sup>879</sup>, à toucher<sup>880</sup> que, pour n'être pas la dimension la plus évidente de l'espace, la plus explorée ou encore la plus accessible, elle n'en révélait pas moins la part de construit dans ce que nous avons pris l'habitude de ranger sous la forme de l'évidence dans le monde en trois dimensions. L'accès à la « quatrième dimension » aurait révélé le travail devenu transparent par lequel le monde qui se déploie « sous nos yeux » se donne comme « lisible », « audible »... « sensible » et « vivable ». Cet accès nous aurait invités à enrichir cette liste en commençant, pourquoi pas, par « viscéral ».

Je raconte cela au passé parce que j'ai préféré abandonner cette manière de mettre en histoire la pratique de l'intériorité, elle m'est apparue risquée. Après avoir passé tant d'efforts à défendre les pratiques du Contact Improvisation et du BMC contre les réductions et les amalgames qui entretiennent une confusion à leur égard, parler de « quatrième dimension » n'aurait fait qu'ajouter un nouveau motif de méprise. Il y a trop immédiatement de « surnaturel » qui jaillit à l'esprit lorsque l'on évoque la « quatrième dimension ». Il m'a fallu chercher ailleurs.

## 2.2 La conscience dans les plis

Entretemps, je suis tombé sur ce passage de Whitehead qui exprime mieux et plus complètement ce dont devait rendre compte et faire exister à nos yeux la « quatrième dimension » :

« Mais le corps fait partie du monde extérieur, *en continuité avec lui*. En fait, *il fait partie de la nature, tout autant que n'importe quoi*, là-bas — une rivière, ou une

---

<sup>875</sup> « non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans *du* dehors », DELEUZE G., 1986, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.104.

<sup>876</sup> BAXANDALL M., 1985, *L'œil du quattrocento*, Gallimard, Paris

<sup>877</sup> HENNION A., 2009, « Réflexivités, l'activité de l'amateur », in *Réseaux* vol.153 n°1, pp.55-79.

<sup>878</sup> CANDAU J., 2004, « The olfactory experience: constants an cultural variables », in *Water Science and Technology*, Vol. 49, n°9, pp.11-17

<sup>879</sup> MANN A., MOL A.M. (& al.), 2011

<sup>880</sup> POUCHELLE M-C., 2007. « Quelques touches hospitalières », in *Terrain*, n°49, pp.11-26 ; ANDRIEU B., 2008, *Toucher — Se soigner par le corps*, Les Belles Lettres, Paris; GREGORY C., 2011. « Skinship — Touchability as a virtue in East-Central India », in *Hau* n°1, pp.179-209; DANIEL E.V., 1984, “The pulse as an icon in Siddha medicine”, in *Contributions to Asian Studies*, n°18, pp.115-126

montagne, ou un nuage. Et donc, si nous cherchons l'exactitude pointilleuse, *nous ne pouvons définir où un corps commence et où la nature extérieure se termine*<sup>881</sup> ».

Il m'est apparu évident qu'une partie de ce que m'avaient enseigné les expériences somatiques sur lesquelles je me suis attardé était précisément cette impossibilité de cerner la limite du corps et du monde — la peau jouant à ce titre un rôle évident. Et que cette évidence valait pour ce qui sépare le corps et l'esprit, et ce d'autant plus que l'expérience somatique se mettait à compter sur des centres d'expériences intérieurs et locaux. Pour chaque centre, on ne peut savoir où finit l'esprit et où commence le corps. S'il est une chose de poser un dualisme premier, c'en est une autre de croire qu'il sépare le corps et l'esprit, et de penser que leur différence se résout en un principe causal, ou inférenciel, unidirectionnel par lequel le corps exécuterait les commandements en provenance de l'esprit.

S'il existe des formes de continuités<sup>882</sup>, jamais elles ne font s'évanouir la différence. Dans *Le pli — Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze définit précisément le baroque comme la recherche d'un nouveau mode de correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, entre la spontanéité du dedans et la détermination du dehors. Il propose l'image bien connue d'une maison à deux étages, l'un physique concernant les corps, l'autre métaphysique concernant les âmes. La mise en correspondance des deux étages se fait au moyen du concept de « pli » qu'il emprunte à Leibniz. À vrai dire, Deleuze convoque différentes formules par lesquelles l'esprit et le corps se rapportent l'un à l'autre. La première est celle d'une projection : « La localisation de l'âme dans une partie du corps, si petite qu'elle soit, est plutôt une projection du haut sur le bas, une projection de l'âme en un "point" du corps<sup>883</sup> ». La seconde formule est celle de l'enveloppement, l'enveloppement du pli « si bien que l'on passe insensiblement de celui-ci [le corps] à celle-là [l'âme]<sup>884</sup> ». Ce qui m'intéresse est que le concept de pli permet à Deleuze de forger une forme de mise en contact du corps et de l'esprit qui conserve intacte le mystère de leur commencement et de leur limite. Une mise en contact indépendamment des distances. Pour ce qui nous concerne, si les centres d'expérience, les partenaires intérieurs, peuvent

---

<sup>881</sup> WHITEHEAD A.N., [1938], *Modes of thought*, cité in Stengers I., *Penser avec Whitehead — Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.201 [je souligne]

<sup>882</sup> Le pluriel nous ayant déjà été suggéré par la boîte à outils de Michael Houseman. Il s'agirait à présent dans gagner de nouvelles (formes de continuité), HOUSEMAN M., 2003, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », in *Thérapie Familiale*, vol.24, n°3, pp.289-312.

<sup>883</sup> DELEUZE G., 1988, *Le pli — Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 17

<sup>884</sup> *Ibid.*, p.31



prétendre au titre de « subjectivités non-humaines », c'est au sens où ils enveloppent un peu d'esprit et un peu de corps ensemble. Autrement dit, ils forment des plis.

De là, il nous est possible de poursuivre l'histoire que nous avons entamée à propos de la « conscience corporelle », en voyant en quoi elle est elle aussi une pratique. La « conscience corporelle » serait cette capacité à instaurer une continuité de l'attention aux endroits multipliés où des centres délocalisés d'expériences entrelacent un peu de corps et un peu d'esprit. Les pratiques qui nous ont mis à l'aventure nous autorisent, d'ailleurs, à ne pas dire « un pli » mais « des plis » : autant de centres, autant de plis. Développer sa conscience corporelle pourrait alors recevoir une nouvelle traduction : pratiquer la multiplication des sites locaux d'enlacement.

Si on s'accorde sur le fait que cette pratique ne consiste en rien en une réunion centralisatrice mais au contraire en une multiplicité d'entreprises de décentrement, que ces décentrement instaurent de multiples sites où s'épanouissent de nouveaux centres d'expérience où se vit et s'éprouve la mise en contact, le passage, voire l'enveloppement du corps et de l'esprit, on se rend compte que « *LE Body/Mind problem* » est sans doute un problème mal posé. Un peu comme si on ne retenait de la politique que ce qui se passe dans les grandes institutions parisiennes, l'Élysée, Matignon et le Palais Bourbon. « *LE Mind/Body problem* » est déjà macro-scalaire et il présuppose UN esprit et UN corps. Or, ce n'est pas à UN problème que les praticiens ont affaire, c'est à une multiplicité de petits problèmes, ou plutôt, d'occasions où la question de la mise en rapport est engagée selon des formules singulières. Deleuze écrivait déjà : « À la question *où passe le pli ?* on donnera beaucoup de réponses différentes<sup>885</sup> ». Dès lors, « *LE Mind/Body problem* » se transforme, doit être lui-même retraduit en « *LES Mind/body problemS* ». C'est dire qu'ainsi retraduit, le problème ne pose pas la question du sujet. En décentrant le problème, il multiplie les occasions d'en faire proliférer la forme à l'intérieur même du corps : centres d'expérience.

Les « *body/mind problemS* » recouvrent une pratique de multiplication des sites perceptifs, actifs et affectifs dans le corps et de connexions de ces sites. Et au passage, cela permet de mieux comprendre ce nom après tout étrange, mais finalement si juste, de Body-Mind Centering, qui place au cœur de la pratique une opération, un processus, un geste (?), de « centrage » du corps et de l'esprit. Ce processus, Bonnie Bainbridge Cohen le décrit comme un « équilibre dynamique qui fluctue autour d'un point en déplacement

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p.162

constant<sup>886</sup> ». Le BMC s'apparente alors, comme le formule Carla Bottiglieri, à « l'expérimentation *somatique* de cette *discontinuité continue* » du corps et de l'esprit, ou, dit-elle encore, « ouvre à une *pratique* de leur relation<sup>887</sup> ». Et, ici aussi, le terme « esprit » se met au pluriel et concerne beaucoup de centres différents. Linda Hartley, praticienne américaine qui a rencontré Bonnie Bainbridge Cohen et suivi son enseignement et ses expérimentations dès 1979, a écrit l'un des quelques ouvrages relatifs au Body-Mind Centering : *Wisdom of the body moving – An introduction to Body-Mind Centering*<sup>888</sup>. Une section de sa préface s'intitule « On the nature of mind », elle précise vouloir assumer un concept d'esprit qui se démarque de son acception courante. Il ne s'agit pas tant de l'esprit que l'on assimile d'ordinaire à des fonctions mentales (stocker des informations, penser, raisonner, se souvenir, diriger son attention), mais d'un esprit considéré comme « awareness », c'est-à-dire un mélange de conscience, d'attention, d'expérience, ou mieux de « contemplation ». De plus, elle ne parle pas d'*un* esprit mais les *multiplie* pour décrire des expériences particulières de rencontre, d'enlacement et de plis entre le corps et l'esprit :

« I will use the term “mind” in quotes when describing a particular body-mind experience. A specific “mind” can be experienced and witnessed when we direct our attention to a particular body system or part of the body, or when we move with a certain focus and identifiable quality<sup>889</sup> »

Cette manière de faire de l'esprit une certaine forme de rencontre du corps et de l'esprit, on la retrouve à propos de tout autre chose chez David Abram qui s'étonne de la capacité de certaines cultures à cultiver l' « esprit » de certains lieux :

« Each place has its own dynamism, its own patterns of movement, and these patterns engage the senses and relate them in particular ways, instilling particular moods and modes of awareness so that unlettered, oral people will rightly say that each place has its own mind, its own personality, its own intelligence<sup>890</sup> »

---

<sup>886</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2002, *Sentir, ressentir et agir – L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Contredanse, Bruxelles, p.13

<sup>887</sup> BOTTIGLIERI C., 2013, p.123 et 124

<sup>888</sup> HARTLEY L., 1989, *Wisdom of the body moving – An introduction to Body-Mind Centering*, North Atlantic Books, Berkeley, 345 pages

<sup>889</sup> *Ibid.*, p.xxvi : « J'utiliserai le terme d'«esprit» entre guillemet lorsque je décrirai une expérience particulière du corps-esprit. Lorsque nous dirigeons notre attention à un système particulier du corps, ou lorsque nous bougeons avec une certaine attention et une qualité identifiable, à chaque fois il nous est possible d'expérimenter et d'être les témoins d'un «esprit» spécifique »

<sup>890</sup> ABRAM D., 1997, p.182

Dynamisme propre, qualités de mouvement en lien avec des états d'esprits particuliers, des modes de consciences spécifiques, des « esprits » distribués dans les quatre dimensions. Voilà soudainement deux histoires qui se rejoignent. Solidaires.

La « conscience corporelle » ne résiste pas à cette mise au pluriel des problèmes dont elle rend compte. Elle doit, à son tour, être mise au plurielle — « consciences corporelles » — pour nous permettre d'articuler ce qui, jusqu'alors, était resté mêlé : « conscience » et « attention ». L'attention circule de consciences corporelles régionales en consciences corporelles régionales, de plis en plis, en essayant de les cartographier. Si l'on veut : aux consciences corporelles le soin de multiplier les sites d'enlacement, à l'attention celui d'en former un « pli sinueux » en les faisant tenir, exister et fonctionner ensemble.

Longtemps avant de proposer le motif baroque du pli, Deleuze avait raconté une autre histoire. Cette histoire avait pour personnages principaux un « moi qui agit » et une foule de « petits moi *contemplatifs*<sup>891</sup> ». Comme souvent chez Deleuze, ses histoires qui ont l'air compliquées sont finalement très simples. Ces petits moi contemplatifs jouaient un rôle décisif dans cette histoire dont les enjeux convergent étrangement avec ceux qui nous animent ici et que j'ai rassemblés derrière la problématique de la « conscience corporelle ». Ces petits moi avaient un mode d'action paradoxal, ils *contemplaient*. La contemplation de ces petits moi permettait de « soutir[er] à la répétition quelque chose de nouveau : la différence<sup>892</sup> ». Elle servait un fait capital en permettant que l'habitude ne ressemble pas à une éternelle répétition du même. Ces petits moi opèrent des « contractions » entre des séries d'événements qui se répètent à l'intérieur. Si quelque chose, en moi, se répète, il ne se répètera pas sans que ces petits moi ne créent une certaine habitude, c'est-à-dire un changement en eux qui le contemple. Cette histoire de contemplation est donc déjà une histoire de conscience corporelle qui reçoit ici le nom d'habitude. L'habitude naît de « la fusion de cette répétition dans l'esprit qui contemple<sup>893</sup> ». Et des esprits, il y en a une multiplicité. Un esprit ? Non, Deleuze précise immédiatement : « Il faut attribuer une âme au cœur, aux muscles, aux nerfs, aux cellules, mais une âme contemplative dont tout le rôle est de contracter l'habitude<sup>894</sup> ». Chaque petit moi, comme autant de petites âmes, de petits esprits, agissant par contemplation contractante...

---

<sup>891</sup> DELEUZE G., 1968, *Différence et répétition*, PUF, Paris, p.103

<sup>892</sup> *Ibid.*, p.101

<sup>893</sup> *Ibid.*, p.101

<sup>894</sup> *Ibid.*, p.101

Cette autre histoire, très proche de celle que j'ai proposée se démarque pourtant sur un point. Les centres ne sont pas actifs, perceptifs et affectifs de la même manière dans les deux histoires. Dans cette dernière, ils *contemplant*. Que les deux histoires ne concordent pas totalement devrait nous remplir de joie, cela signale que nous sommes bien en train de fabuler différentes *versions* d'un même problème. Il ne s'agit pourtant pas de tout relativiser et dire que tout se vaut. Quelles histoires pour quelles pratiques ? En revanche, les histoires peuvent se prêter les unes aux autres certaines de leurs vertus. La seconde histoire de Deleuze nuance la première en ramassant en un seul terme toute *l'activité* des centres d'expérience : *contemplation*. Or que permet ce terme à notre première histoire ? Qu'offre-t-il comme possibilité d'expérience ? De se passer de la notion encombrante d'« intentionnalité », certes, mais encore, en racontant une histoire — l'habitude soutire à la répétition de la différence par les contractions contemplatives des petites âmes — qui met en scène des « contemplations corporelles », il nous permet de nous accorder (*tuning*) avec l'atmosphère méditative qui accompagne ces pratiques et qui caractérise l'attention portée au développement d'une conscience corporelle. En effet, dans la « petite danse » de Steve Paxton, les centres contemplant à mesure qu'ils gagnent en tranquillité ce qui se passe à leur niveau. Soucieux de ne pas moi-même provoquer les méprises à l'égard du Contact Improvisation et du BMC, je ne m'étais pas engagé dans cette voie contemplative. Une autre histoire nous y a ramené...

