



HAL
open science

Une voix au chapitre : Paroles, discours et récits de gestes dans les écrits de danseurs

Céline Gauthier

► **To cite this version:**

Céline Gauthier. Une voix au chapitre : Paroles, discours et récits de gestes dans les écrits de danseurs. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Côte d'Azur, 2023. Français. NNT : 2023COAZ2005 . tel-04430619

HAL Id: tel-04430619

<https://theses.hal.science/tel-04430619>

Submitted on 1 Feb 2024

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.



THÈSE DE DOCTORAT

Une voix au chapitre

Paroles, discours et récits de gestes dans les écrits de
danseurs

Céline GAUTHIER

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts
vivants (EA 6307)

Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Arts vivants,
dominante danse
d'Université Côte d'Azur
Dirigée par : Marina Nordera
Soutenue le : 6 janvier 2023

Devant le jury, composé de :
Aurore Després, Maître de conférences
HDR, Université de Franche-Comté
Alice Godfroy, Maître de conférences,
Université Côte d'Azur
Hélène Laplace-Claverie, Professeur des
universités, Université de Pau et des Pays
de l'Adour
Marina Nordera, Professeur des universités,
Université Côte d'Azur
Lucia Ruprecht, Professeur des universités,
Freie Universität Berlin

Une voix au chapitre

Paroles, discours et récits de gestes dans les écrits de
danseurs

Rapporteurs :

Aurore Després, Maître de conférences HDR, Université de Franche-Comté

Hélène Laplace-Claverie, Professeur des universités, Université de Pau et des Pays de l'Adour – présidente du jury

Examineurs :

Alice Godfroy, Maître de conférences, Université Côte d'Azur

Marina Nordera, Professeur des universités, Université Côte d'Azur

Lucia Ruprecht, Professeur des universités, Freie Universität Berlin

Titre : Une voix au chapitre. Paroles, discours et récits de gestes dans les écrits de danseurs

Résumé :

Cette recherche s'intéresse aux pratiques d'écritures des danseurs contemporains, à travers l'étude d'un corpus constitué de quatre ouvrages récemment publiés par Dominique Dupuy (2011), Enora Rivière (2013), Myriam Lefkowitz (2015), et Noé Soulier (2016). Leur parution manifeste autant qu'elle participe d'un contexte perceptif et esthétique, mais aussi institutionnel et éditorial qui donne place à la voix des artistes chorégraphiques. En effet, ces textes ont pour point commun d'être élaborés à partir de la parole des danseurs, qu'elle soit recueillie lors d'entretiens, puisée dans une conférence performée ou qu'elle soit le motif par lequel s'éprouve l'imaginaire d'une instantanéité chorégraphique. Ainsi, l'élaboration de ces ouvrages engage pour leurs auteurs une réflexion sur les valeurs acquises par la verbalisation comme par la scription dans les pratiques de danse. Parce que l'écriture est envisagée comme un processus transversal, non spécifiquement textuel, qui introduit des effets d'écart dans la relation que le danseur entretient à l'acte de danse, nous convoquons pour analyser ce corpus la pensée de Derrida ; ceci nous conduit à qualifier les phénomènes d'enchâssement et de *différance* manifestés par ce corpus comme relevant des « écrits de danseurs ». Ceci permet d'interroger la fonction de ces discours, considérés comme des prises de parole face à la doxa d'un mutisme inhérent à la figure scénique du danseur : d'une part, l'écriture témoigne des expériences propres au métier de danseur, et contribue à alimenter voire à renouveler les représentations afférentes à leur statut artistique et professionnel. D'autre part, la publication d'un objet livresque requalifie l'auctorialité du danseur au regard du chorégraphe comme des œuvres qu'il interprète : ceci participe à circonscrire un régime discursif spécifique, que nous désignons, à la suite de Foucault, comme une « fonction-danseur » active dans l'écriture. Finalement, notre analyse considère les interactions entre énonciation du geste et imaginaire langagier, lorsque morphologie lexicale et corporelle viennent à se confondre. À la suite de trois propositions théoriques (Godfroy, Louppe, Bernard) qui postulent la réversibilité des expériences kinésiques et sémiotiques, nous interrogeons l'activité de réception de ces ouvrages, lorsque les analyses cherchent à y déceler l'empreinte d'une « gestualité du dire ». Notre hypothèse considère que celle-ci relève d'un mécanisme fictionnaire, déployé tant dans le processus sensoriel par lequel les danseurs élaborent une parole sur leur danse que dans l'activité de lecture. Ceci souligne le fonctionnement empathique qui soutient notre fréquentation des textualités en danse, au regard de la place occupée par les imaginaires littéraires et scripturaires dans l'élaboration des récits de gestes, tout comme dans l'émergence de dynamiques métaphoriques. Celles-ci soutiennent l'élaboration de logiques corporelles (Bolens) qui façonnent la corporéité du danseur qui s'énonce autant que les modalités narratives par lesquelles elle s'écrit. Cette étude prend place à la croisée de préoccupations portées par des analyses kinésiques comme linguistiques, selon une approche poïétique qui s'insère dans des interactions disciplinaires, artistiques et méthodologiques nombreuses entre études en danse et études littéraires.

Mots-clefs : danse, discours, écriture, parole, récit

Title: A voice in the chapter. Words, speeches, and stories of gestures in the writings of dancers.

Abstract:

This research focuses on the writing practices of contemporary dancers, through the study of a corpus made up of four works recently published by Dominique Dupuy (2011), Enora Rivière (2013), Myriam Lefkowitz (2015), and Noé Soulier (2016). Their publication manifests as much as it participates in a perceptual and aesthetic context, but also an institutional and editorial one which gives place to the voice of the artists. Indeed, these texts have in common to be elaborated from the words of the dancers, whether they are collected during interviews, drawn from a lecture-performance or whether they represent the way by which the feeling of an imagined choreographic immediacy is experienced. Thus, the elaboration of these works engages for their authors a reflection on the values acquired by the verbalization as by the act of writing in the practices of dance. Because writing is conceived as a transversal process, not specifically textual, which introduces gaps in the relationship of the dancer to the act of dance, we summon the thought of Derrida to analyse this corpus; this leads us to qualify the phenomena of embeddedness and *differance* expressed by this corpus as relevant to “dancers' writings”. This also makes possible to question the function of these discourses, considered as speaking out against the doxa of a silence inherent in the scenic figure of the dancer: on the one hand, the writing bears witness to the experiences specific to the dancer profession, and contributes to nourishing or even renewing the representations relating to their artistic and professional status. On the other hand, the publication of a bookish object requalifies the authorship of the dancer with regard to the choreographer as well as to the works he performs : this contributes to circumscribing a specific discursive regime, which we designate, following Foucault, as a “dancer-function” active in writing. Finally, our analysis considers the interactions between the enunciation of the gesture and the linguistic imagination, when the lexical and body morphology come to merge. Following three theoretical propositions (Godfroy, Louppe, Bernard) which postulate the reversibility of kinesic and semiotic experiences, we question the activity of reception of these works, while the analyses seek to detect in them the imprint of a "gestuality of saying”. Our hypothesis considers that this stems from a fictional mechanism, deployed both in the sensory process by which the dancers adopt a word about their dance and in the reading activity. This underlines the empathic functioning that supports our frequentation of textualities in dance, taking in account the place occupied by literary and scriptural imaginaries in the elaboration of narratives of gestures, as well as the emergence of metaphorical dynamics. These dynamics entail the development of bodily logics (Bolens) shaping the dancer's corporeality, which is expressed as much as the narrative modalities it requires to be written. This research takes place at the crossroads of concerns carried by kinesic and linguistic analyses, according to a poietic approach which fits into numerous disciplinary, artistic, and methodological interactions between dance studies and literary studies.

Keywords: Dance, discourses, writing, speech, narrative

Remerciements

Mes plus vifs remerciements vont à Marina Nordera, pour ses conseils avisés et son accompagnement sans faille,

À Bianca Maurmayr, qui a fidèlement contribué à cette recherche par son accueil, son écoute, sa patience et sa bienveillance inébranlable,

À Mathias Verger, grâce à qui tout a commencé, et à Alice Godfroy, grâce à qui tout a continué,

Aux membres et responsables de l'atelier des doctorants du CN D, Lucas Serol et Marion Bastien,

Aux membres du conseil d'administration et du bureau de l'aCD, avec qui j'ai pu nourrir de riches échanges : Bianca Maurmayr, Camille Paillet, Carolane Sanchez, Claude Sorin...