Fabuler sur le pli me permet de conserver ce qu'aurait dû autoriser l'évocation d'une « quatrième dimension » : réintégrer les événements intérieurs de mon corps à et dans la nature, c'est-à-dire ne pas les constituer comme des phénomènes distincts, insaisissables et sans rapports — c'est-à-dire sans possibilité d'être mise en rapport — avec les phénomènes du monde naturel. Le pli permet de ne reconduire ni une coupure stricte entre l'esprit et le corps, ni entre attributs de profondeurs et attributs de surface, en incarnant une manière d'expérimenter la *perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur*. Ou, à la suite de Gilbert Simondon, en multipliant les niveaux relatifs d'intériorité et d'extériorité. Façon de résoudre ou d'accomplir de manière non dualiste ce qui manquait aux descriptions de la Cognition distribuée : une *distribution radicale* qui se déploie sur toutes les dimensions de l'espace, sans en oublier aucune, et qui occupe toutes les dimensions de l'expérience sans en oublier aucune. Déploiement d'un espace de l'autre côté du miroir, d'une dimension manquante... Manière, enfin, de prendre en considération, littéralement, « le dedans *du* dehors ».

Finalement, le régime de perception intéroceptif qui nous avait occupés en première partie, celui « qui relaie l'expérience viscérale d'un soi appréhendé comme densité de

territoire, espace volumétrique, contenu interne de l'enveloppe-peau » et réputé être phénoménologiquement impossible, doit nous mettre à l'aventure dès que, sous un mode ou sous un autre, il infuse et se détecte dans une expérience « consciente ». Une « culture des sens intérieurs » et une pratique des plis dans un espace du dedans devenu un véritable continent d'exploration, ne sont-elles pas plus « économes » que le recours à un régime « pré-perceptif » qui renverrait « au-delà du corps vécu » ? Ce de quoi convient, tout compte fait, Carla Bottiglieri lorsqu'elle associe les « organes, tissus, liquides, cellules » à des « milieux ouverts d'exploration [...] le long d'une géographie jalonnée de repères anatomiques et, pourtant, toujours changeant au gré des parcours individuels<sup>895</sup> ». Sémantique spatiale et topographique qu'utilise Myriam Kourim lorsqu'elle tire le bilan de son année de pratique intensive de BMC en vue de la reprise de la pièce DANCE :

« Du coup, avec toutes ces explorations, j'ai vraiment l'image d'un corps comme un grand tout à l'intérieur duquel il y a plein de petites choses. Je fais un lien avec une conférence d'un spéléologue à laquelle j'ai assisté récemment, qui était parti explorer ce qui est la Mecque de la spéléologie : la Papouasie Nouvelle-Guinée. Le spéléologue racontait un tas d'histoires dont celle concernant des Papous que l'on avait ramenés en Occident et qui avaient, à leur manière, fait une « exploration inversée » en explorant l'Occident, alors que nous explorons l'inconnu... Eh bien je trouve que c'est ce qu'on a fait cette année dans Dance et avec le BMC : partir à la recherche de choses inconnues, d'autres très connues, et qui à l'arrivée donnent une autre consistance à ce qu'est un corps humain. J'ai eu parfois l'impression de méandres physiques. Le BMC m'ouvrirait une porte sur un labyrinthe que je devais explorer, où le BMC pourrait être un support, il m'amènerait de la confiance dans cette exploration. En fait, le BMC me donne l'impression d'avoir trouvé de nouveaux matériaux pour un édifice, et des matériaux tangibles. En ce sens-là, peut-être, le BMC est comme un pèlerinage ou une exploration, on ne sait pas jusqu'où on va aller »

Bonnie Bainbridge Cohen compare les praticiens somatiques à des « explorateurs du corps vécu de l'intérieur<sup>896</sup> ». L'expérience du dedans, l'aventure intérieure, être prêt à devenir l'explorateur de soi-même...

L'idée d'une « quatrième dimension » risquait, des deux côtés de la crête, de nous induire en erreur. D'un côté, en nous faisant croire que l'expérience intérieure pourrait être entièrement retraduite dans un langage physicaliste ou matérialiste. De l'autre côté, en transmuant une expérience sensorielle en un happening extra-sensoriel. Fabuler sur le pli remet au centre de notre histoire le point nodal d'enlacement, comme un point d'équilibre dans une géographie qui ne tolère pas que l'on joue d'elle. Cela nous permet de nous

---

<sup>895</sup> BOTTIGLIERI C., 2010, « D'un sujet qui prend corps », *De l'une à l'autre – Composer, apprendre et partager en mouvement*, Contredanse, Bruxelles, p.255

<sup>896</sup> BAINBRIDGE COHEN B., 2010, « Entre Bonnie Bainbridge Cohen, Thomas Greil et Baptiste Andrien », in *De l'une à l'autre*, Contredanse, Bruxelles, p.75

situer entre ces deux extrêmes, de tenir la ligne et de satisfaire notre exigence de rester fidèle à une attitude d'« empiriste radicale ».

### 2.3 Figures de la coïncidence : performance du « Body : : Mind »

Les pratiques du Contact Improvisation, du BMC, de la composition instantanée et du Tuning Score nous apprennent qu'avec un peu de pratique, les enlacements au niveau de chaque centre peuvent faire entrer dans leur composition un peu de ce qui s'enlace dans les centres d'expérience de nos partenaires. À chaque fois, un « sentir » cultive des formes d'appariement qui opèrent un contact entre des termes indépendamment de leur distance. Ou plutôt, en fonction de la distance, le contact se fait « interobjectivement » de peau à peau (Contact Improvisation : toucher, rolling point, sensation plurielle), « allusivement » de signe à signe (Composition Instantanée : la distance des gestes articulés à une logique des qualités sensibles en improvisation), par « accordage » des intériorités (Tuning Score : unisson, accordage).

Carla Bottiglieri cite en exergue d'un de ses articles Jean Oury :

« être au plus proche, ce n'est pas toucher : la plus grande proximité est d'assurer le *lointain* de l'autre<sup>897</sup> »

Il n'y a aucune raison de penser que deux contacteurs partagent, en ce sens, une plus grande proximité que deux Tuners ou deux improvisateurs. Nous avons vu, selon Isabelle Üski, que « toucher » était une expérience difficilement appréhendable. À partir de quand suis-je en train de te toucher ? Qu'est-ce que toucher ? Quand je te touche, à quelle distance me situé-je de toi ? Si le terme de « distance » ne convient pas, c'est parce qu'il fait office d'obstacle. Or, les trois pratiques que je viens de mentionner se débrouillent toutes pour construire des formes d'appariement dans l'espace, quelle que soit la distance. Autrement dit, la distance n'est pas un problème *insurmontable*. Ce qui le paraît davantage, est ce que Jean Oury nomme le *lointain*, soit cette forme d'interstice ou d'opacité qui existe entre les corps, entre les esprits. L'interstice que forme ce lointain est-il insondable ? Pas si des dispositifs spécifiques en assume la prise en charge. Est-il pour autant neutralisé ? Pas sûr, l'enquête formule de solides questions (Lisa Nelson) plus qu'elle n'apporte de solides réponses. Apprendre à traiter avec l'incertitude de cet interstice, déployer ailleurs que dans la certitude et la transparence l'appariement des

---

<sup>897</sup> BOTTIGLIERI C., 2013, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », in *Chimères*, n° 78, p.113

expériences, dans les qualités tangibles d'une sensation partagée, dans le déploiement des sens dans l'espace intérieur et extérieur à la recherche d'immobilité et de mouvement, trouver les moyens de déjouer cette incertitude en composant avec une autre modalité du « sens » (signification allusive), est toujours engagé dans la relation improvisée, ce traitement fait l'objet d'une enquête, il est le lieu des explorations.

J'avais proposé, en m'inspirant de la boîte à outils de Michael Houseman, d'appeler *performance* ce mode de couplage qui se caractérise par la « coïncidence » des *dispositions* et des *actions*. En BMC, la « coïncidence » portait sur une mise en rapport des centres d'expériences et des qualités de mouvements et permettait d'interroger les manières par lesquelles des centres intérieurs « causaient » la danse. Cette forme de coïncidence, nous l'avons rencontrée partout, si bien que l'on peut dire à présent que ce que font les praticiens, les danseurs, les improvisateurs, dans leur pratique courante, pourrait s'apparenter à un entraînement visant à ajuster quelque chose d'intérieur à quelque chose d'extérieur selon cette modalité propre qui consiste à jouer de leur coïncidence. Que l'on se remette en mémoire l'intervention de Julyen Hamilton :

« On a à notre disposition la possibilité de varier les différents états de vitesse : je peux artificiellement ralentir mes pensées, mes intentions, ou je peux accélérer les mouvements de mon corps. Je peux jouer, en permanence, des ajustements et désajustements de ces vitesses pour susciter des situations de désajustement de l'habitude. Tous les problèmes philosophiques du corps et de l'esprit, ou le problème de la conscience, nous on sait les biaiser par une action sur le temps, on sait les troubler par nos vitesses ».

Ou encore celle de Mark Tompkins :

« On voit clairement quand les personnes sont dans "l'idée de faire". Quand on voit quelqu'un qui, dans son mouvement et par rapport à ce qui arrive, est toujours en retard, c'est qu'il est dans l'« idée ». Nous on cherche à « faire », à rapprocher au maximum l'« idée » et le « faire » dans le même temps, au même moment. À ce moment, on voit des choses qui vous arrivent, des choses se passent. On voit des choix qui n'impliquent que le strict présent, qui ne déterminent pas ce que sera le futur. D'ailleurs, le temps de faire ce choix et vous êtes déjà ailleurs, dans un autre présent ».

Dans les deux cas est manifeste la pratique par laquelle les improvisateurs apprennent à jouer de la distance entre l'idée et le faire, entre les dispositions et les actions, entre les esprits et les corps. L'intervention sur cette distance est, une fois de plus, l'effet d'une pratique. La brisure évoquée à propos du BMC, en première partie, entre *dispositions* et *actions* disloque bien les plans qui ne sont plus disposés à se continuer. En revanche elle n'empêche pas que les dispositions et les actions puissent coïncider, à l'aplomb les unes des autres en tendant à l'infini vers leur contact, entrelacées dans une étreinte qui se

resserre à mesure qu'une praticienne chemine dans sa pratique. Il n'y a pas fusion puisque les esprits et les corps sont distincts ; il n'y a pas séparation puisqu'ils ne cessent de s'enlacer et de former les plis au niveau des centres d'expériences.

Pas plus que le couple des *dispositions* et des *actions* ne peut être dit strictement continu sans l'effet d'une pratique, l'appariement des expériences entre partenaires d'improvisation n'est continu sans un dispositif qui la médiatise. Aussi, est-ce là une manière de retrouver et d'élargir la forme de la *coïncidence* à la pratique du Contact Improvisation, du Tuning Score, de la Composition Instantanée pas moins qu'à celle du Body-Mind Centering. Je propose de caractériser les modalités relationnelles de ces différentes pratiques par leur capacité à générer des formes d'appariement à partir, et sur, des connexions nécessairement partielles. Comme dans le roman du flux de conscience de Virginia Woolf, à trouver les bonnes manières de faire *coïncider* des expériences subjectives, intérieures, somatiques, émotionnelles, imaginaires... que s'opèrent des formes de contact et de mise en correspondance sans retard et indépendamment de la distance. En Contact Improvisation, il s'agirait que puissent coïncider deux vécus subjectifs à travers la composition d'une sensation plurielle, que cette dernière puisse se mettre à incarner le lieu d'une entente ou d'un « recoupement<sup>898</sup> », qu'elle soit le lieu — ou devienne l'« objet » — d'une « conterminaison » des expériences subjectives dans le présent de la danse en situation d'incertitude. En Composition Instantanée, et par extension à chaque fois que des improvisateurs composent ensemble à distance les uns des autres (contacteurs compris), il s'agirait que puissent coïncider des gestes qui ne veulent rien dire, qui ne se ressemblent pas et qui pourtant forment des histoires, des danses improvisées, soit que l'*allusion* fonctionne comme un mode de coïncidence dans l'ordre de la signification, un mode privilégié d'une sémiotique préverbale<sup>899</sup>. Si le signe allusif permettait encore de retracer le fil de la transformation par une logique des qualités sensibles, avec la pratique du Tuning Score et ses recherches d'Unisson ou d'accordage,

---

<sup>898</sup> Francis Chateauraynaud propose le contraste entre « recoupement » et « rapprochement » qui croise celui que nous proposait Stengers entre « détection » et « perception » : le « recoupement » manifeste le processus par lequel une tangibilité émerge des choses ou, pourrait-on dire, manifeste une opération de *détection* qui se fait au contact des choses ; tandis que le « rapprochement » exprime l'idée d'une opération intellectuelle d'association. Dans les deux cas, se rejoue la controverse entre « premier empirisme » (Hume) et « second empirisme » (James, Whitehead) ; CHATEAURAYNAUD F., 2004, « L'épreuve du tangible — Expériences de l'enquête et surgissements de la preuve », in *La croyance et l'enquête, aux sources du pragmatismes — Raisons pratiques*, vol.15, pp.167-194

<sup>899</sup> Ou encore comme une nouvelle « pratique matérielle-sémiotique » comme le suggèrent Anita Maurstad, Dona Davis et Sarah Cowles, à propos du « troisième langage » qui s'invente entre un cavalier et son cheval : 2013, « Co-being and intra-action in horse-human relationships : a multi-species ethnography of be(com)ing human and be(com)ing horse », *Social anthropology*, vol.21, n°3, p.326



il n'est plus possible du dehors de la danse de retracer le plan par lequel se compose l'appariement des consciences. La coïncidence prendrait ici la forme des élans, des unissons improbables qui par moments surgissent entre partenaires, ou encore, pour chaque mouvement, pour chaque expérience, la forme d'un ensemble de plans ou de faces qui, *sous certains aspects*, coïncident avec ce qui est, ailleurs, en train de se passer pour un autre partenaire.

Peu importe la forme de la coïncidence. Car, au final, ce qui m'importe dans ce concept est qu'il puisse permettre de dire, voire, de faire sentir quelque chose, un phénomène que pourtant il n'explique pas. L'important est qu'il favorise le fait qu'entre les corps et les esprits, « les relations puissent être multiples, aventureuses et susceptibles d'originalité<sup>900</sup> ».

---

<sup>900</sup> STENGERS I., 2002, p.476

# CONCLUSION



## DE FICTIONS EN CONCEPTS... ET RETOUR ! — (avant que le dehors ne reprenne ses droits)

« Ne serre plus les dents en mimant l'alpiniste, en cherchant à définir ce à quoi tu as affaire en des termes qui t'autorisent à le juger, apprends à t'engager, au contraire, pour les devenirs, et cela même si tu dois pour ce faire résister à tous ceux qui exigent la possibilité de te juger »

Isabelle Stengers<sup>901</sup>

Il me devient possible, au moment de conclure, de ressaisir le mouvement long de cette thèse en rappelant que la première partie, en compagnie du Body-Mind Centering, portait sur le fait de savoir comment se constitue des centres d'expériences ? Comment émergent de nouveaux centres d'expérience à l'intérieur même du corps ? Dans la seconde, à travers les expériences croisées du Contact Improvisation, de la composition instantanée puis du Tuning score, la question a été celle de la rencontre des centres d'expériences, de leur appariement, qu'ils soient en contact ou non : rencontres dans et par un rolling point, rencontres dans un présent exigeant, rencontres dans l'unisson des intériorités. Il nous restait, dans la troisième partie, à trouver la bonne manière de fabuler sur les manières qu'ont ces centres d'expérience d'interagir entre eux, d'entrelacer des corps et des esprits, il nous restait à risquer une fabulation quant au phénomène central de ces cultures des sens intérieurs : la conscience corporelle.

En tentant de répondre à ces questions, nous avons été *obligés* par tout un ensemble de conceptions « indigènes » en provenance des praticiens avec lesquels j'ai travaillé, de pratiques, d'explorations, qui ont parfois mis au défi certains présupposés de notre pensée occidentale, notamment dans ses manières de poser le problème de ce qui relie le corps et l'esprit. Ce qui fait que ce qui devait concerner, en premier lieu une ethnographie d'expériences sensibles, se retrouve obligé par des abstractions qui, indépendamment des

---

<sup>901</sup> STENGERS I., 2002, *Penser avec Whitehead, une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, p.232

expériences vers lesquelles elles pointent et du présent texte, pourraient paraître très déconnectées du « sensible » : les « centres d'expériences » du BMC, la « sensation plurielle » du Contact Improvisation, les « signes allusifs » de l'improvisation, les « unissons et accordages » des intériorités en Tuning Score, la « conscience corporelle »... Tout s'est pourtant passé comme si le recours à ces concepts avait été le moyen le plus sûr de rester au plus près des expériences sur lesquelles et avec lesquelles j'enquêtai, de me donner les moyens de les suivre jusque dans le langage. Ces abstractions m'ont donc permis de parer à un double problème : celui consistant à rendre compte de ces expériences, d'une part, et celui visant à chercher des moyens — par les mots ou plutôt l'abstraction et les concepts dérivés de l'expérience — de susciter le type de « sentir » qu'elles engagent. Partant du principe que, bien que très différemment, ce qui est susceptible de réunir ces expériences plurielles est le fait qu'elles proposent un « faire sentir » subtilement exotique ou *aberrant*, il fallait que ceux qui s'aventureraient dans la lecture de cette thèse, mais qui, pour un ensemble de raisons ne franchiraient pas les portes d'un studio de danse, puissent à leur manière goûter *quelque chose* de ce « faire sentir ».

Il m'a d'ailleurs fallu circuler entre ces différentes pratiques non pas pour les rendre vraies mais pour rendre leur description possible. Et en cherchant à les décrire, nous sommes entrés par voie organique dans la métaphysique et avons traversé des paysages finalement très abstraits. Théoriques ? Conceptuels ? Les termes sont délicats. Que l'on choisisse l'un ou l'autre, leur présence n'indique-t-elle pas que je me suis retrouvé à trahir les ambitions premières que je m'étais fixé pour cette thèse : documenter des pratiques ? Ce problème est, au fond, un problème général à l'anthropologie, l'ethnographie et la sociologie, dès lors qu'elles entreprennent de travailler sur et avec des « praticiens » dans le but de produire des comptes-rendus à teneur plus ou moins « théorique ». Aux uns la pratique, aux autres la théorie. Le problème concerne aussi parfois des philosophes, ça a été le cas pour Gilles Deleuze durant toute la période passée à travailler sur le cinéma. Son principal souci a été de ne surtout pas prétendre produire la théorie du cinéma — que le cinéma ne serve ni d'illustration à la philosophie ni de point d'application, pas plus que la philosophie ne serve de garant théorique à la pratique cinématographique. Souci constant qui n'est traité, paradoxalement, qu'au terme des deux volumes de *l'Image-mouvement* et *l'Image-temps*, et encore en une petite page ! Deleuze y pose le problème de « l'utilité de la théorie dans le cinéma ». Et le moins que l'on puisse dire est qu'il ne règle pas le problème, pas plus qu'il n'élabore sur d'éventuels rapports sophistiqués, dialectiques, dialogiques qu'entretiendraient pratique et théorie. En

revanche, il opère un léger déplacement, double en vérité, susceptible de produire de grands effets : une première fois, en faisant remarquer que la théorie est aussi quelque chose qui se fait, et, en ce sens, est aussi une pratique, et une seconde fois, en affirmant que, à ce titre, théorie et pratique concernent des praticiens susceptibles de se rencontrer sur un même plan conceptuel : ce qu'ils s'échangent concerne des concepts. Les praticiens parlent aux praticiens :

« Une théorie du cinéma n'est pas "sur" le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques<sup>902</sup> »

En outre, cette manière revigorante de rapporter la théorie et la pratique sur un même plan conceptuel, de n'avoir à faire, de part et d'autre, qu'à des praticiens, je la retrouvais chez l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro :

« Il faut *transformer les conceptions en concepts*, en extraire ces derniers de celles-là et ensuite les leur rendre<sup>903</sup> »

En un certain sens, cette proposition fonctionne à la manière d'une expérience de pensée, pas au sens usuel d'entrée (imaginaire) dans l'expérience par la pensée, mais celui d'une entrée dans la pensée par l'expérience (réelle) : « Il ne s'agit pas, nous prévient-il, d'imaginer une expérience, mais *d'expérimenter une imagination*<sup>904</sup> ». En l'occurrence, ici : « prendre les idées indigènes comme des concepts<sup>905</sup> ».

Cette proposition, qui intervient dans les toutes dernières pages de ses *Métaphysiques cannibales*, vient résoudre — au sens musical du terme — un problème qu'Eduardo Viveiros de Castro avait posé dans les toutes premières pages : « que doit conceptuellement l'anthropologie aux peuples qu'elle étudie » ? Autrement dit, l'expérience de pensée qui transforme les idées indigènes en concepts ne donne-t-elle pas aux concepts introduits par les anthropologues un autre statut ? Ce sont « des *versions* des pratiques de connaissance indigènes<sup>906</sup> ». Le travail ethnographique est bien alors un travail de description, il vise à rendre compte du travail imaginaire et créateur des « indigènes », « observés », « enquêtés », « acteurs »... Dit comme ça, on risque moins de tomber dans l'écueil d'un « constructivisme à sens unique<sup>907</sup> » où les élaborations anthropologiques ne renverraient qu'au travail de mise en œuvre ou en système de

---

<sup>902</sup> DELEUZE G., 1985, *L'image-temps, Cinéma 2*, Éditions de minuit, Paris, p.365

<sup>903</sup> VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, *Métaphysiques cannibales*, PUF MétaphysiqueS, Paris, p.165

<sup>904</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>905</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>906</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>907</sup> *Ibid.*, p.5

l'anthropologue et non plus au travail conceptuel indigène en prise avec une réalité moirée.

Eduardo Viveiros de Castro a conscience de ce à quoi il s'expose en formulant le projet d'expérimenter une telle imagination :

« Comment appliquer la notion de concept à une pensée qui n'a apparemment jamais estimé nécessaire de se pencher sur elle-même, et qui renverrait plutôt au schématisme fluent et bigarré du symbole, de la figure et de la représentation collective qu'à l'architecture rigoureuse de la raison conceptuelle ?<sup>908</sup> »

S'il devait y avoir une bonne raison de prendre comme concepts les idées indigènes, ce serait au fond une question d'*attitude épistémologique, voire méthodologique*, consistant à prendre une décision, la même qu'avait adoptée Deleuze : les idées indigènes peuvent, et peut-être même doivent, être situées sur le même plan que les idées anthropologiques. Pas tellement d'ailleurs sur le plan du prestige, ou parce qu'elles seraient les « reflets véridiques » de la culture indigène, mais parce que ce faisant, on ouvre la possibilité d'une « relation de connaissance ». Les concepts ne servent, dans ce cas, et dans un premier sens, à rien d'autre qu'à pouvoir confronter l'un à l'autre deux mondes incommensurables.

Prendre les idées, conceptions ou pratiques comme des concepts (abstractions) présente encore deux autres avantages aux yeux d'Eduardo Viveiros de Castro. Le premier autorise à couper court aux types de description que produisent les approches anthropologiques purement « cognitives », qui prennent la forme de relevés de « processus cognitifs » indigènes différents les uns des autres et, surtout, différents des nôtres. Fictionner pour, au contraire, en faire des « concepts », aboutit au fait de ne pas se poser la même question : non pas *comment* ils ont été pensés (quels processus cognitifs sont en jeu ?) mais quels objets permettent-ils de penser ? C'est-à-dire se donner un aperçu du « monde possible que ces concepts projettent<sup>909</sup> ». Et de fait, Eduardo Viveiros de Castro prend position contre l'ethnographie cognitive, en en inversant la logique :

« En ce qui me concerne, je pense qu'ils [les indigènes] pensent exactement “comme nous” ; mais je pense aussi que ce qu'ils pensent, c'est-à-dire, les concepts qu'ils se donnent, sont très différents des nôtres — et donc que le monde décrit par ces concepts est très différent du nôtre<sup>910</sup> »

La différence entre « eux » et « nous », n'est pas cognitive, elle est *conceptuelle*. Le deuxième avantage, permet de récuser les explications en termes de contextes

---

<sup>908</sup> *Ibid.*, p.161

<sup>909</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>910</sup> *Ibid.*, p.160

transcendants, qu'ils soient économiques, écologiques, politiques, symboliques... pour « privilégier la notion immanente de *problème* ».

Geertz notait que l'intérêt de l'ethnographie réside dans sa capacité à nous « permettre d'accéder au monde conceptuel dans lequel vivent nos sujets afin de converser avec eux<sup>911</sup> ». L'idée d'une relation de connaissance est là, mais le type de relation qu'elle suppose se résume à faire de l'anthropologie la possibilité d'une conversation polie entre gens biens. La relation de connaissance qu'instaure l'imagination qui travaille Eduardo Viveiros de Castro est tout autre. Les concepts — qu'ils soient de l'anthropologue ou des indigènes — sont des *vecteurs*, ils emportent avec eux quelque chose d'une « force » qui, lorsque nous la rencontrons, ne peut nous laisser indifférents. Ces concepts ne serviraient à rien s'ils devaient se limiter à permettre aux deux camps de tenir position dans une conversation, un face-à-face tolérant.

Alors que cherchons-nous dans cette relation ? On aurait sans doute tout perdu, si cette relation n'était pas l'occasion d'une confrontation. Et ce n'est qu'au prix de cette mise sur un même plan des concepts des uns et des autres, que la confrontation devient possible, de concept à concept, évitant que nos concepts « reprennent » sans fin les conceptions indigènes, les digèrent, les expliquent et les tolèrent. De concept à concept, la confrontation est tout autre, elle pourrait ne pas être toujours confortable. Mais précisément, alors, elle nous forcerait à penser. Et déjà, on sent la différence : nos descriptions anthropologiques devraient rendre compte d'une *partie du monde* que nos concepts ne nous permettaient pas d'atteindre et d'explorer, des expériences à l'exotisme subtile, de reconnaître l'existence des concepts de ceux qui font exister ces expériences, ces mondes, non pas en vertu de ce que nous saurions désormais, comme un savoir confirmateur et validant mais en vertu de ce que les concepts de cette partie du monde nous auraient forcé à prendre en compte.

Ces expériences rapportent de nouveaux concepts. Il arrive aussi qu'elles en remettent en jeu d'anciens, que l'on croyait stabilisés. Elles les confrontent, les bousculent. Elles ne font pas que les reformuler, elles les rechargent en propositions d'expérience. Ce n'est donc pas tellement la signification de ces concepts qui s'altère, c'est leur capacité pragmatique à se traduire par des « gains d'expérience » au sens que j'avais donné à cette expression en fin de première partie, c'est-à-dire conquérir de nouveaux possibles : enrichir le « sentir », cultiver le « ressentir », potentialiser l'« agir ».

---

<sup>911</sup> GEERTZ C., 2003, « La description dense — Vers une théorie interprétative de la culture », in D. Céfai, *L'enquête de terrain*, La Découverte / MAUSS, Paris, p.223



Je ne peux pas me prononcer sur la réussite de cet aspect — ma réussite —, il appartient à chaque lecteur de se prononcer. Mais j'ai confiance dans le fait, qu'indépendamment de ma réussite, le pari avait, par avance, de bonnes raisons de réussir, au moins en partie. Les lecteurs, qui sont des chercheurs ou des praticiens de la lecture — tous ceux qui ne se refusent pas à traiter avec des abstractions — savent se laisser *appâter* par elles, comme quelque chose qui, du dehors, *force* quelque chose de la pensée, c'est-à-dire, littéralement, se met à les faire penser, les faire sentir, les faire écrire au hasard des rencontres, sous la pression des contraintes<sup>912</sup>. Ici, le pari consistait à enquêter sur les moyens de brancher cette aptitude des lecteurs avec celle des danseurs, en considérant les abstractions ou les concepts comme autant d'*opérateurs* de la rencontre entre du sensible et de l'intelligible, pour que ce chatouillement du dehors ait de bonnes raisons de venir nous confronter, que les phénomènes du monde des danseurs puissent, d'une manière ou d'une autre, forcément fragile, incertaine, peut-être maladroite, devenir des phénomènes du monde des lecteurs. Ne serait-ce que fugitivement, le temps d'une intuition, d'une sensation... Mais à quoi bon « opérer » de la sorte si je n'en escomptais pas en retour qu'il se *pass*e quelque chose — c'est-à-dire autre chose qu'une discussion polie ?

Enfin, cette fiction demande un dernier éclaircissement, puisqu'elle accepte de s'exposer à l'accusation formulée par Pierre Bourdieu, connue sous le nom d'"erreur scolastique", qui consiste à « placer au principe de la réalité le modèle que l'on doit construire pour en rendre compte<sup>913</sup> ». Tout est censé être fait, dans nos enquêtes, pour maximiser la méfiance envers ce qui nous amènerait à confondre le modèle ethnographique de la réalité étudiée avec la réalité du modèle dont elle rend compte... À l'autre bout, elle s'expose à la contestation de ceux qui n'ont jamais prétendu que leurs conceptions puissent être des « concepts », que leurs expériences tendent vers l'« abstraction ». Et après tout, il se pourrait que ce qui a acquis, ici, le statut de concept, soit contesté par les danseurs eux-mêmes.