Aux amies de toujours, Delphine Mothes et Elvina Le Poul,

Aux jeunes chercheuses à l'enthousiasme contagieux, Constance Vidal-Naquet et Annaëlle Toussaere,

À Zoélie Dupérier et Jessica Piris, qui m'ont accueillie, à Nice, Cannes, Antibes, Juan-les-Pins ou ailleurs,

À Mélanie Mesager, avec qui j'ai pu entretenir un fructueux compagnonnage intellectuel et amical,

Aux doctorants de l'équipe danse de Nice : Alessandro Campeggiani, Anaïs Loyer, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Nikita Perez, Marie Philippart, Alessandra Sini...

Aux professionnelles de la danse et de l'édition en danse avec qui j'ai pu dialoguer au sujet de cette recherche : Dominique Brun, Ghyslaine Gau, Patricia Kuypers, Delphine Mothes, Marie Orts, Mathilde Puech,

À ceux qui m'ont supportée tout au long de ces cinq années : Caroline Desagneaux, Evelyne Gauthier, Loïc Vatar,

Et à celles et ceux que j'oublie ici.

Table des matières

Introduction	10
L'intelligibilité retrouvée des livres de danse	13
Du livre d'artiste à l'écriture des danseurs	17
Dominique Dupuy, nouveau pionnier d'une reconnaissance livresque	21
Enora Rivière, la voix de l'interprète	23
Myriam Lefkowitz, improviser l'écriture	24
Noé Soulier, la parole performée <i>contre l'interprétation</i>	25
Des « écrits de danseurs » : lignes de force d'un phénomène éditorial et scripturaire	26
Danse et littérature ?	28
L'écriture et le discours – références et filtres disciplinaires	31
Un contexte perceptif et sensoriel	35
Des sources qui puisent aux textes des danseurs	39
La lecture comme geste	41
I - Dire le geste dansé : de la scription muette à la parole écrite	46
Des danses écrites	48
A. De la textualité à l'écriture	50
1. D'un geste (choré)graphique	52
2. De l'écriture spontanée à la scription mutique	53
3. Écrire, geste intransitif ?	56
4. L'écriture comme pratique d'accompagnement	57
B. Une écriture <i>autre</i> que textuelle	60
C. L'écriture du danseur : du geste à la parole	70
Un cri sans écrit	71
Écrire pour initier une parole inouïe	76
A. Une parole partagée : la pratique de l'entretien en danse	77
1. S'entre-tenir	80
2. Parler au studio, composer un « sas » : un dialogue entre geste et parole	81
3. De la conversation à l'entretien	85
B. La parole sédimentée comme processus d'écriture	88
1. D'une transcription de la voix à l'écriture d'une parole	102
2. Lorsque l'écrit se dérobe à l'écriture	105
3. Inscrire sur le papier le mouvement de la parole	108
C. L'oralité : écrire les voix des danseurs	111
1. L'écriture comme un montage	111
2. De l'oralité au dialogisme	115
La parole comme acte	121
A. Performer le geste par la parole : palimpseste ou superposition ?	124
1. Faire affleurer l'archi-écriture	124
2. Nouer le geste à la parole	130
3. Un jeu de signes ?	134
B. Dé-composer la performance, composer l'ouvrage	137
1. Transposer, transcrire ; une parole livresque	138
2. Une discrète raison graphique	139
C. L'écriture comme outil et support de décomposition	143
1. Un phénomène grammatical	147

2.	Nommer pour motiver le geste : la langue comme écriture _____	154
L'écriture se dédi(e)t de(à) la danse _____		159
A.	La présence comme rhétorique d'écriture _____	164
1.	« Écrire n'est pas mon métier » _____	165
2.	Quand l'écrit se dédit de la danse _____	169
3.	Une parole debout _____	170
B.	Une écriture du <i>reliement</i> _____	174
1.	« Écrire de danse » _____	176
2.	L'écriture du solo _____	179
3.	Du phénomène inouï à l'expérience intelligible _____	183
C.	Parler n'est pas dire : l'écriture d'une danse dicible _____	184
1.	L'écriture, prétexte d'une remémoration _____	188
2.	Une écriture de la dansée _____	191
3.	Une « prise de parole » _____	193
Conclusion intermédiaire _____		195
II - Statuts et pouvoirs de l'écriture pour les danseurs _____		197
	Quand la danse frémit des voix des danseurs _____	197
A.	Une parole à défendre ? _____	198
	Le discours comme structure d'intelligibilité de la parole _____	202
B.	D'une parole qui ne dit rien : le discours empêché du danseur _____	210
1.	Le mutisme comme champ de discours _____	211
2.	La mutité comme embrayeur d'un « contre discours » _____	216
3.	Se revendiquer danseur par l'écriture : fonction auctoriale de la parole _____	220
4.	Quelles postérités chorégraphiques de la « fonction-auteur » ? _____	222
C.	Du chorégraphe en scène au danseur-auteur : le processus éditorial _____	229
1.	Faire œuvre d'écriture : un outil de reconnaissance _____	230
2.	Un réseau éditorial assumé par des praticiens _____	233
a.	La monographie comme « récit autorisé » _____	236
b.	Le livre comme objet : un facteur d'auctorialité ? _____	239
D.	La posture du danseur qui écrit : une fonction performative _____	241
1.	De la fonction-danseur au statut d'écrivain _____	245
2.	Quelles attentes pour un discours en danseur ? _____	249
Discours d'un « métier de corps » et récits d'un « corps de métier » _____		252
A.	Être danseur : l'anti-« corps dansant » _____	252
1.	Un modèle autobiographique _____	258
2.	Du lieu commun au stéréotype discursif _____	261
B.	Les « mots de la danse », ou le jargon d'un métier de corps _____	266
1.	Un métier de vocation _____	267
2.	Artiste ou artisan : le métier de danseur comme labeur _____	270
3.	Dire le « vieillissage » _____	274
C.	Filiations pédagogiques : foyers et périphéries _____	279
1.	Trouver sa place _____	282
2.	Disperser les savoirs _____	285
D.	De l'anecdote au récit d'expérience(s) : une parole doxique _____	288
1.	Ce qui déborde du corps et du discours _____	288
2.	Des mots de la danse à la langue des danseurs _____	292
a.	Ob.scène : le signifié diffracté dans une pluralité d'expériences _____	294
b.	Des mots en quête de danse : mimétisme et pratiques du néologisme _____	297
Définir l'expérience, manipuler les savoirs _____		306
A.	Un discours expérientiel _____	309

1.	La définition comme démarche épistémologique _____	311
2.	La définition comme motivation linguistique _____	317
B.	Une archéologie des savoirs _____	318
	La définition comme pratique kinésique _____	323
C.	De la focale à la langue : résurgence de la fonction-danseur _____	328
	Une démarche discursive qui supplée la critique _____	335
Le discours expérientiel comme vecteur de transmission _____		339
A.	Des savoirs incorporés au savoir comme expérience _____	340
1.	Une auctorialité prédatrice ? _____	340
2.	Une fonction-auteur totalisante _____	345
B.	Le danseur : propriétaire ou « surnuméraire » ? _____	353
1.	Qu'est-ce qu'un récit de danseur ? _____	353
2.	Signer sans créer _____	357
C.	Un discours à partager _____	362
1.	Consigner les partitions, faire l'épreuve d'une langue efficace _____	362
2.	Une expérience esthétique _____	368
Deuxième conclusion intermédiaire _____		373
III - Fictionner la parole, incorporer l'écriture _____		375
A.	Une question d'énonciation ? _____	377
1.	Gestualités du dire _____	378
a.	Une parole réarticulée _____	379
b.	Une parole généalogique _____	381
c.	Une parole chiasmatisée _____	387
2.	L'énonciation : un concept linguistique pour une sensation sémiotisée ? _____	392
B.	De l'empathie à la praxis : tropes et détours d'une lecture en quête de danse _____	395
1.	Lecture du texte, lecture du geste _____	396
2.	Un acte d'incorporation _____	401
3.	La « dansité » : Tropes et contexte d'un surinvestissement attentionnel _____	404
C.	Fiction et fictionnaire : quelle place pour les discours de la fiction en danse ? _____	409
1.	L'anti-fiction scénique _____	410
2.	Du fictionnel au fictionnaire _____	414
D.	Une lecture empathique _____	417
Le geste comme métaphore _____		425
A.	Des coordinations motrices aux configurations langagières _____	430
1.	Traduire les schèmes moteurs ou les imaginaires du mouvement ? _____	434
2.	Morphologie grammaticale et morphologie corporelle _____	440
B.	Un processus métaphorique pour transmettre l'instabilité perceptive _____	444
1.	De la simulation à l'expérience conceptuelle _____	448
C.	Une fiction géométrique : l'écriture kinésique, inductrice d'analogies perceptives _____	450
1.	Intéroception et analogie de l'altérité _____	454
2.	Incorporer la géométrie _____	457
3.	Stabiliser l'image du corps _____	461
La narration comme sensation _____		467
A.	Ce que la danse fait au récit ; ce que le récit fait à la danse _____	467
1.	Tropes et fonctions du récit en danse _____	469
2.	Pour une narratologie corporelle _____	474
	La narration comme formulation d'un style gestuel _____	478
B.	Dominique Dupuy, corps de récit _____	481
1.	Une écriture poétique ? _____	483
2.	Le récit comme catégorie littéraire _____	488