Là encore, il s'agit d'affirmer un choix fort, dont on trouve exemple chez Jeanne Favret-Saada. Lorsque trente-deux ans après *Les mots, la mort, les sorts*, elle revient sur le dispositif de désorcellement en choisissant de le présenter comme un « dispositif thérapeutique » de cure et de présenter les désorceleurs comme des « thérapeutes »<sup>914</sup>, elle suppose que l'accueil d'une telle proposition ne se fera pas dans le sens qui aurait, en

---

<sup>912</sup> Sur ce point, cf MACÉ M., 2011, *Façons de lire, manières d'être*, NRF, Paris, 304 pages

<sup>913</sup> BOURDIEU P., 1980, *Le sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris, p.136

<sup>914</sup> Voir particulièrement les chapitres II « La thérapie sans le savoir », et III « L'invention d'une thérapie », in FAVRET-SAADA J., 2009, *Désorceler*, Éditions de l'Olivier « Penser/Rêver », pp.24-77

apparence, paru le plus évident : des désorceleurs comblés d'être *enfin* reconnus comme de véritables et efficaces thérapeutes. Elle précise en effet que les « vrais » thérapeutes — ceux qui ont l'habitude de se présenter comme tels — seraient finalement plus enclins à accepter les désorceleurs en leur sein<sup>915</sup> que les désorceleurs ne seraient enclins à se reconnaître appartenir au cercle des thérapeutes. Pourtant ce constat n'arrête pas l'anthropologue qui persiste à en faire des « thérapeutes » d'un certain ordre. N'est-ce pas le cas typique d'une ethnographe qui, de la hauteur de son savoir, méprise et discrédite le phénomène qu'elle prétend « observer » ? Si je crois qu'il est possible d'interpréter le choix de Jeanne Favret-Saada dans un sens qui ne la compromet pas, c'est en ceci qu'il ne ressemble pas au « geste critique » qui dévoilerait, derrière les apparences, le voile des illusions d'une réalité dont elle seule aurait compris la teneur. La traduction de Jeanne Favret-Saada est une trahison, c'est peut-être plus justement une « divergence ». Renommer ou requalifier le « désorceleur » en « thérapeute » n'est pas une manière d'établir et de reconnaître la véritable fonction et les véritables processus à l'œuvre dans les actes visant à combattre la sorcellerie normande. Diverger, dans son cas, ne revêt pas l'ambition d'élucider le réel ou de faire le jour sur une réalité qui existerait indépendamment de notre analyse, qui serait en attente de la plus grande « pureté » possible (tâche au chercheur de la révéler au mieux). S'il lui apparaît intéressant de s'autoriser à ne pas avoir la même grille de lecture que les désorceleurs, c'est que cela lui permet de se dégager de l'alternative qui tient en tenaille l'efficace de ces pratiques entre « y croire » ou « ne pas y croire ». Sans n'émettre aucun jugement, sans discréditer aucune expérience, elle peuple le monde d'une pratique intéressante supplémentaire. Face à une réalité qui n'est pas déjà là mais toujours *en train de se faire*, en se fixant comme ambition de rendre les choses intéressantes en essayant de les comprendre, c'est-à-dire en changeant *ses* concepts à *leur* contact, c'est-à-dire encore en se modifiant à mesure qu'elle apprend à les connaître, et en cherchant à donner la description (la traduction) la plus fidèle possible, soit la plus artificielle, Jeanne Favret-Saada émet une proposition dont la portée est pragmatique et a valeur d'un pari fait sur le monde. Ce faisant, elle s'accorde avec la vocation de l'anthropologie telle que l'envisage Eduardo Viveiros de Castro :

---

<sup>915</sup> à cette impureté près que les « vrais » thérapeutes contesteraient aux désorceleurs le recours à des actes et des effets de suggestions dont leurs pratiques seraient exemptes

« S'il y a quelque chose qui revient de droit à l'anthropologie, ce n'est pas la tâche d'expliquer le monde d'autrui, mais bien celle de multiplier notre monde<sup>916</sup> »

Dans mon propre cas, lorsque des concepts émergent, il ne me faut pas perdre de vue qu'ils puissent ne pas être revendiqués comme tels par les praticiens dont ils tentent de dégager l'expérience. Ou lorsque j'ai fait d'eux tantôt des métaphysiciens, tantôt des psychologues expérimentaux, rien ne m'assure qu'ils accepteront de se voir désignés comme tels. Jeanne Favret-Saada nous l'a montré, notre grille de lecture peut diverger, ce sont des choses qui arrivent. La seule question qui vaille est la suivante : qu'est-ce que l'on fait de ces divergences ? Est-ce que ce sont des divergences qui déshonorent, auquel cas c'est problématique ? Est-ce qu'elles aplatissent ou affaiblissent ce dont elles tentent de rendre compte ? Ou est-ce alors le coup classique de l' « erreur scolastique », en croyant reconnaître chez ceux qu'on étudie ce qui ne serait que de nous ? Face à un tel dilemme, reste une attitude que nous inspire l'exemple de Jeanne Favret-Saada : faisons-là l'erreur scolastique ! Ayons même conscience de la faire, si — et c'en serait la condition — elle nous permet de rendre la réalité plus intéressante, de l'enrichir, si elle nous permet de rendre visible des choses qu'on ne voyait pas auparavant, si elle rend visible dans la nature des choses qui passaient inaperçues et nous paraissaient improbables au premier coup d'œil. Les concepts que j'ai proposés ici sont, bien entendu, une manière de me donner des prises dans la description de ce que les danseurs ont inventé pour « mieux » danser ou « plus » danser au sens de « pouvoir plus », de se « relier plus » : de gagner de l'expérience, de nouveaux sentirs... Je n'ai, ainsi, pas cessé de me demander comment les improvisateurs, les contacteurs, les praticiens somatiques, s'y prennent pour produire et vivre des expériences nouvelles et subtiles !

Est-ce que ma manière de les décrire, c'est-à-dire de trahir une partie de leur expérience, de diverger, pourrait leur permettre de se présenter autrement, voire est-ce que cela pourrait devenir un support pour prolonger leur expérience, une force d'expansion ? Voilà, à présent, la question qui m'importe ! Quelle chance, et quelle joie si, par hasard ou *coïncidence*, cette thèse se mettait à jouer, entre les mains de praticiens, de danseurs, à agir comme une médiation supplémentaire de leurs expériences ! Parce que si nos comptes-rendus se limitent à apprendre à nos enquêtés, et aux chercheurs auxquels ils s'adressent aussi, ce qu'ils savent déjà, ils ne présenteront, à la lettre, aucun intérêt (de quoi nourrir l'acédie du doctorant qui, en proie aux doutes, aux manques de

---

<sup>916</sup> VIVEIROS DE CASTRO E., 2009, p.169

financements, ne peut éviter les questionnements existentiels nourris à tous les « à quoi bon ? »).

Il ne s'agit donc pas pour moi d'être « souverain » derrière ces choix dont j'hérite et que j'assume. Et c'est une des joies que d'avoir écrit cette thèse en espérant qu'elle donnera lieu à des rencontres — avec divers sortes de praticiens, danseurs, sociologues, anthropologues, philosophes... — qui peut-être me contesteront le fait d'avoir érigé en concept ce qui pour eux n'en relève pas.



# **BIBLIOGRAPHIE**



- Abram David,  
 1997, *The spell of the sensuous — Perception and language in a More-Than-Human World*, Vintage Books, New York  
 2010, *Becoming animal — An earthly cosmology*, Pantheon Books, New York
- Adler Janet,  
 2010 (2002), « Celle qui bouge », in *De l'une à l'autre*, Contredanse, Bruxelles, pp.228-245
- Adrot Anouck & Garreau Lionel,  
 2010, « Interagir pour improviser en situation de crise — Le cas de la canicule de 2003 », in *Revue française de gestion*, n°203, pp.120-131
- Agamben Giorgio,  
 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages, Paris
- Amagatsu Ushio,  
 2000, *Dialogue avec la gravité*, Actes Sud, Arles
- Andrieu Bernard,  
 2008, *Toucher — Se soigner par le corps*, Les Belles Lettres, Paris
- Anzieu Daniel,  
 1985, *Le Moi peau*, Dunod, Paris
- Aristote,  
*De Anima*, GF-Flammarion, Paris
- Ahsmore Malcom, Brown Steven & Macmillan Katie,  
 2004, « Lost in the mall with Mesmer and Wundt : demarcations and demonstrations in the psychologies », in *Science, Technology & Human Values*, vol.20, n°10, pp.176-210
- Astuti Rita & Bloch Maurice,  
 2013, « Are ancestors dead? », in Boody J. & Lambek M., *A companion to the anthropology of religion*, Wiley-Blackwell, London, pp.103-117
- Bachir-Loopuyt Talia, Canonne Clément, Saint Germiner Pierre & Turquier Barbara,  
 2010, « Improvisation: usages et transferts d'une catégorie », in *Tracés*, n°18, pp.5-20



- Bainbridge Cohen Bonnie,  
2002 (1993), *Sentir, ressentir et agir – l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Contredanse, Bruxelles  
2010, « The process of embodiment », in *De l'une à l'autre, composer, apprendre et partager en mouvement*, Contredanse, Bruxelles, p.64  
2010 « Faire sienne [embodying] la conscience cellulaire » in *De l'une à l'autre – Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp.77-83
- Baldwin Iant & Schultz Jack,  
1983, « Rapid Changes in Tree Leaf Chemistry Induced by Damage: Evidence for Communication between Plants », in *Science*, n°221, pp. 277-279
- Balibar Etienne,  
2004, « Conscience » in B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, pp.260-274
- Banes Sally,  
2002 (1977), *Terpsichore en baskets*, Chiron/CND, Paris  
1993, *Democracy's Body – Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham/London
- Barthélémy Michel, Quéré Louis,  
2007, « L'argument ethnométhodologique », introduction à Garfinkel H, 1967, *Recherches en ethnométhodologie*, PUF, Paris, pp.9-44
- Barthes Roland,  
1977, *Œuvres complètes T.V, 1977-1980*, Seuil, Paris
- Baxandall Michael,  
1985, *L'œil du quattrocento*, Gallimard, Paris
- Beckett Samuel,  
1951, *Molloy*, Éditions de Minuit, Paris  
1952, *Malone meurt*, Éditions de Minuit, Paris  
1953, *L'innommable*, Éditions de Minuit, Paris
- Belin Emmanuel,  
2002, *Une sociologie des espaces potentiels – logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck, Bruxelles
- Bellour Raymond,  
2011, *Lire Michaux*, TEL Gallimard, Paris

- Bergson Henri ,  
 2012 (1896), *Matière et mémoire*, PUF, Paris  
 2007 (1907). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses  
 Universitaires de France
- Berliner David,  
 2013, « Le désir de participation — ou comment jouer à être un autre », in  
*L'Homme*, n°206, pp.151-170
- Berlioz Dominique (dir.),  
 2003, *Berkeley, langage de la perception et art de voir*, PUF, paris
- Berard Michel,  
 2001, « Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation », in *De la  
 création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, pp.101-123
- Berque Augustin,  
 2004. *Le sens de l'espace au Japon — Vivre, penser, bâtir*, Éditions  
 ARGUMENTS, Paris
- Berthelot Jean-Marie,  
 1992, « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du  
 corps », in *Sociologie et société*, vol.24, n°1, pp.11-19
- Berthoz Alain,  
 2001, « Interview avec Florence Corin », in *Vu du corps, Nouvelles de danse*  
 n°48/49, 2001, pp.80-94
- Bessy Christian, Chateauraynaud Francis,  
 1995, *Experts et faussaires — Pour une sociologie de la perception*, Métailié, Paris
- Billeter Jean-François,  
 2010, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Allia, Paris
- Blackman Lisa & Venn Couze,  
 2010, « Affect », in *Body & Society*, vol.16 n°1, pp. 16-28
- Blanchot Maurice,  
 1969, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris

- Bloch Maurice,  
 1998, « Language, anthropology and cognitive science » in *How we think they think — Anthropological approach to cognition, memory and literacy*, Westview Press, Boulder, pp.3-22
- Bolens Guillemette,  
 2008, *Le style des gestes — corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Éditions BHMS, Lausanne
- Boltanski Luc,  
 1971, « Les usages sociaux du corps », in *Les Annales*, vol. 26, n°1, pp.205-233  
 2009, *De la critique — Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, Paris
- Bonhomme Julien,  
 2009, *Les voleurs de sexe — Anthropologie d'une rumeur africaine*, Seuil "La Librairie du XXIème siècle", Paris
- Bottiglieri Carla,  
 2010, « D'un sujet qui "prends corps" — L'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation » in *De l'une à l'autre — composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp. 246-261  
 2013, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », in *Chimères*, n° 78, pp.113-128
- Bouchy Anne,  
 2009, « Des expériences "autres" du monde — Appréhender le vécu des oracles dans la société japonaise », *Archives des Sciences Sociales des Religions*, n°145, pp.51-72
- Boucon Madie, Argaud Élise, Chourlin Lula, Zobel Éric,  
 2010, « Conversations — sur des enjeux de traduction, à propos de "The process of embodiment" » in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp.68-72
- Bourdieu Pierre,  
 1965, *Un art moyen*, Les Éditions de Minuit, Paris  
 1980, *Le sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris  
 1997, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris
- Bouveresse Jacques,  
 1987, *Le mythe de l'intériorité — Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Éditions de Minuit, Paris

- Boyer Pascal,  
 1994, *Naturalness of Religious Ideas — A cognitive theory of religion*, Berkeley University of California Press  
 2001, *Et l'homme créa les dieux — Comment expliquer la religion*, Folio essais, Paris
- Brown Byron,  
 1980, « Is Contact a small dance ? », in *Contact Quarterly*, vol.6, sourcebook, pp.
- Buisson Claire,  
 2009, “Immersive Theatre #2 — Ethnographie sonore du mouvement dansé : une écriture performative” in *Ethnographiques.com*, n° 19, décembre 2009 [en ligne] (<http://www.ethnographiques.org/2009/Buisson-> consulté le 27.07.2012
- Butler Judith,  
 2006 (1990), *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris  
 2010, *Ce qui fait une vie — Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Zones, Paris
- Candau Joël,  
 2000, *Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel*, PUF, Paris, 162 pages  
 2004, « The olfactory experience: constants and cultural variables », in *Water Science and Technology*, Vol. 49, n°9, pp.11-17
- Cassin Barbara,  
 2007, « Sophistique, performance, performatif », in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Vrin, Paris, pp.1-48
- Cassou-Noguès Pierre,  
 2010, *Le bord de l'expérience — Essai de cosmologie*, PUF « MétaphysiqueS », Paris
- Castel Pierre-Henri,  
 2011, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés : Volume 1 : Obsessions et contrainte intérieure de l'Antiquité à Freud*, Ithaque, Paris
- Cazemajou Anne,  
 2010, *Le travail de yoga en cours de danse contemporaine : Analyse anthropologique de l'expérience corporelle*, Thèse de doctorat STAPS. Clermont-Ferrand

- Cefaï Daniel & Depraz Nathalie,  
 2001, « De la méthode phénoménologique dans la démarche ethnométhodologique — Garfinkel à la lumière de Husserl et de Schütz », in M. De Fornel, A. Ogien, L. Quéré, 2001, *L'ethnométhodologie — une sociologie radicale*, La Découverte, Paris, pp.99-119
- Chateauraynaud Francis,  
 2004, « L'épreuve du tangible — Expériences de l'enquête et surgissements de la preuve », in *La croyance et l'enquête, Raisons pratiques*, vol.15, pp.167-194
- Chrétien Jean-Louis,  
 2007, *La joie spacieuse - essai sur la dilatation*, Les Éditions de Minuit, Paris  
 2009, *Conscience et roman, I — La conscience au grand jour*, Les Éditions de Minuit, Paris  
 2011, *Conscience et roman, II— La conscience à mi-voix*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Claverie Élisabeth,  
 1990, « La vierge, le désordre, la critique — Les apparitions de la Vierge à l'âge de la science », in *Terrain* n°14, pp.60-75  
 2003, *Guerres de la vierge — Une anthropologie des apparitions*, Gallimard, Paris
- Clisson-De Macedo Amélie,  
 2010, « Petite chronique : les fêtes musicales de la Sainte-Baume (1976-1980) », in I. Launay et S. Pages (dir.), *Mémoires et histoire de la danse : Mobiles n°2*, L'Harmattan, Paris, pp. 443-454
- Cohn Dorrit,  
 1981 (1978), *La transparence intérieure — Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris
- Courtois-L'Heureux Fleur,  
 2012, « Bon pied, bon œil ! », Expériences fétichistes de l'objet à l'épreuve de la danse », in *L'année Mosaique*, vol.1, pp.71-95
- Csordas Thomas J.,  
 1993, « Somatic Modes of Attention », in *Cultural Anthropology*, vol.8, n°2, pp.135-156  
 2008, « Intersubjectivity and intercorporeality », *Subjectivity* n°22, pp.110-121
- Cuchet Guillaume,  
 2012, *Les voix d'outre-tombe — Tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle*, Seuil, Paris

- Damian Jérémy,  
2014, « Le masque sans la plume — L'écriture affectée de Bruno Latour », in *L'effet Latour — Ses modes d'existence dans les travaux doctoraux*, Éditions Glyphes, Paris
- Dampné Christiane,  
2008, « Contact Improvisation — Dialoguer par le toucher », publié sur le site de la revue *Mouvements*, le 4 juin 2008
- Daniel Valentine E.,  
1984, « The pulse as an icon in Siddha medicine », in *Contributions to Asian Studies* n°18, pp.115-126.
- Danziger Kurt,  
1990, *Constructing the subject — Historical origins of psychological research*, Cambridge University Press
- Daston Loraine & Galison Peter,  
2012, *Objectivité*, Presses du Réel, Bruxelles
- De Calan Ronan,  
2012, *Généalogie de la sensation — Physique, physiologie et psychologie en Europe, de Fernel à Locke*, Honoré Champion, Paris
- De Grave Jean-Marc,  
2007, « Quand ressentir c'est toucher — Techniques javanaises d'apprentissage sensoriel », in *Terrain*, n°49, pp.77-88
- De Meyer Thibaud,  
2013, « L'observation participante : le centre n'est pas le juste milieu », note de son blog : <http://joueravecdespierres.be/observation-participante-le-centre-nest-pas-le-juste-milieu/>
- Debaene Vincent,  
2010, *L'adieu au voyage — L'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard, Paris
- Debaise Didier,  
2005, « Un pragmatisme des puissances », in *Multitudes*, n°3, pp.103-110

- 2011, « Alfred North Whitehead — Les sujets possessifs », in *Philosophie des possessions*, Les presses du réel, Bruxelles, pp.233-251
- 2012, « Qu'est-ce qu'une subjectivité non-humaine ? L'héritage néo-monadologique de Bruno Latour », in *Archives de Philosophie*, vol.75, n°4, pp.587-596

Deleuze Gilles,

- 1962, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris
- 1964, *Proust et les signes*, PUF, Paris
- 1968, *Différence et répétition*, PUF, Paris
- 1969, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris
- 1981, *Spinoza, Philosophie pratique*, Éditions de Minuit, Paris
- 1981, *Francis Bacon, Logique de la sensation I*, Éditions de la Différence, Paris
- 1984, *Cours sur le cinéma « Cinéma / Pensée » du 11 décembre 1984*, [en ligne [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=282](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=282)]
- 1985, *L'image-temps*, *Cinéma 2*, Éditions de minuit, Paris
- 1986, *Foucault*, Éditions de Minuit, Paris
- 1988, *Le pli — Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris
- 2003 (1988), « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Deux régimes de fous — Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, Paris, pp.317-325

Deleuze Gilles et Guattari Félix,

- 1980, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris
- 1991, *Qu'est-ce que la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris

Depraz Nathalie,

- 2002, « Entre christianisme et bouddhisme — Pour une phénoménologie du corps-esprit », in *Diogène*, vol.200, n°4, pp.25-37

Descola Philippe,

- 2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris
- 2010, « Un monde animé », in *La fabrique des images — Visions du monde et formes de représentation*, Musée du Quai Branly, Paris, pp. 23-40

Descombes Vincent,

- 1995, *La denrée mentale*, Éditions de Minuit, Paris

Desplechin Marie (avec),

- 2013, *La Classe*, Odile Jacob, Paris

Despret Vinciane,

- 1999, *Ces émotions qui nous fabriquent — Ethnopsychologie des émotions*, Les empêcheurs de Penser en Rond, Paris

- 2002, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Bruxelles
- 2004, *Hans, le cheval qui savait compter*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris
- 2010, « Le “vivre ensemble” des animaux et des hommes — La consistance de leurs liens », Communication Séminaire PACTE « Vivre ensemble. Questions de diplomatie », le 4 juin 2010
- 2012, « Penser par les effets — des morts équivoques. L'esprit du temps », in *Études sur la mort*, vol.142, n°2, pp.31-49
- 2013, « Spéculer (avec) les yeux fermés », conférence donnée à l'École des Recherches Graphiques (ERG) de Bruxelles, le 14 mars 2013, [en ligne : <http://vimeo.com/66730120>]
- Despret Vinciane & Galetic Stefan,  
 2007, « Faire de James un "lecteur anachronique" de Von Uexküll : esquisse d'un perspectivisme radical », in D. Debaise, *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey, Vrin*, Paris, pp.45-76
- Despret Vinciane & Strivay Lucienne,  
 2010, « Corps et âme. Passionnément », in *SociologieS*, (en ligne) juin 2010, p.7 [URL : <http://sociologies.revues.org/3163>]
- Despret Vinciane & Stengers Isabelle,  
 2011, *Les faiseuses d'histoires — Que font les femmes à la pensée ?*, Les Empêcheurs de Penser en Rond/ La Découverte, Paris
- Dewey John,  
 2005, *L'art comme expérience*, Publications de l'université de Pau / Farrago, Pau  
 2010, *Le public et ses problèmes*, Gallimard "Folio", Paris
- Dias Nélia,  
 2004, *La mesure des sens — les anthropologues et le corps humain au XIXe siècle*, Aubier, Paris  
 2007, « Une pointe ou deux ? Le destin anthropologique du compas de Weber », in *Terrain*, n° 49, pp. 51-62
- Didi-Huberman Georges,  
 2011, *Atlas ou le gai savoir inquiet — L'oeil de l'histoire 3*, Les Éditions de Minuit, Paris  
 2011, *Écorces*, Les éditions de Minuit, Paris



Doganis Basil,

2003, « Les arts martiaux japonais et le sentiment d'évidence: une certitude du corps entre savoir et savoir-faire, » in *Tracés* n°2, [en ligne : <http://traces.revues.org/4145>]

Drumm Thierry,

2010, « Le contexte de la pensée », communication au séminaire du GECO, Bruxelles, mars 2010

Duncan Isadora,

1999, *Ma vie*. Paris, Folio

Durand Jean-Yves,

2007. « Les mains heureuses — Les sens et le ressenti profond dans la pratique de la radiesthésie », in *Terrain*, n°49, pp.123-140

Eddy Martha,

2009, « A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance », in *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol.1, n°1, pp.5-27

Elliot Diane,

1990, « Making safe contact / Guidelines for contact classes », in *Contact Quarterly*, vol.15, sourcebook pp.187-190

1990, « Guidelines for Contact class », in *Contact Quarterly*, vol.15, sourcebook, p.191

Enfield Nick & Levinson Stephen,

2006, "Human sociality as a new interdisciplinary field", in *Roots of human sociality — Culture, cognition and interaction*, Berg, New York, pp.1-35

Erhenfried Lily,

1956, *De l'éducation du corps à l'équilibre de l'esprit*, Éditions Montaigne, Paris

Eribon Didier,

1989, *Michel Foucault*, Flammarion, Paris

Esquerre Arnaud,

2004, « Le psychique affaire de l'état » in *Che Vuoi ?*, n°22 "Malaise dans la réglementation", pp.195-201

2009, *La manipulation mentale — Sociologie des sectes en France*, Fayard, Paris

2013, *Prédire — L'astrologie au XXIe siècle en France*, Fayard, Paris

- Favret-Saada Jeanne,  
 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, Paris  
 2009, *Désorceler*, Éditions de l'Olivier, Paris
- Feldenkrais Moshe,  
 1989 (1967), *La conscience du corps*, Marabout, Paris
- Fiedler Leslie,  
 1968, *The return of the vanishing American*, Stein and Day publishers, New York
- Fraleigh Sondra,  
 2000, « Consciousness matters », in *Dance Research Journal*, vol.32, n°1, pp.54-62
- Forbord Austin & Trott Shelley.,  
 2000, « Artists in Exile: A Story of Dance in San Francisco », [en ligne : <http://vimeo.com/27836980>]
- Foucault Michel,  
 1963, *Naissance de la clinique*, PUF, Paris  
 1986 (1966), *La pensée du dehors*, Fata Morgana, Paris  
 1984 (1967), « Des espaces autres », in *Dits et écrits T.2*, Gallimard, Paris, pp.1571-1581  
 2011 (1968), *Le beau danger, entretien avec Claude Bonnefoy*, Éditions de l'EHESS, Paris  
 1977, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Quarto Gallimard, Paris, pp.298-329  
 2009 (1966), *Le Corps utopique / Les hétérotopies*, Lignes, Paris  
 2009, *Le courage de la vérité - Le gouvernement de soi et des autres II (Cours au Collège de France. 1984)*, Gallimard/Seuil, Paris  
 2011, *Leçons sur la volonté de savoir — Cours au Collège de France, 1970-1971*, Seuil/Gallimard, Paris
- Foucault Michel & Deleuze Gilles,  
 1972, « Les intellectuels et le pouvoir. Entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze », *L'Arc*, n° 49, pp.3-10
- Furetière Antoine,  
 1970 (1701), *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français*.  
 Tome 1, A-E, 2ème édition, Paris

- Gallagher Shaun,  
2006, *How the body shapes the mind*, Oxford University Press, Oxford
- Garfinkel Harold,  
2007 (1967), *Recherches en ethnométhodologie*, PUF, Paris
- Garreta Guillaume,  
2004, « Enquête et observation — Dewey et les ressources de l'observable », in B. Karsenti, L. Quéré, *La croyance et l'enquête — Aux sources du Pragmatisme*, Éditions de L'EHESS, Paris, pp. 111-140
- Gauchet Marcel & Swain Gladys,  
1980, *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Gallimard, Paris
- Gaudez Florent,  
1997, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire — Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, L'Harmattan, Paris
- Geertz Clifford,  
1973, « Deep play: Notes on the Balinese cockfight » in *The interpretation of Cultures*, Basic Books, New York  
2003 (1973), « La description dense — Vers une théorie interprétative de la culture » in Céfai D., *L'enquête de terrain*, Paris, La découverte/MAUSS, p. 209-210  
1986 (1983), « "Du point de vue de l'indigène" : sur la nature de la compréhension anthropologique », in *Savoir local, savoir global — Les lieux du savoir*, PUF, Paris, pp. 71-90
- Gell Alfred,  
1996, « Amour, connaissance et dissimulation », in *Terrain*, n°27, pp.5-14  
2009 (1998), *L'art et ses agents — une théorie anthropologique*, Presses du Réel, Bruxelles  
2006, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in *The art of anthropology — essays & diagrams*, Berg, Oxford-New York, pp.159-187
- Geurtz Kathryn,  
2003, *Culture and the Senses, Bodily Ways of Knowing in an African Community*, University of California Press, Los Angeles

- Gibson James J.,  
2001 « Le système haptique », in *Vu du Corps — Lisa Nelson, mouvement et perception*, Contredanse, Bruxelles, pp. 94-121
- Giella Viola,  
1976, « a letter », in *Contact Newsletter*, vol.2 n°2, p.8-9
- Giere Ronald & Moffatt Barton,  
2003, « Distributed Cognition: Where the cognitive and the social merge », in *Social Studies of Science*, vol.33, n°2, pp.1-10
- Gies Frédéric,  
2008. « DANCE (PRATICABLE), september 2005-August 2008 », in *Dance (praticable) Textbook*, pp.25-32
- Gilbert Margaret,  
2003, *Marcher ensemble — Essais sur les fondements des phénomènes collectifs*, PUF, Paris
- Ginot Isabelle,  
2009, « Discours, techniques du corps et technocorps » In: Gioffredi P. (Ed.), *À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris  
2010, « From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics », in *Dance Research Journal*, vol.42, n°1, pp.12-29
- Ginot Isabelle & Roquet Christine,  
2003, « Une structure opaque : à propos des “accumulations” de Trisha Brown », in C. Rousier (dir.), *Être ensemble*, CND, Pantin, pp.252-273
- Goffman Erving,  
1974 (1967), *Les rites d'interaction*, Les Éditions de Minuit, Paris  
1973 (1971), *La mise en scène de la vie quotidienne / 2. Les relations en public*, Les Éditions de Minuit, Paris  
1991 (1974), *Les cadres de l'expérience*, Éditions de Minuit, Paris  
1983, « Felicity's condition », in *The American Journal of Sociology*, vol.89 n°1, pp.1-53
- Goodwin Charles,  
1994, « Professional vision » in *American Anthropologist*, vol.96, n°3, pp.603-633  
2000, « Action and embodiment within situated human interaction », in *Journal of Pragmatics*, n°32, pp.1489-1522

- Goody Jack,  
1979, *La raison graphique — La domestication de la pensée sauvage*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Gregory Chris,  
2011, « Skinship — Touchability as a virtue in East-Central India », in *Hau*, vol.1, pp.179-209
- Greil Thomas,  
2010, intervention lors de la table ronde « Méthodes somatiques entre éducation et thérapie », en compagnie de Isabelle Ginot, Katy Dymoke, Carla Bottiglieri, dans le cadre d'un colloque intitulé « Éducation somatique thérapeutique et/ou thérapie éducative ? », co-organisé par Paris-8, Soma et les éditions Contredanse, les 12 et 13 juin 2010 à Paris
- Guthrie Stewart,  
1995, *Faces in the cloud : A new theory of religion*, Oxford University Press, Oxford
- Hacking Ian,  
1998, *L'âme réécrite — Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris
- Halloy Arnaud & Wathelet olivier,  
(à paraître), "Cognitive ethnography and the naturalization of culture" In: Richerson, P., Csibra, G., Pléh, C. (Eds.), *Naturalistic approaches to culture?*
- Halprin Anna,  
2009 (1995), *Mouvements de vie — 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Contredanse, Bruxelles
- Hanna Thomas,  
1995, « What is Somatics? », in D.H. Johnson, *Bone, Breath & Gesture*, North Atlantic Books, Berkeley, 1995
- Hanlon Johnson Don,  
1994, *Body, spirit and democracy*, North Atlantic Books, Berkeley
- Haraway Donna,  
2007 (1988), « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences — Fictions — Féminismes*, pp.107-142