Le récit comme catégorie perceptive _____	492
3. Du récit chorégraphique à la scène de danse _____	494
a. Le récit comme composition chorégraphique _____	495
b. Narrer la gravité _____	499
C. Walk, Hand, Eyes (a city) : partager un corps de fiction _____	502
1. Le récit comme structure perceptive _____	503
a. Une corporéité qui prête à la fiction _____	505
b. Le récit comme témoignage _____	509
2. Le récit comme narration fictionnaire _____	513
a. Le tempo narratif comme dialogue tonique _____	516
b. L'Effort de lire _____	519
Du flux kinésique à la voix narrative, le geste est un récit _____	525
A. Le récit d'une logique corporelle _____	530
1. Aplombs, flexions et tendons : le récit du corps articulaire _____	532
2. La narration comme membrane pour dire le corps enveloppe _____	537
3. Dire « l'état de corps » pour éprouver la tension d'une langue _____	541
B. Anticiper son geste, s(t)imuler le récit _____	547
1. Une consécution sans conséquence _____	550
2. La lecture comme foyer perceptif de la voix du danseur _____	553
C. De la phrase au phrasé _____	555
1. La phrase : structure kinésique ou rythme perceptif ? _____	556
2. Penser son geste comme une parole _____	561
Troisième conclusion intermédiaire _____	564
Conclusion générale _____	566
BIBLIOGRAPHIE _____	574

Introduction

« Cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet¹ ».

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 10.

(...)

Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France*² (1990).

Mary Wigman, *Le langage de la danse* – traduit par Jacqueline Robinson (1990).

Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*³ – traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien (1994).

« Quand les danseurs écrivent⁴ » - Laurence Louppe (1995).

Karin Waehner, *Outillage chorégraphique* (1996).

Susan Buirge, *En allant de l'Est à l'Ouest*⁵ (1996).

Jacqueline Robinson, *Une certaine idée de la danse* (1998).

Simone Forti, *Manuel en mouvement* – traduit par Agnès Benoît (2000).

« Il faisait partie de ces danseurs qui écrivaient et qui étaient rares, à l'époque⁶ » - Patricia Kuypers (2001).

Maurice Béjart, *Lettre à un jeune danseur* (2001).

Françoise & Dominique Dupuy, *Une danse à l'œuvre* (2002).

Rudolf Laban, *Espace dynamique* – traduit par Elisabeth Schwartz (2003).

Valeska Gert, *Je suis une sorcière* (2004).

« Un tel lien au corps a pour conséquence une tendance chorégraphique à privilégier les témoignages enchâssés plutôt que les rares traces écrites⁷ » - Katarina Van Dyk (2008).

Wilfride Piollet, *Barres flexibles*⁸ (2008).

Boris Charmatz, *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie* (2009).

Pedro Pauwels, *J'ai fait le beau au bois dormant* (2009).

« Les écrits de danseurs sont rares, ou trop peu lus⁹ » - Boris Charmatz (2009).

« De plus en plus de danseurs écrivent !¹⁰ » - Simone Forti (2009).

Christian Rizzo, *Quelque chose suit son cours...* (2010).

Dominique Dupuy, *La Sagesse du danseur* (2011).

Jérôme Bel, Boris Charmatz, *Emails* (2013)

Enora Rivière, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur* (2013).

Thierry Malandain, *Cendrillon*¹¹ (2014).

« L'écriture du danseur, un déplacement reptilien¹² » - Jean-Christophe Paré (2015).

Myriam Lefkowitz, *Walk, hand, eyes (a city)* (2015).

Jerome Andrews, *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*¹³ (2016).

Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste* – traduit par Laurent Pichaud (2017).

Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes* (2016).

« [...] ce phénomène, relativement mineur dans le champ de la danse, des chorégraphes qui écrivent sur leur propre travail¹⁴ » - Myrto Katsiki (2018).

² Pour faciliter la lecture, les références des ouvrages évoqués au cours des pages suivantes seront mentionnées lors de leur prochaine occurrence.

³ LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

⁴ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse*, n° 23, Bruxelles, Contredanse, 1995.

⁵ BUIRGE Susan, *En allant de l'ouest à l'est. Carnets 1989-1993*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le bois d'Orion, 1996.

⁶ Patricia Kuypers, à propos de Dominique Dupuy, lorsqu'elle lui commande un article pour *Nouvelles de danse*. « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 106, lignes 10-11.

⁷ VAN DYK Katharina, « L'exception culturelle chorégraphique », *Repères, cahier de danse* n° 22, 2008, p. 3-5. En ligne. DOI : 10.3917/reper.022.0003. Consulté le 03 novembre 2022.

⁸ PIOLLET Wilfride, *Synthèse des barres flexibles (théories et partition Laban)*, Paris, L'une et l'autre, 2014.

⁹ CHARMATZ Boris, *La danseuse malade*, dossier de presse, Festival d'Avignon, 2010, p. 103.

¹⁰ FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante, 2009, p. 31.

¹¹ MALANDAIN Thierry, *Cendrillon*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.

¹² PARÉ Jean-Christophe, « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien », *Hermès* n° 72, 2015, p. 168-175. En ligne. DOI : 10.3917/herm.072.0168. Consulté le 04 novembre 2022.

¹³ ANDREWS Jerome, *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

¹⁴ KATSIKI Myrto, PICHAUD Laurent, « Deborah Hay : une chorégraphie de langage », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 244.

À partir de quelques titres de livres publiés par des artistes chorégraphiques, de quelques citations au sujet des pratiques d'écriture des danseurs, voilà une brève chronologie qui répertorie moins qu'elle ne hasarde quelques repères d'un phénomène éditorial. Si la date qui la clôt correspond à la temporalité dans laquelle débute notre recherche, pourquoi s'initie-t-elle en 1990, avec l'ouvrage de Jacqueline Robinson – alors que bien d'autres danseurs ont publié des livres avant elle ? La mise en page de cette litanie de titres suggère une tension entre les discours produits au sujet de ces écrits – ils seraient « rares », « peu lus », témoigneraient d'un phénomène « mineur » – et la fréquence régulière de leur parution. Toutefois, il faut convenir que la liste que nous produisons est peu fournie : les écrits des danseurs seraient-ils réellement peu nombreux ?

Pourtant, il suffit de se rendre sur la plateforme Edition-danse¹⁵, de se connecter sur le site de la librairie itinérante Books on the move, de consulter le catalogue des éditions du Centre national de la danse ou de Contredanse pour constater l'abondance des ouvrages publiés chaque année en langue française au sujet de la danse. Laurent Sébillotte, responsable du pôle « Patrimoine, audiovisuel et éditions » au Centre national de la danse de Pantin, rappelle ainsi que d'une centaine de titres consacrés à la danse dans la décennie 1950, on en compte près de 850 entre 2000 et 2009. Si ces publications étaient auparavant majoritairement consacrées à l'histoire et aux esthétiques des danses, elles sont désormais, à plus de 40%, dédiées aux artistes et aux œuvres¹⁶. Au sein de cet ensemble, quelle proportion d'ouvrages est réellement produite par les artistes chorégraphiques ? Il apparaît bien difficile d'établir des données précises, en raison du manque d'études à ce sujet comme de la diversité de ce que peut recouvrir cette catégorie. On peut néanmoins relever combien, au cours de différentes périodes historiques, les chercheurs ont pu identifier certains moments propices à l'émergence et au développement des pratiques d'écriture des danseurs. Marie Glon identifie ainsi au XVIII^e siècle un « phénomène éditorial¹⁷ » qui entoure le développement des « danses gravées », marqué par la circulation des œuvres et des savoir-faire des maîtres à danser à l'échelle européenne. Bien plus tard, Claudia Jeschke évoque elle aussi un « phénomène des danseuses du XIX^e siècle qui

¹⁵ Voir les sites des Éditions danse, <https://editiondanse.com/>; de Books on the move, <https://www.booksonthemove.fr/>; des éditions du CND, <https://www.cnd.fr/fr/products/>; de Contredanse, <https://contredanse.org/shop/>. Consulté le 04 novembre 2022.

¹⁶ SEBILLOTTE Laurent, « Le Cas de l'édition en danse », in *Journées de réflexion du 14 octobre 2010, 6e édition ; Journées de l'édition du 11 décembre 2010*, Paris, Micadanses, 2010. En ligne. URL : <http://editiondanse.com/img/fichiers/laurent-sebillotte.pdf>. Consulté le 03 novembre 2022. Et SEBILLOTTE Laurent, « Portrait d'une inconnue », DE PLÉE Cathy (dir.), "Paysage : l'édition en danse", *Nouvelles de danse*, n°58, Bruxelles, Contredanse, 2013, p. 6-8.

¹⁷ GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », *Corps* n° 7, 2009 p. 57-64. En ligne. DOI : 10.3917/corp.007.0057. Consulté le 04 novembre 2022.

écrivent sur (leur) danse », reconnaissant parallèlement combien il aurait été « sous-estimé dans l'historiographie¹⁸ ».

L'intelligibilité retrouvée des livres de danse

En effet, si les danseurs écrivent, cette activité n'assure en rien le fait que leurs textes soient édités, lus et étudiés. Par quels contextes scientifiques et artistiques, par quels horizons d'attente est sous-tendue la volonté de rendre ces textes accessibles ? Nous supposons que l'intensité de l'attention qui leur est portée repose sur un mythe : celui de leur rareté. Celle-ci prend sans doute sa source dans la prégnance d'un imaginaire d'une culture de l'oralité, abstraite de l'écriture, dans laquelle baignerait la transmission des gestes, des savoirs et des œuvres en danse. Ainsi, la fréquence des discours relatifs à la rareté des écrits de danseurs dénote surtout la place ambivalente qui leur est accordée, tour à tour tentative vaine de formalisation textuelle d'expériences incorporées ou témoignage précieux qui « prolonge la danse dans le langage¹⁹ ». On peut alors envisager autrement la structure de notre chronologie : la « rareté » ne serait pas contredite par la fréquence des livres écrits par les danseurs, mais en constituerait au contraire le fil conducteur, qui révèle le façonnement de leur « aire de réception²⁰ », et l'intérêt qu'on leur porte. Pourrait-on y voir l'expression d'une intelligibilité retrouvée des écrits de danseurs ? « Tout ce qui est rare est cher », déclarait Platon ; aujourd'hui, le livre est au contraire bon marché : cette rareté donnerait-elle valeur à la production écrite des danseurs ?

Nous formulons l'hypothèse que, si cette production éditoriale est abondante, c'est parce qu'elle suscite un intérêt croissant au cours des trois dernières décennies – date à laquelle s'initie notre chronologie – de la part des lecteurs, des institutions de la danse comme des chercheurs : le champ chorégraphique s'interroge sur la portée des ouvrages qu'il suscite. De la création d'une « Librairie de la danse » en 1996 par le Centre national du livre et le ministère de la Culture²¹ jusqu'à la tenue, en 2006, des premières Journées de l'édition en danse²² désormais bisannuelle, les politiques publiques comme les structures associatives engagent des campagnes de publication, mais aussi de traduction ou de réédition d'ouvrages considérés comme fondateurs d'une culture chorégraphique, et essentiels à sa diffusion²³. La revue *Nouvelles de danse* consacre en 2013 un dossier au « paysage de l'édition en

¹⁸ JESCHKE Claudia, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *Recherches en danse* n°3, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1005>. Consulté le 03 octobre 2022.

¹⁹ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *op. cit.*, p. 21.

²⁰ CHARTIER Roger (dir.) *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

²¹ GERMAIN-THOMAS Patrick, « L'édition en danse : un levier essentiel de la démocratisation du débat esthétique », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 76.

²² *Idem*.

²³ Pensons par exemple à l'édition posthume du texte de Valeska Gert, *Je suis une sorcière*, dans la Nouvelle librairie de la danse. GERT Valeska, *Je suis une sorcière*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2004. Préface de Claire Rousier, Introduction, traduction et notes de Philippe Ivernel.

danse²⁴ », et Marie Glon lors du colloque *Gestualités/Textualités* en 2016 s'intéresse à la manière dont « le monde de la danse prend l'édition en main²⁵ », tandis que Patrick Germain-Thomas, par ailleurs responsable de la collection 'Culture danse' aux éditions de l'Attribut, considère ces pratiques éditoriales comme « un levier essentiel de la démocratisation du débat esthétique²⁶».

Cet intérêt institutionnel et culturel se redouble d'une curiosité artistique pour les pratiques d'écriture des danseurs. Si Marie Quiblier remarque que les biographies d'artistes sont une « forme canonique qui, dans sa version littéraire, suscite peu d'intérêt chez les danseurs contemporains²⁷ », il apparaît qu'elles inspirent des usages moins livresques que scéniques²⁸ : comme source d'inspiration ou comme matière même de la chorégraphie²⁹. En 2000, le Quatuor Albrecht Knust intègre des bribes des *Cahiers*³⁰ de Nijinski aux « éclats » de sa reprise de *Après-Midi d'un faune* ; le même texte est l'objet d'une mise en scène en 2016 par Brigitte Lefèvre, ancienne directrice de la danse de l'Opéra de Paris. En 2008, Boris Charmatz interprète avec l'actrice Jeanne Balibar des fragments du *Matériau du dedans*, écrit par le danseur butô Tatsumi Hijikata³¹ ; en 2019, Jérôme Bel puise dans le récit autobiographique d'Isadora Duncan le matériau d'une pièce éponyme, conçue pour la danseuse Elisabeth Schwartz – elle-même traductrice d'un texte de Laban³².

Les écrits des danseurs suscitent aussi l'attention des chercheurs : ils acquièrent pour les historiens ou les sociologues le statut de documents, à valeur testimoniale. Au sein du « projet Karin Waehner³³», son ouvrage *Outillage chorégraphique* se trouve inclus dans un corpus archivistique, associé à ses carnets de travail, ses textes de conférence ou ses correspondances avec Mary Wigman. Les mémoires des artistes de danse constituent ainsi des documents de choix pour la « reconstruction historique des

²⁴ DE PLÉE Cathy (dir.), « Paysage : l'édition en danse », *Nouvelles de danse*, n°58, Bruxelles, Contredanse, 2013, p. 6-12

²⁵ GLON Marie, « Quand le monde de la danse prend l'édition en main », *op. cit.*, pp. 69-73.

²⁶ GERMAIN-THOMAS Patrick, « L'édition en danse : un levier essentiel de la démocratisation du débat esthétique », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, *op. cit.*, pp. 74-80.

²⁷ QUIBLIER Marie, « Ob-scène ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Skénographie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1129>. Consulté le 18 septembre 2022.

²⁸ TOWNSEND Julie, « Autobiography and the Coulisses: Narrator, Dancer, Spectator », in KLEIN Gabriele, NOETH Sandra (dir.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 137-147. Et FRANKO Susanne, « Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée », *Recherches en danse* n°7, 2019. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.2591>. Consulté le 03 novembre 2022. Et THURNER Christina, « Dancing Life Stories: Embodied Auto-bio-narratives », *Choreonarratives*, Leiden, Brill, 2021. En ligne. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004462632_010 Consulté le 03 novembre 2022.

²⁹ SITTER Andrea, « Une biographie dansée. Entretien avec Philippe Ivernel », *Études théâtrales* n° 49, 2010, p. 119-122. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0119. Consulté le 02 novembre 2022.

³⁰ NIJINSKI Vaslav, *Cahiers*, Arles, Actes Sud, 1994.

³¹ Textes traduits pour l'occasion par Patrick de Vos, non publiés.

³² LABAN Rudolf, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003. Traduction d'Elisabeth Schwartz.

³³ SINTÈS Guillaume, « Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du Projet Waehner 2015-2018 », *Marges* n° 25, 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1321> Consulté le 04 novembre 2022.

carrières³⁴ », ou pour examiner, au fil d'un texte biographique, la mise en récit d'une vie représentative de certaines évolutions sociales et esthétiques. Hélène Marquié analyse ainsi les déclinaisons féminines de l'autoportrait scénique *via* le texte autobiographique de Martha Graham³⁵, Patrizia Veroli examine les représentations genrées charriées par les imaginaires corporels narrés dans *Ma Vie* d'Isadora Duncan³⁶. Les écrits des danseurs sont fréquemment établis en de vastes corpus, qui permettent d'étudier leurs récurrences thématiques ou tropiques : selon une approche sociologique, Sylvia Faure réunit une demi-douzaine d'écrits – produits par Maurice Béjart, Jean Babilée, Tony Bentley, Isadora Duncan, Georges Balanchine et Merce Cunningham – et propose une typologie des ressorts narratifs qui façonnent ces ouvrages autant qu'ils participent à délinéer les lieux communs qui déterminent l'identité artistique du métier de danseur³⁷. Claudia Jeschke propose ainsi de lire les écrits de Margitta Roséri comme un espace de prise de position sur la danse, qui met en lumière les agentivités et les stratégies engagées par les femmes artistes dans le ballet de la fin du XIX^e siècle³⁸.