- 2007 (1996), « Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences », in *Manifeste cyborg et autres essais*, Exils, Paris, pp.309-327
- Harding Sandra,  
2000, *The book of Jerry Falwell*, Princeton University Press, Princeton
- Haroche Claudine,  
2008, *L'avenir du sensible - Les sens et les sentiments en question*, PUF, Paris
- Hartley Linda,  
1989, *Wisdom of the body moving — An introduction to Body-Mind Centering*, North Atlantic Books, Berkeley
- Heller-Roazen Daniel,  
2011, *Une archéologie du toucher*, Seuil, Paris
- Hénaff Marcel,  
2011, « Adieu à la structure ? », in *Esprit*, n°809, pp.114-120
- Hennessy Keith,  
2008, « The experiment called Contact Improvisation — Historical essay », in *InDance Magazine*, oct 2008, disponible en ligne : [http://www.foundsf.org/index.php?title=The Experiment Called Contact Improvisation](http://www.foundsf.org/index.php?title=The_Experiment_Called_Contact_Improvisation)
- Hennessy Keith & Keogh Martin,  
2004, « Taking a stand — Dancing in times of war », in *Contact Quarterly*, vol.29, n°2, pp.30-38
- Hennion Antoine,  
1993, *La passion musicale*, Métailié, Paris  
2003 « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût » in Donnat O., Tolila P. (Eds.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences-po, Paris, pp. 287-305  
2009, « Réflexivités, l'activité de l'amateur », in *Réseaux* n°153, pp.55-79  
2010, « La question de la tonalité : retour sur le partage nature/culture — Relire Lévi-Strauss avec des lunettes pragmatistes ? », in *L'Année Sociologique*, vol.60, n°2, pp. 361-386  
2010, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », in *Tracés* vol.18 n°1, pp.141-152  
2011, « Vous avez dit attachement ? », in Akrich M. (dir.), *Débordements, mélanges offerts à Michel Callon*, Presses des Mines, Paris, pp.179-190  
2013, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », in

*Sociologies* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013, consulté le 09 juillet 2013. URL : <http://sociologies.revues.org/4353>

Hesse Herman,

1975, *Narcisse et Goldmund*, Livre de Poche, Paris

Hoquet Thierry,

2011, « Beefcake. Corps gay hystériques et érotiques », in *Critique*, n°764-765, pp.4-16

Houseman Michael,

2003, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », in *Thérapie Familiale* n°24, pp.289-312

2006, « Relationality », in Kreinath J., Snoek J., Stausberg M., (Eds.), *Theorizing rituals. Classical topics, theoretical approaches, analytical concepts, annotated bibliography*, Brill, Leiden, pp. 413-428

2011, « Trying to make a difference with “ritual design” », in G. Ahn, *reflexivity, media and visibility*, pp.699-706

Huesca Roland,

2012, *Danse, art et modernité – Au mépris des usages*, PUF, Paris

Husserl Edmund,

1980 (1929), *Méditations cartésiennes – Introduction à la phénoménologie*, Vrin, Paris  
HUSTAK C., MYERS N., 2012. « Involutionary Momentum : Affective ecologies and the sciences of plant/insect encounter », in *Differences* vol.23, n°3, pp.74-118

Hutchins Edwin,

1995, *Cognition in the wild*, Cambridge, MIT Press

1995, « How a cockpiti remembers its speed » in *Cognitive Science*, vol.19, pp.265-288

2008, « The role of cultural practices in the emergence of modern human intelligence » in *Philosophical Transactions of The Royal Society B*, vol.363, pp.2011-2019

Howes David,

2010, « L'esprit multisensoriel, ou la modulation de la perception », in *Communications*, vol.86, n°1, pp.37-46

Iacub Marcela,

2003, « Du psychisme à toutes les sauces », in *Libération*, mardi 16 décembre

Ingold Tim,

- 2001, « From the transmission of representations to the education of attention », in H. Whitehouse (ed.), *The Debated Mind: Evolutionary psychology versus ethnography*. Berg, Oxford, pp. 113-153

James William,

- 2003 (1892), *Précis de Psychologie*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris  
 2005 (1897), *La volonté de croire*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris  
 2007 (1907), *Le pragmatisme*, Champs Flammarion, Paris  
 2007 (1912), *Essais d'empirisme radical*, Flammarion, Paris  
 2010, *Psychologie de la croyance*, Éditions Cécile Defaut, Nantes

Joseph Isaac,

- 2004, « L'athlète moral et l'enquêteur modeste — Parcours du pragmatisme », in B. Karsenti, L. Quéré, *La croyance et l'enquête — Aux sources du Pragmatisme*, Éditions de L'EHESS, Paris, pp.19-53

Jullien François,

- 1996, *Traité de l'efficacité*, Grasset, Paris  
 2011, *Philosophie du vivre*, Gallimard, Paris

Kant Emmanuel,

- 1982 (1786), *Premiers principes métaphysiques d'une science de la nature*, Vrin, Paris

Keck Frédéric,

- 2002, “Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française”, in *Methodos*, n°2 [en ligne : <http://methodos.revues.org/90>].  
 2004, « Une ethnographie de l'esprit est-elle possible ? », in *Critique* n°680-681, p.89-101  
 2011, *Claude Lévi-Strauss, une introduction*, Pocket, Paris

Keevallik Leelo,

2010. « Bodily quoting in dance correction », in *Research on language and social interaction*, vol.43, n°4, pp.401-426

Kremer René,

- 1927, « La philosophie de M. Scheler, son analyse de la sympathie et de l'amour », in *Revue néo-scholastique de philosophie*, vol.29, n°14, pp.166-178

Kuypers Patricia,

- 2001, « Approche progressive d'une œuvre », in *Vu du corps — Lisa Nelson, Mouvement et perception, Nouvelles de danse*, n°48/49, pp.27-37



- 2009, « Le Contact-Improvisation, un OVNI ? » in *Escales*, n°15, pp.15-17
- 2010, « Recherche en chantier : La partition intérieure — Essai d'une méthodologie de notation de l'expérience d'improvisation », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp.268-284
- La Mettrie,  
1999 (1747), *L'homme machine*, Folio, Paris
- Laban Rudolf,  
2007, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud
- Laborde Denis,  
1999, « Enquête sur l'improvisation », in M. De Fornel, L. Quéré (eds.), *La logique des situations - nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éditions de l'EHESS, Paris, p.261-299
- 2005, *La mémoire et l'instant — Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Elkar, Donostia
- Lapoujade David,  
2003, « James et la question de l'introspection », préface à JAMES W., 2003 (1898), *Précis de Psychologie*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, pp.9-23
- 2008, *Fictions du pragmatisme — William et Henry James*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Latour Bruno,  
1987, « Les “vues” de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », in *Réseaux*, vol.5, n°27, pp.79-96
- 1995 (1989), *La science en action*, Folio Gallimard, Paris
- 1991, *Nous n'avons jamais été modernes - Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, Paris
- 1994, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », in *Sociologie du travail* n°4, pp.587-607
- 1999, *Politiques de la nature — Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Paris
- 2000, “Factures/fractures: de la notion de réseau à celle d'attachement” in Micoud A., Peroni M. (Eds.), *Ce qui nous relie*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208
- 2002, *Jubiler — ou les tourments de la parole religieuse*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris
- 2004, « How to talk about the body? The normative dimension of science », in *Body & Society*, vol.10, n°2-3, pp.205-229

- 2006, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Paris, 401 pages
- 2010, « La société comme possession — la "preuve par l'orchestre" », in D. Debaise (Ed.), *Philosophie des possessions*, Presses du Réel, Dijon, pp.9-34
- 2012, *Enquête sur les modes d'existence — Une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris,
- 2012, « Désincarcérer les corps ? », conférence prononcée à la Journée de l'Association Française de Psychiatrie, le 18 nov. 2011, disponible en ligne : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/125-PSYCHIATRIE.pdf>
- Leenhardt Maurice,  
1947, *DO KAMO, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard "tel", Paris
- Lefebvre Augustin,  
2011, *Approche ethnométhodologique de l'accomplissement d'une figure à deux : spatialité et temporalité dans la pratique de l'Aïkido*, Thèse de Doctorat en Sciences du Langage, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3
- Leibniz,  
1990 (1690), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, GF-Flammarion, Paris
- Léonardi Cécile,  
2011, « Penser la relation dans l'instant : la sociologie des couplages flous proposée par Goffman », Communication séminaire EMC<sup>2</sup>-LSG « La relation comme objet, méthode et concept sociologiques »
- Lepkoff Daniel,  
1976, « Contact Improvisation, a statement of appreciation », in *Contact Newsletter*, vol.2 n°1, pp.4-6
- 1979, « The educational value of Contact Improvisation for the college student », in *Contact Quarterly*, vol.5, 1979, sourcebook, pp.55-56
- 1988, « Questions not to ask », in *Contact Quarterly*, vol.13, sourcebook, pp.136-137
- 1999, « Le Contact Improvisation, ou : que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur les sensations de gravité, sur la terre et sur mon partenaire ? », in *Nouvelles de danse*, n°38/39,
- Lévi-Strauss Claude,  
1950. "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", in Mauss M, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris
- 1958, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris
- 2008 (1962), *La pensée sauvage*, La pléiade, Paris
- 1964, *Le cru et le cuit, Mythologiques \**, Plon, Paris

1971, *L'homme nu — Mythologiques* \*\*\*\*\*, Plon, Paris  
1998, *De près et de loin, entretiens avec Didier Éribon*, Odile Jacob, Paris

Levinson Stephen,

2006, “On the Human Interaction Engine”, in Enfield N., Levinson S. (Eds.), *Roots of human sociality — Culture, cognition and interaction*, Berg, New York, pp.39-69

Lillard Angeline,

1998, “Ethnopsychologies: cultural variations in theories of mind”, in *Psychological Bulletin*, vol.123, n°1, pp.3-32

Locke John,

2001 (1690) *Essai sur l'entendement humain — Livres I et II*, Vrin, Paris

Loupe Laurence,

1996, « Intervention », in *Que dit le corps ?*, actes de la table ronde du 25 mars 1995, organisée par le Cratère-Théâtre d'Alès, Alès, Le Cratère-Théâtre  
2004, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles

Luhrmann Tanya M.,

2004, « Metakinesis: How God becomes intimate in contemporary U.S. Christianity », in *American Anthropologist* vol.106, n°3, pp.518-528  
2011, « Toward an anthropological theory of mind », in *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol.36, n°4, pp.5-67  
2012, *When God talks back — Understanding the American Evangelical relationship with God*, Vintage Books, New York

Luhrmann Tanya, Nusbaum Howard & Thisted Ronald,

2010. « The absorption hypothesis: learning to hear God in Evangelical Christianity », in *American Anthropologist* vol.112 n°1, pp.66-78

Luhmann Tanya & Morgain Rachel,

2012, « Prayer as inner sense cultivation: an attentional learning theory of spiritual experience » in *Ethos*, vol.40, n°4, pp.385-389

Lynch Michael,

1988, « The externalized retina: selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences », in *Human Studies*, vol.11, pp.201-234

Macé Marielle,

2011, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris

- Madelrieux Stéphane,  
2008, *William James, L'attitude empiriste*, PUF, Paris
- Malebranche,  
1962 (1674), *De la recherche de la vérité*, Tome 1, Vrin, Paris
- Malinowski Bronislaw,  
1989 (1922), *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, TEL Gallimard, Paris  
1985 (1967). *Journal d'un ethnographe*, Seuil, Paris
- Maniglier Patrice,  
2000, "L'humanisme interminable de Claude Lévi-Strauss", in *Les Temps Modernes*, n°609, pp.216-241  
2005, « Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol.45 n°1, pp.89-108
- Mann Anna, Mol Anne-Marie & al.,  
2011, « Mixing methods, tasting fingers — Notes on an ethnographic experiment », in *Hau*, n°1, pp.221-243
- Manning Erin,  
2006, *Politics of touch : sense, movement, sovereignty*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London
- Manning Erin & Massumi Brian,  
2013, « Vivre dans un monde de texture — Reconnaître la neurodiversité », in *Chimères*, n°78, pp.101-112
- Marcus Greil,  
2001, *La République invisible: Bob Dylan et l'Amérique clandestine*, Denoël, Paris, 336 pages
- Martin John,  
1991 (1933), *La danse moderne*, Actes Sud, Arles
- Martin-Juchat Fabienne,  
2008, *Le corps et les médias : la chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, De Boeck, Bruxelles
- Maurstad Anita, Davis Dona & Cowles Sarah,  
2013, « Co-being and intra-action in horse-human relationships : a multi-species ethnography of be(com)ing human and be(com)ing horse », in *Social anthropology*, vol.21, n°3, pp.322-336

- Meheust Bertrand,  
2005, *100 mots pour comprendre la voyance*, Les Empêcheurs de Penser en Rond,  
Paris
- Merlau-Ponty Maurice,  
1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris  
1960, *Signes*, Gallimard, Paris
- Michaux Henri,  
1961, *Connaissance par les gouffres*, NRF, Paris  
1966, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Gallimard, Paris
- Mol Anne-Marie,  
2002, *Body Multiple: ontology in medical practice*, Duke University Press,  
Durham & London
- Mondémé Chloé,  
2013, *Formes d'interactions sociales entre hommes et chiens — Une approche  
praxéologique des relations interspécifiques*, Thèse de doctorat, Sciences du  
langage, ENS Lyon, 375 pages  
2013, « “Y’a un obstacle” : partage perceptif et construction des savoirs  
pratiques », in L. Mondada, *Corps en interaction*, ENS éditions, Paris, (à  
paraître)
- Moorman Christine & Miner Anne,  
1998, « The convergence of planning and execution: Improvisation in new product  
development », in *Journal of Marketing*, vol. 62, n° 3, , p. 1-20
- Muller Philippe,  
1965, préface à *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la  
signification* », in J. v. Uexküll (1965), Denoël, Paris
- Nelson Karen,  
1999 « Touch revolution : giving dance », in *Nouvelles de danse*, n°38/39, pp.123-  
125
- Nelson Lisa,  
1999, « La sensation est l'image », in *Nouvelles de Danse*, n°38-39, pp.144-149  
2001, « À travers vos yeux », in *Vu du corps — Nouvelles de danse*, n°48/49,  
Contredanse, Bruxelles, pp.9-27  
2006, « In conversation with Nita Little », *Movement Research*, [en ligne :  
<http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=498>]