Ces quelques exemples soulignent la prégnance des études consacrées aux usages du registre biographique par les artistes³⁹, tout autant parce que le récit de soi constitue une forme d'écriture quasi hégémonique chez les danseurs durant ces derniers siècles que parce qu'il se prête particulièrement à des approches disciplinaires qui les considèrent comme des événements historiques qui participent à définir un champ artistique et ses acteurs – ou plutôt ses actrices. Pourtant, ces récits largement autoréférentiels sont dotés d'une authenticité paradoxale : Camille Paillet relève ainsi que, si « les autobiographies de danseuses de cancan font l'objet de publications massives dans la seconde moitié du XIX^e siècle » et « participent à la féminisation du cancan et à la construction identitaire de la cancanneuse », elles sont, la plupart du temps, écrites par des prête-plume⁴⁰.

³⁴ JESCHKE Claudia, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *op. cit.*

³⁵ MARQUIÉ Hélène, « Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham », in CASTRO Ginette, PAOLI Marie-Lise, *Écritures de femmes et autobiographie*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001, pp.247-263.

³⁶ VEROLI Patrizia Isadora Duncan, « Una vita performativa in immagini e parole », in GUIDI Laura et ROSARIA PELIZZARI Maria (dir.), *Nuove frontiere per la storia di genere*, Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli 28-30 gennaio 2010), Napoli, 2013.

³⁷ FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *Sociologie et Sociétés* n°35, 2003, p. 213-231. En ligne. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1900-v1-n1-socsoc711/008532ar/> Consulté le 07 octobre 2022.

³⁸ JESCHKE Claudia, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *op. cit.*

³⁹ DE PLÉE Cathy (dir.), « Biographies de danse », *Nouvelles de danse* n°45, Contredanse, 2009.

⁴⁰ PAILLET Camille, « La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien », *Recherches en danse* n°3, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.902> Consulté le 04 novembre 2022. Voir FOURMAUX Francine, « Vie de spectacles, vies en spectacle : les danseuses de revue », *Marges* n°07, 2008. En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/marges/597>. Consulté le 12 mars 2021.

Comment ces écrits permettent-ils d'inventer ou de revendiquer le statut artistique et auctorial d'un artiste, sans que ce dernier n'en soit strictement l'auteur ? D'autre part, comment ces mêmes ouvrages – alors même qu'ils ne constituent pas le cœur du travail artistique des danseurs – deviennent-ils des supports de légitimation et de diffusion de leurs discours et de leurs savoirs, mais aussi des espaces d'affirmation ou d'invention de leur statut artistique ? Quelle place et quelle fonction occupe la pratique de l'écriture et la publication d'un ouvrage dans leurs carrières ? S'il semble que tous les textes publiés par les danseurs ne résultent pas nécessairement d'une pratique d'écriture – notamment lorsqu'ils sont écrits par un prête-plume – inversement, toutes les pratiques d'écriture des danseurs trouvent-elles à être publiées ? Ceci interroge le mode d'élaboration de notre chronologie, et les critères de sélection implicites qui nous incitent à mettre en relation des titres d'ouvrages édités avec des discours qui qualifient la présence de l'écriture dans les activités des danseurs. Se trouvent ainsi exclus de notre panorama les travaux de ceux qui écrivent sans pourtant souhaiter publier leurs textes, ou qui choisissent de les diffuser *via* des supports autres que livresques – sur des blogs⁴¹, dans des revues, voire dans des fascicules imprimés à compte d'auteur. Établir la forme livresque comme représentative des démarches d'écriture des danseurs – alors qu'elle n'en propose qu'un recoupement imparfait – invite alors surtout à considérer combien les ouvrages que nous citons sont la résultante d'un processus de sélection : parce qu'ils témoignent de la capacité à accéder à un circuit éditorial, à bénéficier de soutiens – financiers, institutionnels, intellectuels – qui eux-mêmes présupposent l'existence d'un lectorat. Nous y voyons la manifestation d'un « biais du survivant », d'autant plus patent que le livre est un support relativement pérenne qui circule et se conserve aisément, donnant ainsi l'impression d'un relatif foisonnement, du moins d'une présence récurrente en certains lieux ou en regard de certaines pratiques. Ainsi, s'intéresser aux écritures des danseurs, c'est finalement passer sous silence que certains – nombre d'entre eux ? – n'écrivent pas, qu'ils se désintéressent de cette pratique ou qu'ils la refusent ostensiblement, soit qu'ils ne pensent pas leur danse comme *relevant de* ou *incitant* à une écriture, soit que celle-ci ne trouve pas à se décliner sur des supports textuels.

Affleurent ainsi de fécondes interactions entre les formes et les registres esthétiques des pratiques de danse qui suscitent un désir d'écriture et les conditions sociales, économiques et institutionnelles qui permettent la diffusion des textualités qui en résultent. Réciproquement, se trouve interrogée la manière dont la réception critique, scientifique et artistique de ces ouvrages renforce le statut artistique de leurs auteurs : pourquoi, et selon quels critères les artistes chorégraphiques qui écrivent sont-ils toujours considérés comme danseurs – et non comme

⁴¹ WERLÉ Frédéric, « Le blog est un outil », *Repères, cahier de danse* n° 21, 2008, p. 22-23. En ligne. DOI : 10.3917/reper.021.0022.

écrivains⁴² ? La persistance de leur identité artistique est-elle liée à la fréquence ou à la régularité de leurs publications, à la finalité attribuée à l'activité d'écriture, voire aux thématiques abordées dans leurs textes ? Finalement, ces livres seraient-ils édités et lus parce que leurs auteurs sont danseurs ; et dans ce cas, comment leur activité artistique influence-t-elle la réception de ces textes ?

Les approches sociologiques des systèmes de l'art contemporain analysent de ce point de vue la place acquise par les discours des artistes, au sein des multiples dispositifs de médiation – institutionnels, critiques, promotionnels, etc. – qui organisent la rencontre d'un spectateur et d'une œuvre, et réciproquement permettent à ces discours d'être « intégrés au monde de l'art⁴³ ». On peut ainsi penser à la manière dont l'ouvrage *Emails*⁴⁴, co-signé par Jérôme Bel et Boris Charmatz, est initié par la commande d'un entretien entre les deux artistes, passée par le Festival d'Automne en 2009. La publication qui en résulte se trouve ainsi affectée d'une fonction promotionnelle, de sorte que l'écriture est moins considérée pour son propos textuel et discursif que comme la matière d'un objet livresque. Si l'on peut y voir un détournement de la valeur intellectuelle d'un ouvrage – et de son contenu – il semble que cette valeur publicitaire soit intrinsèque à la production écrite des artistes chorégraphiques. Du moins, Marie Glon souligne combien, dès le XVIII^{ème} siècle et dans le contexte des « danses gravées », concevoir et publier un ouvrage « c'est le promouvoir, créer de nouveaux lieux et réseaux de circulation et même de nouvelles pratiques commerciales⁴⁵ ».

Du livre d'artiste à l'écriture des danseurs

Dans un contexte esthétique plus contemporain au sein duquel se trouvent interrogés les médiums d'expression et les supports de représentations des œuvres d'art, il s'agirait aussi sans doute de rapprocher ces pratiques éditoriales de celles identifiées par ailleurs dans le champ des arts visuels⁴⁶, où le « livre d'artiste⁴⁷ » acquiert un statut esthétique à part entière. Anne Moeglin-Delcroix examine *via* ce concept les démarches des plasticiens qui composent un ouvrage dont le matériau n'est pas composé de la reproduction d'œuvres existantes, mais relève d'un travail artistique original, qui exploite les possibilités du support textuel tout au long de ses pages. À ce titre, on peut relever chez plusieurs artistes chorégraphiques – qui par ailleurs sont aussi auteurs d'ouvrages⁴⁸ – l'importance

⁴² BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Œuvres complètes, Seuil, 1964, pp. 1277-1282.

⁴³ HEINICH Nathalie, « Chapitre XVIII. Les nouvelles règles du jeu artistique », *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2018, p. 392-408.

⁴⁴ BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

⁴⁵ GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », *op. cit.*

⁴⁶ CORBEL Laurence, *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

⁴⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain*, Marseille/ Paris, Le Mot et le Reste, 2011.

⁴⁸ Mathilde Monnier a ainsi publié *MW*, avec Isabelle Waternaux et Dominique Fourcade, Paris, P.O.L, 2011. Et *Mathilde, danser après tout*, avec François Olislaeger, Paris, Denoël, 2013.

accordée à la matérialité du livre, dont les propriétés visuelles recèlent des potentialités kinésiques. En témoigne le propos de la chorégraphe Mathilde Monnier, au sujet des livres qu'elle propose à ses danseurs lors de la création de sa pièce *Déroutes* (2002).

« Je laisse traîner des livres dans le studio et j'adore l'idée que ça traîne. Le fait de traîner, c'est très important : il faut que l'objet soit présent en tant que livre et non pas en tant que texte ; il faut que ce soit un objet, que les danseurs puissent le prendre. La plupart du temps, ils ne le lisent pas⁴⁹ ».

Cet imaginaire de la matérialité livresque infuse les pratiques des danseurs et constitue un sujet de choix pour les critiques, qui tissent des analogies entre leur production chorégraphique et textuelle. Les livres qu'ils publient sont alors perçus comme composés selon des mécanismes analogues à leurs œuvres scéniques – et ce d'autant plus lorsque les artistes eux-mêmes considèrent l'écriture comme un support transversal à leur pratique. Ainsi, Boris Charmatz ne se contente pas d'intégrer la forme livresque dans son travail scénique – lorsqu'il crée *La danseuse malade* (2008) à partir des textes d'Hijikata, mais aussi lorsqu'il compose *Flip Book* (2008) à partir de l'ouvrage de photographies *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*⁵⁰ transposant la succession des images en une partition chorégraphique. Il est aussi le co-auteur de trois textes – avec son collègue Jérôme Bel, avec la chercheuse Isabelle Launay, sous la forme d'un recueil d'entretiens⁵¹, ou en écho au projet « Bocal », mené avec une quinzaine d'artistes. Réciproquement, le critique Gérard Mayen observe dans cet ouvrage, *Je suis une école*⁵², les caractéristiques d'un « livre d'artiste chorégraphique », parce qu'il « charrie un flux d'énergies multi-connectées, agaçant des dispositifs, recomposant des espaces ». Dès lors que l'ouvrage donne à lire d'une expérience « ses méandres bouillonnants, ses errements acceptés, ses tensions oppressantes, ses fulgurances confondantes et ses sursauts géniaux⁵³ », il serait permis d'imaginer une continuité entre le style d'écriture et le style chorégraphique de l'artiste.

Cette démarche est précisément étudiée par Julie Perrin, qui consacre en 2019 la cinquième section de son habilitation à diriger des recherches⁵⁴ aux écrits des danseurs. Elle s'interroge sur la place accordée aux écrits d'artistes dans l'analyse des œuvres chorégraphiques, à la suite des

⁴⁹ POUILLAUDE Frédéric, « Entretien avec Mathilde Monnier », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 326.

⁵⁰ VAUGHAN David, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, Paris, Plume, 1998.

⁵¹ CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretiens : à propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon, Centre national de la danse/Les Presses du réel, 2003.

⁵² CHARMATZ Boris, *Je suis une école. Art, pédagogie, esthétique, politique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

⁵³ MAYEN Gérard, « Ecole comme esthétique », *Mouvement*, 2 juillet 2009, p.26.

⁵⁴ PERRIN Julie, « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019, p. 202, inédit. En ligne. URL : <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/tel-02208299> Consulté le 7 juillet 2020.

propositions élaborées par Laurence Corbel dans le champ des arts visuel⁵⁵. Cette dernière souligne la primauté habituellement accordée aux œuvres dans les analyses esthétiques, de sorte que s'intéresser aux écrits d'artistes serait « inverser un ordre de dépendance et mettre au centre ce qui doit rester à la périphérie des œuvres ». Ces textes permettent d'informer de manière « féconde » la réception des œuvres, parce qu'ils fournissent des sources de première main sur le processus artistique de leurs auteurs, qu'il s'agit de mettre en dialogue avec l'expérience du spectateur ou du critique.

Dans ce cas, les écrits d'artistes relèvent d'un corpus paratextuel, à valeur documentaire : ne peuvent ainsi être concernés que les artistes qui publient des ouvrages consacrés à leurs œuvres scéniques, et uniquement dans des formats textuels. Serait-il possible, *a contrario*, de développer à leur égard une approche esthétique, qui associe forme livresque et chorégraphique ? S'il apparaît problématique de considérer que « parce qu'on est chorégraphe, une sorte de tamis chorégraphique filtre toute expérience⁵⁶ », on peut en revanche examiner comment les activités d'écriture et de danse sont « compatibles » et « concomitantes avec l'expérience du mouvement dansé⁵⁷ ». Perrin propose ainsi, à partir des écrits d'Yvonne Rainer⁵⁸, de mettre en perspective ses procédés de composition chorégraphiques avec le processus d'élaboration d'un ouvrage : elle y examine les modes d'intégration de matériaux de natures et de statuts divers – lexèmes isolés, phrases ou maximes cohabitent avec des sources iconographiques ou manuscrites – par des opérations de collage, d'assemblage ou de juxtaposition. La textualité qui en résulte désignerait, à travers le mouvement général d'articulation des matériaux au sein de sa structure, le geste d'écriture compositionnelle qui l'organise : les intentions de l'artiste, mais surtout un geste manuel ou graphique⁵⁹ qui témoigne d'un engagement kinésique *dans et par* l'écriture, d'une perception de l'espace et de ses déclinaisons formelles comme temporelles. Finalement, s'agit-il de restreindre l'examen de ces ouvrages aux éléments non langagiers qui les constituent, et ainsi de transgresser leur littérarité pour y puiser des ressources kinésiques ?

À travers les exemples examinés au fil de cette première traversée – qu'ils soient produits par les disciplines historiques ou sociologiques, qu'ils sollicitent une analyse discursive ou esthétique – le statut scientifique acquis par les écrits de danseurs apparaît largement hétérogène. Ils constituent des sources de choix pour examiner des phénomènes qui les dépassent ou les englobent, dès lors qu'ils sont perçus comme représentatifs d'un contexte artistique, qu'ils réfèrent à la biographie artistique de leurs auteurs ou documentent un projet chorégraphique – ils sont dans tous les cas indexés ou associés à d'autres supports, sous la forme d'un corpus archivistique ou scénique. L'activité d'écriture

⁵⁵ CORBEL Laurence, « Introduction », *Le discours de l'art*, op. cit.

⁵⁶ PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, op. cit., p. 230.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 220 et alii.

⁵⁹ LOUPPE Laurence, *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Éditions Dis voir, 1991.

des danseurs peut-elle être étudiée de manière autotélique, et à quelles conditions ? Il s'agirait sans doute de problématiser la relation entre la pratique textuelle de l'écriture chez les danseurs, le médium livresque dans lequel elle s'insère et le statut artistique de leurs auteurs.

À partir d'une typologie des registres d'écritures engagés par les artistes – texte d'intention, carnets de travail, mémoires ou écrit autobiographique – dans les différentes temporalités de leur carrière artistique – en amont de la production d'une œuvre, en accompagnement de la création, *a posteriori* – Bernard Sève propose de définir la catégorie des « écrits d'artistes ». Il qualifie ainsi « tout texte écrit par un artiste, en tant qu'artiste, et portant sur des questions artistiques relevant [...] de l'art qu'il pratique⁶⁰ ». Cette définition induit de n'inclure que des livres caractérisés par la prépondérance des formes textuelles et discursives pensées pour l'écrit, ce qui semble d'emblée éloigner ceux qui contiennent des formes préalablement oralisées, mais aussi les ouvrages qui intègrent des sources d'autre nature – photographies, dessins, partitions. D'autre part, on peut relever que la formulation de Sève précise que l'écriture doit être le fait d'un artiste : comment inclure dans cette catégorie des textes polyphoniques, lorsque l'artiste s'exprime avec le soutien d'intermédiaires (critique, chercheur, curateur) ou mêle sa parole à celle d'autres danseurs – sous la forme d'entretiens croisés ou d'écriture à quatre mains ? Il nous semble que cette définition signale, en filigrane, l'attente implicite d'une authenticité de ces écrits : produits par les artistes et signés de leur nom, ils réfèrent à leur travail et exposent la possible interdépendance de leurs activités langagières et créatrices.

Finalement, Sève propose comme critère de l'écrit d'artiste le contenu des ouvrages considérés : s'agirait-il d'exclure de cette catégorie ceux qui n'auraient pas pour thème un sujet chorégraphique, et comment le circonscrire ? Julie Perrin propose ainsi d'analyser le *Manuel en mouvement*⁶¹ de Simone Forti à partir d'une approche géocritique, et s'intéresse aux nombreuses descriptions de paysage qu'elle y formule : ils ne comportent ni danse, ni mouvement, ni une quelconque figure corporelle. Néanmoins, ils nourrissent le travail artistique de la chorégraphe et permettent à la chercheuse de développer à leur égard une « lecture kinésique⁶² », destinée à déterminer la poïétique des imaginaires et des « matrices perceptives constitutives de sa pratique gestuelle ». Se trouve ainsi interrogée la manière dont l'étude des propriétés textuelles d'un ouvrage écrit par un danseur peut informer l'analyse de sa danse : s'agit-il de puiser dans le livre des outils de lecture stylistique ensuite réinvestis dans la réception des œuvres chorégraphiques, de sorte que leur

⁶⁰ SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XXe siècle*, Les lundis de la philosophie, ENS, 17 février 2014. En ligne. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661> Consulté le 18 mai 2015. Voir aussi GUILLO Anna, *Écrits d'artistes au XXème siècle*, Paris, Klincksieck, 2010.