- Nicolas Serge, Ferrand Ludovic,  
2008, *Histoire de la psychologie*, De Boeck, Bruxelles
- Nishizaka Aug,  
2006, « What to learn: the embodied structure of the environment », in *Research on language and social interaction*, vol.39 n°2, pp.119-154  
2010, « The embodied organization of a real-time fetus : the visible and the invisible in prenatal ultrasound examinations », in *Social studies of Science*, vol.41, n°3, pp.309-336  
2011, « Touch without vision : referential practice in a non-technological environment », in *Journal of Pragmatics* n°43, pp.504-520
- Norman Donald A.,  
1991, « Cognitive artifacts », in J.M. Carroll, *Designing interaction*, Cambridge University Press, Cambridge
- Novack Cynthia,  
1990, *Sharing the dance — Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison
- Paterson Mark,  
2007, *The senses of touch — Haptics, affects and technologies*, Berg, Oxford/New York, pp.127-147
- Paxton Steve,  
1971, « The Grand Union », *The Drama Review*, vol.16, n°3, p.134  
1975, « Letter to Koriel, february the 2<sup>nd</sup> 1975 », in *Contact Newsletter*, n°1  
1975, « Contact Improvisation », in *The Drama Review*, vol.19 n°1, pp.41-42  
1976, « article sans nom », in *Contact Quarterly*, vol. II n°3  
1976, « Symbols for what we do », In *Contact Newsletter*, vol.2, n°2, p.15  
1977, « Class transcript », in *Contact Quarterly* vol.3, sourcebook, pp. 78-80  
1977, « Teacher teaching », in *Contact Quarterly*, vol.3 1977-1978, sourcebook, pp.34-35  
1981, « Chute transcript », in *Contact Quarterly*, vol.7, sourcebook, pp.86-88  
1985, « Solo Dancing », in *Contact Quarterly* vol.10, sourcebook, pp.103-104  
1986, « The small dance, the stand », in *Contact Quarterly* vol.11, sourcebook, pp.107-110  
1987, « Improvisation is... », in *Contact Quarterly*, Sourcebook, pp ?125-130  
1988, « Fall after Newton transcript », in *Contact Quarterly*, sourcebook pp.142-144  
1992 « Jumping Paradigms », in *Contact Quaterly's Contact Improvisation Sourcebook 1975-1992*, p.253

- 1993, « Drafting interior techniques », in *Contact Quarterly vol.18*, Sourcebook, pp.255-260
- 2008, *Material for the spine*, Contredanse, Bruxelles
- 2009, « Steve Paxton's Talk at CI36 », *Contact Quarterly*, vol.34, n°1,  
[en ligne: <http://www.contactquarterly.com/cq/webtext/Paxtontalk.html>]
- 2009, « About reasons to be a mover », [vidéo en ligne :  
<http://vimeo.com/48276698>]
- 2011, Conférence donnée à Lisbonne le 20/06/2011

Peirce Charles,  
1978, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris

Piette Albert  
2008, « L'anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails », in  
*Antrocom*, vol.4 n°2, pp.131-138  
2011, *Fondements à une anthropologie des hommes*, Hermann, Paris, 208 pages

Poincaré Henri,  
1905, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion

Pomian Krzystof,  
1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux — Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*,  
Gallimard, Paris

Porte Alain,  
1992, *François Delsarte, une anthologie*, Éditions IPMC, Paris

Porter Roy & Vigarello Georges,  
2005, « Corps, santé et maladies », in A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello, G.,  
*Histoire du corps, I. De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris, pp. 335-  
372

Pouchelle Marie-Christine,  
2007. « Quelques touches hospitalières », in *Terrain*, n°49, pp.11-26

Pouivet Roger,  
2004, « Wittgenstein, l'homme intérieur et la métaphysique de l'âme », in *Critique*,  
n°890, pp.883-898

Pradier Jean-Marie,  
2000, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en  
Occident, 5e siècle avant J-C - 18e siècle*, Presses Universitaires de  
Bordeaux, Bordeaux

- Preciado Beatriz,  
2008, *Testo Junkie — Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, Paris
- Premack David & Woodruff Guy,  
1978, « Does the chimpanzee have a theory of mind ? » in *Behavioral and Brain Sciences*, vol.1, pp.515-526
- Pritzker Sonya,  
2007, « Thinking hearts, feeling brains : metaphor, culture and the Self in Chinese narratives of depression », in *Metaphor and symbol*, vol.22, n°3, pp.251-274
- Ptashek Alan,  
1977, « In the course of teaching », in *Contact Quarterly*, vol.3, sourcebook, pp.21-22
- Puig de la Bella Casa Maria,  
2003, « Divergences solidaires — Autour des politiques féministes des savoirs situés », in *Multitudes* vol.12, n°2, pp.39-47  
2009. « Touching technologies, touching visions — The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking », in *Subjectivity*, n°28, pp.297-315
- Quéré Louis,  
1989, « La vie sociale est une scène » Goffman revu et corrigé par Garfinkel', *Le parler frais d'Erving Goffman*, 47-82. Paris: Les éditions de Minuit, pp.47-82
- Queval Isabelle,  
2008, *Le corps aujourd'hui*, Folio, Paris
- Rainer Yvonne & Delaruelle Catherine,  
2004, « Danse publique et communauté: Trio A et autres pièces ou films d'Yvonne Rainer », in *Rue Descartes* vol.44, n°2, pp.80-93
- Rancière Jacques,  
1987, *Le maître ignorant — cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18  
2000, *Le partage du sensible — Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris  
2011, *Béla Tarr, le temps d'après*, Capricci, Paris  
2012, *Aisthesis — Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris
- Ricoeur Paul,  
1986, *Du texte à l'action — Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris



- Robbins Joel,  
2004, *Becoming sinners — Christianity and moral torment in a Papua New Guinea society*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London  
2008, « On not knowing other minds : confession, intention and linguistic exchange in a Papua New Guinea community », in *Anthropological Quarterly*, vol.81, n°2, pp.421-429
- Rochat Philippe,  
2003, « Conscience de soi et des autres au début de la vie », in *Enfance*, vol.55, n°1, pp. 39-47
- Ross Janice,  
1976, « Reduction of time, space and energy », in *Artweek*, édition de San Francisco du 1<sup>er</sup> mai
- Rousier Claire,  
2003, *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, CND, Paris
- Ryle Gilbert,  
2009 (1949), *The concept of mind*, Routledge, London & New York
- Sachs Harvey, Schegloff Emanuel & Jefferson Gail,  
1974, « A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation », in *Language* vol.50 n°4, pp.696-735
- Sackur Jérôme,  
2009, « L'introspection en psychologie expérimentale », in *Revue d'histoire des sciences*, vol.62, n°2, pp.349-372
- Salmon Gildas,  
2011, « Du système à la structure : la redéfinition de la méthode comparative dans "Les systèmes de transformations" (*La pensée sauvage*, chapitre III) », in Maniglier P. (Ed.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, PUF, Paris, pp.159-176
- Sapiro Gisèle,  
2004, « Défense et illustration de "l'honnête homme" : les hommes de lettres contre la sociologie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°153, pp.11-27
- de Saussure Louis Ferdinand,

- 1972, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris
- Sauvagnargues Anne,  
2005, *Deleuze et l'art*, PUF, Paris
- Schegloff Emanuel,  
2007, *Sequence organization in interaction — A primer in Conversation Analysis I*,  
Cambridge University Press, Cambridge
- Schmidgen Henning,  
2004, « Of frogs and men: the origins of psychophysiological time experiments,  
1850-1865 », in *Endeavour*, n°26, pp.142-148
- Schug Seran,  
2010, *Speaking and sensing the self in Authentic Movement : The search for  
authenticity in a 21st century urban middle-class community*, PHD  
dissertation, anthropology department of the University of Pennsylvania
- Schütz Alfred,  
2006 (1951), « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux », in  
*Sociétés* vol.93 n°3, pp.15-28
- Severi Carlo,  
2007, *Le principe de la chimère*, Éditions Rue d'Ulm, Paris
- Shusterman Richard,  
2007, *Conscience du corps - Pour une soma-esthétique*, L'Eclat, Paris
- Siddall Curt,  
1976, « Bodies in contact », in *Contact Newsletter*, vol.2 n°1, p.14
- Simmel Georg,  
1981 (1912), « Essai sur la sociologie des sens », in *Sociologie et épistémologie*,  
PUF, Paris, pp.223-238
- Simondon Gilbert,  
1964, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris
- Smith Nancy Stark, 1975, « Edito », *Contact Newsletter*, p.2  
1976, « Class transcript », in *Contact Newsletter*, vol.1, n°4, pp.4-6  
1986, « 1st European Contact Teachers Conference — a report », in *Contact  
Quarterly*, vol.11, sourcebook pp.111-114

- 2006, « Harvest — One history of Contact Improvisation », in *Contact Quarterly*, vol.32 n°2, [en ligne : <http://www.contactquarterly.com/cq/webtext/Harvest.html>]
- 2008, *Caught falling*, Contact Editions, Northampton
- Sola Christel,  
2007, « Y'a pas de mots pour le dire, il faut le sentir — Décrire et dénommer les happerceptions professionnelles », in *Terrain* n°49, pp.37-50
- Solhdju Katrin,  
2007, « L'expérience "pure" et l'âme des plantes », in D. Debaise, *Vie et expérimentation — Peirce, James, Dewey, Vrin*, Paris, pp. 78-99
- Souriau Étienne,  
2009, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », in *Les différents modes d'existence*, PUF « MétaphysiqueS », Paris
- Starhawk,  
1997, *Dreaming the dark — Magic, sex and politics*, Beacon Press, Boston
- Stark James,  
2003, *Bel Canto : A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto
- Steiner Pierre,  
2008, « Délocaliser les phénomènes mentaux : la philosophie de l'esprit de Dewey » in *Revue Internationale de Philosophie*, vol.62 n°3, pp.273-293
- Stengers Isabelle,  
1993, *L'invention des sciences modernes*, La découverte, Paris  
1997, *Cosmopolitiques - Tome 1 : La Guerre Des Sciences*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond,  
2002, *L'hypnose entre magie et science*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris  
2002, *Penser avec Whitehead — Une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, Paris, 581 pages  
2004, « Le médecin et le charlan », in T. Nathan & I. Stengers, *Médecins et sorciers*, Les Empêcheurs de penser en rond, pp.127-177  
2006, *La vierge et le neutrino — Les scientifiques dans la tourmente*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris  
2007, « William James : une éthique de la pensée ? », in D. Debaise, *Vie et expérimentation — Peirce, James, Dewey, Vrin*, Paris, pp.147-174  
2009, *Au temps des catastrophes - Résister à la barbarie qui vient*, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, Paris

- 2011, « William James — Naturalisme et pragmatisme au fil de la question de la possession », in D. Debaise, *Philosophie des possessions*, Les Presses du Réel, Bruxelles, pp.35-69
- Stépanoff Charles & Zarccone Thierry,  
2011, *Le chamanisme de Sibérie et d'Asie centrale*, Gallimard, Paris, 127 pages
- Stocking Jr George W.,  
2003, “La magie de l'ethnologue. L'invention du travail de terrain de Tylor à Malinowski” In Céfaï D., *L'enquête de terrain*, La Découverte / MAUSS, Paris, pp. 89-139
- Stoller Paul,  
1997, *Sensuous scholarship*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Suchman Lucy,  
2007, *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions* (2<sup>nd</sup> edition), New York: Cambridge University Press
- Streri Arlette,  
2010, « Des spécificités sensorielles à leurs interactions pour une perception unifiée du monde », in *De l'une à l'autre — Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, pp. 40-51
- Suquet Annie,  
2012, *L'éveil des modernités — Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, CND, Paris
- Tadié Jean-Yve,  
1990, *Le roman au XXe siècle*, Pocket, Paris  
2012, *Le lac inconnu — Entre Proust et Freud*, Gallimard, Paris
- Tarde Gabriel,  
1999 (1893) *Monadologie et sociologie*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris
- Taylor Anne-Christine,  
2010, « Voir comme un Autre : figurations amazoniennes de l'âme et des corps », in P. Descola, *La fabrique des images*, Editions du Quai Branly, Paris, pp. 41-51
- Thiéry Olivier,  
2011, « Raymond Ruyer — Subjectivité et possessions », in D. Debaise, *Philosophie des possessions*, Presses du Réel, Bruxelles, pp. 143-165

- Üski Isabelle,  
2003, *Nature et enjeux du toucher dans la pratique du Contact Improvisation*,  
Mémoire de DEA « arts du spectacle », dir. Isabelle Ginot, Paris 8
- UFR Arts Paris 8,  
1999, *Danse et utopie*, L'Harmattan, Paris
- Vicart Marion,  
2008, « Regards croisés de l'homme et de l'animal : petit exercice de  
phénoménographie équitable », in *ethnographiques.org* (en ligne)  
<http://www.ethnographiques.org/2008/Vicart.html>
- Viveiros de Castro Eduardo,  
2008, « Claude Lévi-Strauss, *Œuvres* », in *Gradhiva*, n°8, pp.130-135  
2009, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris
- Von Uexküll Jakob,  
2010 (1956), *Milieu animal et milieu humain*, Payot & Rivages, Paris
- Wacquant Loïc,  
2005, « Carnal connections : On embodiment, apprenticeship, and membership »,  
in *Qualitative sociology*, vol. 28, n°4, pp.445-474
- Waille Franck,  
2009, *Corps, arts et spiritualité chez François DELSARTE (1811-1871), Des  
interactions dynamiques*, Thèse Doctorat, Histoire, Université Jean Moulin,  
Lyon
- Warshaw Randy,  
1999, « Qu'enseignons-nous ? », in *Nouvelles de danse « Contact Improvisation »*,  
n°38-39, pp.200-209
- Wathelet Olivier,  
2012, « Apprendre à voir — Pour une ethnographie cognitive des perceptions », in  
*L'Homme*, n° 201, pp.121-130
- Weber Maw,  
1995, *Économie et société*, Plon, Paris
- Weick Karl,  
1998, « Improvisation as a mindset for organizational analysis », in *Organization  
Science*, vol.9 n°5, p. 543-555

- Whitehead Alfred North,  
1998 (1920), *Le concept de nature*, Vrin, Paris
- Woodhul Ann,  
1978, « Center of gravity », in *Contact Quarterly* vol.4, sourcebook, pp.43-48
- Woolf Virginia,  
1983 (1927), *Promenade au phare*, Livres de Poche, Paris  
2012 (1931), *Les Vagues*, Livres de Poche, Paris  
1984 (1953), *Journal d'un écrivain*, 10/18, Paris
- Zaporah Ruth,  
1995, *Action Theater — the improvisation of presence*, North Atlantic Books, Berkeley
- Zask Joëlle,  
2004, « L'enquête sociale comme inter-objectivation », in B. Karsenti, L. Quéré (Eds.), *La croyance et l'enquête - aux sources du pragmatisme*, Editions de l'EHESS, Paris, pp.141-163  
2007, « Anthropologie de l'expérience », in D. Debaise (ed.), *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, pp.129-146  
2010, « La politique comme expérimentation », in préface à J. Dewey, *Le public et ses problèmes*, Gallimard "Folio", Paris, pp.7-43
- Zientara Jerry,  
1977, « A few (tight) marbles from my teacher's notebook », in *Contact Quarterly*, vol.3, sourcebook pp.32-33
- Zitouni Benedikte,  
2012, « "With whose blood were my eyes crafted" (Haraway) — Les savoirs situés comme proposition d'une autre objectivité », in E. Dorlin & E. Rodriguez, *Penser avec Donna Haraway*, PUF, Paris, pp.46-64
- Zourabichvili François,  
1994, *Deleuze, Une philosophie de l'évènement*, PUF, Paris