⁶¹ FORTI Simone, *Manuel en mouvement*, Nouvelles de danse n°44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000.

⁶² PERRIN Julie, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique*, n° 2, 2012, pp. 105-119. En ligne. DOI : 10.3917/rpub.017.0105. Consulté le 17 mars 2022.

signifiante se trouve indexée sur un modèle linguistique ? Cette approche analytique ne peut trouver sa pertinence qu'au regard de la démarche des artistes qui pensent eux-mêmes un continuum entre leurs textes et leur danse : lorsque l'écriture précède la danse, pour en préciser les formes et les perceptions (comme chez Forti), ou que sa matière se voit réinvestie dans de futures œuvres chorégraphiques. C'est par exemple le cas de la chorégraphe Deborah Hay, qui développe *par et pour* sa danse un « jeu de langage », et sollicite l'écriture pour « revisite[r] la formulation de ses outils en vue d'affiner l'expérience perceptive qu'ils informent⁶³ ».

Ces pratiques artistiques engagent l'analyse à penser les transitions d'un médium à un autre ; du corps au papier, du geste au texte, de la danse à la littérature. Cependant, comment prend place dans l'ensemble du corpus des livres produits par les artistes chorégraphiques la démarche par laquelle « le danseur se donne pour objet de l'écriture son propre rapport au texte⁶⁴ », telle que l'évoque Louppe dans son article *Quand les danseurs écrivent ?* Nous désignerons ce phénomène comme déterminant la catégorie des « écrits de danseurs⁶⁵ ». Le formuler ainsi, c'est mettre en exergue les trois termes qui le composent : l'écriture, le danseur, et la relation qui les unit. Les ouvrages qui participent de cet ensemble n'ont pas pour sujet ni pour horizon l'élaboration d'une œuvre, mais concernent le danseur. Ce dernier est simultanément l'initiateur et le sujet d'une écriture textuelle, qui s'attache à dire ses expériences corporelles et professionnelles, les savoirs et les techniques gestuelles acquises au fil de son parcours, les réflexions que suscite son cheminement artistique. Cette démarche textuelle participe à définir son identité artistique, parce qu'elle s'y trouve incluse par le jeu des tensions et des réciprocitys suscitées par l'activité simultanée de la gestualité et de l'écriture. Celle-ci est perçue ou révélée comme interne à sa pratique de la danse : elle détermine la manière de percevoir son corps et sa sensorialité, et partant les registres de verbalisation de ses mouvements.

Ces quelques premières délimitations définitionnelles ont été élaborées à partir de quelques ouvrages, puisés dans le vivier des textes produits par des artistes chorégraphiques : réunis en corpus, quatre écrits de danseurs constituent la matière de cette recherche.

[Dominique Dupuy, nouveau pionnier d'une reconnaissance livresque](#)

Dominique Dupuy est danseur, chorégraphe et pédagogue, né en 1930. Formé auprès de nombreux pédagogues aux techniques des danses classiques et modernes, mais aussi au mime, au cirque et au théâtre, il entame sa carrière de danseur interprète auprès de Jean Weidt. Il rencontre

⁶³ KATSIKI Myrto, PICHAUD Laurent, « Deborah Hay : une chorégraphie de langage », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 243.

⁶⁴ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *op. cit.*, p. 21.

⁶⁵ Julie Perrin mobilise aussi ce terme, notamment dans son séminaire « *Écrits de danseurs : poétique et méthodes* », Université Paris-VIII, 2016.

dans ce cadre Françoise Dupuy et fonde avec elles les Ballets modernes de Paris, actifs entre 1955 et 1979 et considérés comme l'une des premières compagnies professionnelles de danse moderne en France. Ils signent ensemble plusieurs pièces collectives – parmi lesquelles *Rues* (1955), *Antigone* (1965), *le Mandarin merveilleux* (1965) ou *Visages de femmes* (1973) – puis des duos ou des solos – notamment *En vol* (1983), *Ballum Circus* (1986), ou plus récemment *Actes sans paroles* (2011). Parallèlement, il participe activement au développement institutionnel de la danse en France, notamment au sein de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, de 1991 à 1995. Ces responsabilités s'articulent à son importante carrière de pédagogue – tandis que Françoise Dupuy contribue à la création du Diplôme d'État – et tous deux créent des lieux de résidence pour les artistes – le Mas de la danse ouvre en 1996 – au sein desquels ils organisent des stages et des colloques. Tout au long de son parcours, Dominique Dupuy côtoie d'ailleurs nombre de critiques et penseurs de la danse contemporaine française, tels que Laurence Louppe et Michel Bernard.

Durant la seconde partie de sa carrière artistique, Dupuy engage une intense activité d'écriture, qui délinéé les espaces de prise de parole qu'il invente ou négocie : il signe de nombreux articles, et son discours se déploie aussi dans des revues dédiées à la danse – telles que *Marsyas* et *Quant à la danse*⁶⁶ – pour lesquelles il endosse tour à tour le rôle d'auteur et de rédacteur en chef. Il y publie des textes à fonction édifiante ou parfois polémique qui accompagnent son activité de pédagogue. Au cours des deux dernières décennies, Dominique Dupuy signe plusieurs ouvrages, qui mêlent recueil de ses textes et écrits originaux. Cette activité éditoriale apparaît largement déterminée par son appétence pour la littérature, transversale à ses activités de chorégraphe – régulièrement nourries de textes poétiques ou théâtraux – et d'écriture. D'autre part, la publication d'un objet livresque s'insère aussi dans une vaste entreprise de transmission, de ses danses comme de ses savoirs, mais aussi du travail des artistes qu'il a pu côtoyer tout au long de sa carrière. L'une des figures incontournables en est Jacqueline Robinson⁶⁷, et Dupuy se réfère régulièrement à son ouvrage *L'Aventure de la danse moderne en France*⁶⁸ – premier jalon de notre chronologie. Avec Françoise Dupuy, il signe *Une danse à l'œuvre*⁶⁹ en 2002, qui rassemble de courts textes, des témoignages et quelques photographies ; en 2008, il édite une sélection de ses articles parus dans la revue *Marsyas*⁷⁰. *La Sagesse du danseur*⁷¹, publiée en 2011, constitue son dernier ouvrage ; le plus littéraire aussi : à la

⁶⁶ *Quant à la danse*, Images en manœuvre, cinq tomes depuis 2004.

⁶⁷ ROBINSON Jacqueline, *Une certaine idée de la danse : réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997.

⁶⁸ ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bouge, 1990.

⁶⁹ DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

⁷⁰ DUPUY Dominique, *Marsyas, Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la danse/Images en manœuvre, 2007.

⁷¹ DUPUY Dominique, *La sagesse du danseur*, Paris, JC Béhart, 2011. Cet ouvrage a suscité une transposition scénique, *Dialogue de corps*, par Cédric Préhaut et Vivien Visentin (2017).

manière d'une autobiographie déguisée en récit – à moins que ce ne soit l'inverse – il décline certaines des thématiques fondatrices de son métier de danseur : la pédagogie, la « dansée », le travail du souffle ou le vieillissement. Désormais, il édite irrégulièrement une brève revue, *Reliement*⁷², composée de courts textes poétiques et de rubriques nécrologiques, fondatrice de son intérêt pour les formes narratives et la thématique du « récit de danse ».

Enora Rivière, la voix de l'interprète

Enora Rivière est danseuse et chorégraphe. Née en 1977, elle se forme au Conservatoire de Tours, puis intègre le master EXERCE à Montpellier. Elle est ensuite interprète pour de nombreux chorégraphes – Olga de Soto, Aurélien Richard, Dominique Brun, Olivier Dubois, Gilles Jobin –, et assistante lors de plusieurs créations de David Wampach, Mathilde Monnier et Maud Le Pladec. Elle réalise ensuite un mémoire de recherche à l'université, intitulé « Écrire sur une œuvre après l'avoir dansée ou la question de l'analyse d'œuvre depuis la posture de l'interprète⁷³ ». D'emblée, la pratique de l'écriture est l'occasion d'affirmer un point de vue : si le critique écrit *sur* la danse, en revanche le chorégraphe écrit la danse ; le danseur, pour sa part, écrit *depuis* la danse, et à partir de la scène. Son intérêt pour l'activité et le statut d'interprète nourrit son désir de porter la parole des danseurs, afin de leur ouvrir un « espace discursif⁷⁴ », c'est-à-dire d'occuper une place – scénique, mais aussi dans le débat public – par la matérialité d'un livre : l'ouvrage qu'elle publie en 2013 s'intitule *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*⁷⁵, et se voit édité par le CND dans la collection 'Parcours d'artistes'. Le dialogue entre artistes en est à la source, puisque le livre est issu d'une démarche d'entretiens menés dans un studio de répétition avec une dizaine de danseurs, au sujet de leur métier et de leurs expériences professionnelles, sensorielles et scéniques : la posture et le contexte spatial comme relationnel de profération de la parole semblent déterminants, parce qu'ils se nouent à ceux qui permettent l'émission du geste des danseurs. Pourtant, les témoignages recueillis sont anonymisés et recomposés sous la plume de Rivière dans une narration polyphonique. Le format de l'ouvrage alterne entre deux types de récits : le premier, en police noire, est dialogal, et s'attache à la manière dont les danseurs façonnent les termes et les motifs de leur imaginaire artistique. Chaque paragraphe décline des fragments de discours issus des entretiens, autour d'un noyau thématique commun :

⁷² DUPUY Dominique, *Reliement*, Paris, Ode après l'orage, depuis 2013.