# **TABLES**





## Table des figures

Figure 1 — Accord de neuvième des mains (Delaumosne 1874) .....	83
Figure 2 — Les deux tableaux d'accord de neuvième de la main et du poignet .....	83
Figure 3 — Une capture surréaliste de l'intériorité .....	94
Figure 4 — Extrait de la partition de "Dance", F. Gies .....	131
Figure 5 — Extrait partition "Dance", le roulé des organes (F. Gies) .....	142
Figure 6 — Le « Collectif » des organes .....	143
Figure 7 — Qualités des organes, différences et similitudes d'expérience .....	145
Figure 8 — Tableau des "qualités" de chaque liquide du corps selon le BMC .....	155
Figure 9 — Figurer les glandes comme des partenaires intérieures, Les Zélées .....	163
Figure 10 — Figurer l'expérience du "sang veineux", Solène .....	166
Figure 11 — schéma récapitulatif des quatre orientations pragmatiques in HOUSEMAN M., 2003, p.301 .....	195
Figure 12 — Lygia Clark, 1967, « O eu e o tu » (Le je et le tu), série habit-corps-habit .....	200
Figure 13 — « Coney Island Parachute Jump » .....	223
Figure 14 — Flyer du premier cours de Contact Improvisation ouvert sur la côte ouest par Nita Little .....	224
Figure 15 — Décomposition d'un "cross-shoulder lift" .....	291
Figure 16 — Porter, être porté (Jam , Grenoble) .....	292
Figure 17 — Les attitudes de l' "envol" .....	292
Figure 18 — Une chute "éthique", extrait de <i>Le ciel descend jusqu'au sol</i> (CitéDanse, 17 nov 2009) .....	294
Figure 19 — Extrait du carnet de stage, Fanny Tanous .....	298
Figure 20 — Extrait du carnet de stage, Fanny Tanous ( phase exploratoire) .....	299
Figure 21 — Extrait du carnet de stage, Fanny Tanous (phase exploratoire) .....	300
Figure 22 — Extrait carnet de stage, Fanny Tanous (phase exploratoire) .....	301
Figure 23 — Extrait carnet de stage, Fanny Tanous, (déroulé) .....	302
Figure 24 — Extrait carnet de stage, Fanny Tanous (déroulé) .....	303
Figure 25 — Extrait Carnet de stage, Fanny Tanous (déroulé) .....	308
Figure 26 — Extrait carnet de danse, Fanny Tanous .....	324
Figure 27 — Affiche d'annonce des Jams de l'association clermontoise STO .....	325
Figure 28 — Le dialogue des masses, l'alignement des centres, (jam) .....	329
Figure 29 — Ray Chung « reachant », jam de Contact Improvisation .....	343
Figure 30 Samuel Overington, "Exploring language in Contact Improvisation" .....	354
Figure 31 — Shannon Rankin, 2008, « Untitled (Heads), maps, paper, glue” .....	383
Figure 32 Steve Paxton, "Satisfyin Lover", partition reproduite in BANES S., 2002, <i>Terpsychore in baskets</i> , .....	394
Figure 33 — « Transformations zoologiques », D'Arcy Wentworth Thompson .....	401
Figure 34 — Duo de Contact Improvisation, en Jam .....	416



# Table des matières

<i>Résumé</i>	2
<i>Summary</i>	3
<i>Remerciements</i>	7
<i>Sommaire</i>	9

## **Introduction** 11

<i>Ouverture</i>	13
<i>1. Contact Improvisation, Body-Mind Centering et « somatics »</i>	23
1.1 Des liens à construire	23
1.2. Le champ des pratiques somatiques	26
<i>2. « Mind/Body problem »</i>	31
2.1 D'un bon dualisme	31
2.2 De différents esprits	34
2.3 De multiples versions	38
<i>3. Fragments méthodologiques</i>	42
3.1 Instaurer des êtres fragiles	42
3.2 Indéfinir l'expérience	43
3.3 Surface d'accueil et espace critique	43
3.4 Honorer ses représentants	45
3.5 Documenter des dispositifs d'expérience	47
3.6 Go (with a) native ! (Ceci n'est pas de l'observation participante)	48

## **Première partie / INTÉRIORITÉS** 57

### **Chapitre 1. LA CONSCIENCE (CORPORELLE) DANS TOUS SES ÉTATS (EXPERIMENTAUX)** 59

<i>1. « SENTIR QUE L'ON SENT » : philosophies de la conscience</i>	59
1.1 À la recherche de la conscience perdue : Aristote et le « sens commun »	60
1.2 L'avènement moderne de la « conscience » : Descartes, Locke, Malebranche et Leibniz	62
<i>2. SCIENCES DE LA CONSCIENCE : Introspection et psychologie expérimentale</i>	66
2.1 Psychologie scientifique de l'esprit	66
2.2 Un laboratoire pour la conscience	69
2.3 « Systematic experimental introspection »	72

3. FRANÇOIS DELSARTE, « UNE SCIENCE DES GESTES ET DES MOUVEMENTS » ?	76
3.1 Qui danse, l'Âme ou le corps ?	77
3.2 Une autre « intériorité »	85
3.3 Le « studio » : un laboratoire expérimental somatique ?	88
<b>Chapitre 2. DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR</b>	<b>95</b>
1. DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR	95
1.1 Une prise en charge instituée de l'« intériorité » : CONFISQUER	96
1.2 « Le mythe de l'intériorité » : le soupçon philosophique et sociologique	100
1.3 La cognition est-elle la seule forme « acceptable » d'intériorité ?	105
1.3.1 L'anthropologie cognitive : « what is inside the brain ? »	105
1.3.2 « What is AROUND the brain ? » : l	
es perspectives écologiques de la cognition distribuée	106
2. ANTHROPOLOGIE(S) SOMATIQUE(S) DE LA CULTURE DES SENS INTÉRIEURS	111
2.1 « Somatic modes of attention »	111
2.2 « Inner sense cultivation »	113
2.3 La danse comme pratique d'absorption	116
<b>Chapitre 3 . « I HOPE YOU FEEL THE SAME WAY TOO »</b>	
<b>Body-Mind Centering : savoirs, expériences, transmission</b>	<b>121</b>
1. PRÉSENTATION DE LA PIÈCE « DANCE » ET DU BODY-MIND CENTERING :	121
1.1 Le Body-Mind Centering	122
1.2 Feint de non recevoir	127
1.3 Quels partenaires de danse ?	130
1.4 L'événement « Dance » : les supports somatiques des styles chorégraphiques	134
2. À LA DÉCOUVERTE DES SYSTÈMES DU CORPS : s'articuler à des différences	137
2.1 La respiration cellulaire	138
2.2 Le roulé des organes	141
2.3 Remuer ses liquides	146
3. CE QUI CAUSE LA DANSE	151
3.1 Composer un « collectif » de praticiens	151
3.2 La variété des expériences somatiques	158
3.3 Les « vues du corps » : « artefacts cognitifs » ou « documents vivants » ?	161
4. PRODUIRE DES CONNAISSANCES SOMATIQUES	170
4.1 L'attrait de « la Science » : fermer les « boîtes noires »	170
4.2 Incorporer — ou les tourments de la parole somatique	172
5. FAIRE DU BMC UNE PRATIQUE SORCIÈRE — PROPOSITION FAITE A L'ADRESSE DES PRATICIENS BMC	177
5.1 La sorcellerie à l'heure de sa reproductibilité académique ?	178
5.2 Ouvrir les boîtes somatiques : proposition d'expérience	181
5.3 Un gain d'expérience	183
<b>BILAN INTERMÉDIAIRE</b>	<b>189</b>
L'intériorité comme « effet cultivé »	189
Le couplage des dispositions et des actions	193
La coïncidence du corps et de l'esprit	196

## Deuxième partie // SENSATIONS

199

<b>Introduction</b>	<b>203</b>
L'intersubjectivité et la compréhension sociologique	203
Les consciences promeneuses de Virginia Woolf	205
Des dispositifs d'appariement des consciences	211
Aux sources du Contact Improvisation	212
<b>Chapitre 1. LA SENSATION EST POLITIQUE</b>	<b>215</b>
1. LA LIGNÉE POSTMODERNE : NAISSANCE DU CONTACT IMPROVISATION (RÉCIT) 215	
1.1 NYC 70's : la sensation est politique — Postmodern Dance	215
1.2. « Gravity is not just a good idea : it's the law » — Naissance du Contact Improvisation	222
1.3 Le discrédit esthétique : d'une radicalité l'autre	225
1.4. Les deux naissances françaises du Contact Improvisation	227
1.5 Les mille et une définitions du Contact Improvisation...	231
1.6 Une communauté introuvable	235
2. LE CONTACT DES CORPS : QUAND DANSER, C'EST ENQUÊTER 240	
2.1 L'espace de la jam, premières expériences de danse	241
2.2 L'inquiétude et ses danses	244
2.3 Encadrer l'expérience : institutionnaliser	249
2.4 « Ordonnancer la coprésence des corps » : l'ordre expressif	252
3. L'ESPACE DU DEDANS : QUAND IL N'Y A RIEN À VOIR 254	
3.1 L'expérience intérieure du Contact Improvisation	254
3.2 Sentir, ce n'est pas voir	255
3.3 « Stick to sensational facts »	258
<b>Chapitre 2. TRANSMETTRE L'ESPRIT DU CONTACT IMPROVISATION</b>	<b>263</b>
1. LA « RÉALITÉ DE L'IMPROVISATION » — une éducation de l'attention 263	
1.1 Technicité de la 'présence' vs soupçon de l'improvisation	264
2.2 Pluraliser les ressources de l'action	268
3.3 Perturber nos modalités d'action	271
4.4 "Improvising the improvisation"	276
2. LE CONTACT IMPROVISATION EST-IL UNE TECHNIQUE ? 279	
2.1 Les forums d'échange et d'élaboration :	279
2.2 Les puzzles de Steve Paxton : pièges à danser, pièges à penser	282
2.3 L'analyse conversationnelle est-elle un partenaire fiable ?	288
2.4 Les techniques de « porté »	290
2.5 Les attentes normatives de l'improvisation... et ses surprises	293
3. STAGE « VERS UNE DANSE FLUIDE ET PARTAGÉE » 296	
3.1 Phase exploratoire	304
3.2 Déroulé du stage	307
<b>Chapitre 3. LE DISPOSITIF DU CONTACT IMPROVISATION ET LES RÉQUISITS DE L'EXPÉRIENCE</b>	<b>315</b>
Un dispositif de danse	315
Les habitudes de l'expérience	317

<b>1 LES FORCES NATURELLES DU MOUVEMENT : « FORCES-THAT-BE »</b>	<b>321</b>
1.1 Le don de poids : « The weight is only to give ; not to possess »	321
1.2 La gravité : « Gravity is not just a good idea : it's the law »	324
1.3 Apprendre à chuter : « I remember deciding to learn falling skills, which have become muscle memories »	328
1.4 La petite danse : « the ongoing process of awareness and responsiveness which requires no thought »	330
<b>2. LE SENS DU TOUCHER : « SENSING THROUGH THE SKIN »</b>	<b>335</b>
2.1 Le Contact Improvisation, une révolution du toucher ?	335
2.2 Lisser le corps, ouvrir les espaces	341
2.3 Une intention dans le toucher : « to reach »	342
2.4 Ecouter, lire, ausculter	344
<b>3. L'ÉDUCATION DES SENS INTÉRIEURS : « DRAFTING INTERIOR TECHNIQUES »</b>	<b>346</b>
3.1 La proprioception comme outils de composition	346
3.2 La pratique de son « témoin intérieur »: sensation, conscience et attention	349
« <i>Quelque chose devient vrai</i> »	352
<b>Chapitre 4. UNE SENSATION PLURIELLE</b>	<b>357</b>
<b>1. LE POINT DE CONTACT COMME SENSATION COMMUNE</b>	<b>360</b>
1.1 Le « rolling point » : où deux corps n'en font plus qu'un	361
1.2 Le tangible de la sensation	366
1.3 Momentum	368
<b>2. L'INTEROBJECTIVITÉ</b>	<b>370</b>
2.1 Intersubjectivité, interactivité, inter-objectivation (Schütz, Garfinkel, Dewey)	371
2.1.1 Schütz et l'intersubjectivité	372
2.1.2 Garfinkel et l'inter-activité	374
2.1.3 Dewey et l'inter-objectivation	376
2.2 La « conterminaison » des expériences subjectives	377
2.3 La fonction cognitive de la sensation	384
<b>Chapitre 5. L'ALLUSIF ET LE CONTINU — LOGIQUE DE L'IMPROVISATION</b>	<b>391</b>
<b>1. LOGIQUE DES QUALITÉS SENSIBLES ET TRANSFORMATION</b>	<b>394</b>
1.1 La démonstration d'une expérience réussie	394
1.2 Le délire et la preuve	398
1.3 « Diverses fabriques de continuité »	400
<b>2. LOGIQUE DU GESTE IMPROVISÉ</b>	<b>404</b>
2.1 Différence et transformation — Qu'est-ce qu'un signe « improvisé » ?	404
2.2 Le soucis des écarts différentiels	405
2.2.1 « Les polarités Yin / Yang et ses danses », créer des contrastes	405
2.2.2 « Expliciter un système de rapport »	409
<b>3. UNE LOGIQUE IRRATIONNELLE DE MOUVEMENTS ABERRANTS</b>	<b>418</b>
3.1 Allusions	418
3.2 Équivoques	425
3.3 Variations	427
<i>Conclusion</i>	429
<b>Conclusion. La vie sous expérimentation — Quand la danse engage...</b>	<b>431</b>
S'essayer — une politique du mouvement	432
Aspects, textures : altérer les typicités du monde	438

## **Troisième partie /// CONSCIENCES 441**

### **Chapitre.1 DES CORPS SUBTILS ET MUTANTS 443**

1. UN « NATURALISME » NON-MODERNE 443
2. UNE PERCEPTION AUTRE ? 449
  - 2.1 The Spell of the sensuous, David Abram 449
  - 2.2 Une réanimation philosophique : le « sort » de Merleau-Ponty 454
  - 2.3 Fabuler 459
3. INCORPORER DE NOUVEAUX AFFECTS 462
  - 3.1 Produire des corps articulés 466
  - 3.2 Les solidarités de l'expérience 467
  - 3.3 De nouveaux « sentirs » 472
    - 3.3.1 L'économie du sujet 474
    - 3.3.2 L'agentivité des non-humains 477

### **“PAUSE” : TUNING SENSES, LES “ACCORDAGES” DE LISA NELSON 481**

1. « Before your eyes » : 482
2. « non-visual guided composition » 484
  - « Blind learner » 484
  - « The passenger » 486
3. L'unisson des intériorités 487
  - « Single image score » 488
  - « Blind unisson trio » 488
4. En moi coulent tes désirs 491
5. Partitions d'accordages 494

### **Chapitre 2. FABULER LES CORPS ET LES ESPRITS 499**

1. LA « CONSCIENCE CORPORELLE » 499
  - 1.1 Des pratiques somatiques et des « consciences corporelles » (versions) 499
  - 1.2 Des consciences sans cerveaux ? 502
2. LES BODY/MIND PROBLEM“S” 509
  - 2.1 Oublier la quatrième dimension 509
  - 2.2 La conscience dans les plis 510
  - 2.3 Figures de la coïncidence : performance du « Body : : Mind » 517

### **Conclusion: DE FICTIONS EN CONCEPTS... ET RETOUR ! (avant que le dehors ne reprenne ses droits) 523**

- Bibliographie* 533  
*Tables* 567  
*Tables des figures* 569  
*Table des matières* 571