⁷³ RIVIÈRE Enora, « Écrire sur une œuvre après l'avoir dansée ou la question de l'analyse d'œuvre depuis la posture de l'interprète » mémoire de DEA, dir. Isabelle Ginot, Université Paris VIII, juin 2004. En ligne. https://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2 Consulté le 4 novembre 2022.

⁷⁴ RIVIÈRE Enora, « Parcourir et discourir ou la traversée de multiples espaces », *Repères, cahier de danse* n° 18, 2006, p. 28-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.018.0030. Consulté le 18 septembre 2022.

⁷⁵ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013. L'ouvrage a bénéficié de deux recensions : QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *op. cit.* Et GERVAIS-RAGU Alice, « Un danseur illimité », *Recherches en danse*, Actualités de la recherche, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.723> Consulté le 05 novembre 2022.

l'école de danse, l'intermittence, les pratiques somatiques ou le vieillissement corporel. Ce premier format est régulièrement interrompu par de brefs récits matérialisés par une police grisée, exprimés à la première personne du singulier, et consacrés à la narration de brèves expériences scéniques. Au fil de son travail d'interprète pour Dominique Brun et de la fréquentation d'une écriture simultanément partitionnelle, chorégraphique et textuelle, Enora Rivière a entamé un second projet d'écriture : « Moteur – un sacre », encore inédit⁷⁶.

Myriam Lefkowitz, improviser l'écriture

Myriam Lefkowitz, née en 1980, se présente comme « artiste chorégraphique ». Ni tout à fait danseuse – comme elle le dit elle-même, n'ayant pas suivi de formation professionnalisante en danse – ni vraiment chorégraphe, puisque son travail repose sur l'activation de dispositifs improvisés à partir d'un ensemble de consignes, dans des formes non-scéniques partagées avec des participants amateurs. Une licence d'histoire à la Sorbonne lui révèle son désir de raconter des histoires ; parallèlement, elle suit en France et aux États-Unis de nombreux cours, participe à des stages et des *jam* d'improvisation notamment auprès de Lisa Nelson, avec qui elle découvre les Tuning scores⁷⁷. Depuis 2009 elle développe un projet itinérant, *Walk, Hand, Eyes (a city)* : un cycle de balades silencieuses partagées entre un performeur et un unique spectateur. Ce dernier, qui conserve les yeux clos tout au long de l'expérience, est guidé par les mains de celui qui l'accompagne : un contact, une pression ou un effleurement l'orientent au fil d'une déambulation urbaine, chaque fois improvisée – la parenthèse du titre de son projet « (a city) » permettant de le décliner en tout lieu. Silencieusement, la balade compose un état de corps diffus, qui incite à prêter attention aux textures, aux odeurs, aux rythmes et aux flux de la ville. À l'issue de l'expérience, le guide et son guidé partagent un temps d'échange, et conversent à ce sujet : Myriam Lefkowitz a progressivement collecté leurs témoignages, et produit à partir de leurs transcription un ouvrage éponyme⁷⁸, édité en 2015 par Les Laboratoires d'Aubervilliers.

La publication de cet ouvrage, signé de son nom, lui permet de structurer la transmission écrite de savoir-faire issus de ses balades, eux-mêmes élaborés collectivement et soumis à la variabilité d'une expérience improvisée. Le livre est composé d'un ensemble de matériaux hétéroclites : de brefs récits narrent les imaginaires corporels des guidés, et le flux narratif de l'écriture rejoint la dynamique

⁷⁶ Notons qu'*ob.scène* se décline aussi dans une version scénique, créée en 2014 au festival Montpellier danse. Conception Enora RIVIÈRE ; collaboration artistique Cécile Tonizzo ; danseuses Sophie Gérard et Aïna Alegre ; créatrice lumière Séverine Rième ; designer son Cristiàn Sotomayor.

⁷⁷ Le Tuning score, créé par Lisa Nelson dans les années 1970, est un support d'improvisation ou de composition, à partir de différentes options (« start », « repeat », « reverse », etc.).

⁷⁸ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2015.

analogique d'une expérience qui oscille entre sensations intéroceptives, tactilité relationnelle et perception d'une l'atmosphère urbaine qui module la corporité⁷⁹. Les dernières pages reproduisent une dizaine de partitions, qui résultent d'un travail de nomination des consignes partagées entre les guides : en retour, elles agissent comme embrayeur des perceptions du lecteur.

Noé Soulier, *la parole performée contre l'interprétation*

Le parcours de danseur et de chorégraphe de Noé Soulier, né en 1987, s'inscrit à la croisée de plusieurs influences artistiques. Formé à la discipline et aux techniques académiques au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris puis à l'École de ballet national du Canada, il intègre ensuite la formation P.A.R.T.S.⁸⁰ à Bruxelles, pour y suivre un cursus de chorégraphe. Il signe en 2009 ses premières pièces, consacrées à la relecture du vocabulaire et des structures formelles de la gestualité issue de l'esthétique de la danse classique. Sa fréquentation des œuvres et des écrits de plusieurs chorégraphes américains – Simone Forti, Yvonne Rainer ou Merce Cunningham – l'engageant à élaborer des dispositifs scéniques davantage expérimentaux : il s'agit de détourner les gestes de leur fonction, d'interroger les cadres de perception d'un mouvement de danse. Dans la continuité de ce projet artistique, il publie en 2016 *Actions, mouvements et gestes*⁸¹ aux éditions du Centre national de la danse. L'ouvrage partage son matériau discursif et verbal avec sa conférence performée *Mouvement sur Mouvement*, présentée trois ans auparavant, elle-même composée à partir des gestes issus d'un CD-Rom pédagogique édité par William Forsythe, *Improvisation Technologies*⁸² (1999).

Présenté comme une « œuvre chorégraphique qui prendrait la forme d'un livre », son texte se propose comme un essai théorique et critique qui établit des schèmes d'appréhension du geste dansé, à travers des « focales d'attention » destinées à enrichir l'expérience des œuvres chorégraphiques. Puisant dans les souvenirs de sa propre expérience de danseur, Noé Soulier tente d'élaborer certains des principes définitoires qui régulent la production des gestes de danse, modulent leurs trajectoires et les intentions qui président à leur réalisation. À partir des modes d'interprétation issus de la danse classique, il compose des modèles analytiques appliqués aux œuvres du répertoire contemporain : *La Bayadère* se trouve associée à Trisha Brown, la « définition géométrique » de la posture arabesque opposée à celle, « mécanique », des mouvements de Simone Forti. Cette tentative de transgression du régime idiolectal dans lequel baigne la transmission des œuvres contemporaines repose sur le postulat

⁷⁹ PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* n°3, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.962> Consulté le 03 novembre 2022.

⁸⁰ Performing Arts Research and Training Studios, une école de danse contemporaine fondée à Bruxelles par la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker.

⁸¹ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

⁸² FORSYTHE William, *Improvisation Technologies, A Tool for the Analytical Dance Eye*, Hatje Cantz, 2004.

de l'adéquation entre geste et langage. Elle lui permet de décliner un ensemble d'interrogations nourries par des références linguistiques, par exemple en interrogeant la concordance du nom d'un geste avec les qualités kinésiques et expressives qu'il manifeste. Au fil de l'ouvrage, le matériau discursif s'enchaîne avec la perception sensorielle du mouvement, de sorte que les gestes dansés sont perçus comme régis par des schèmes langagiers, eux-mêmes organisés par la présence sous-jacente d'une dynamique motrice qualifiée d' « écriture ».

Des « écrits de danseurs » : lignes de force d'un phénomène éditorial et scripturaire

La présentation des quatre démarches d'écriture de ces danseurs met d'emblée en exergue leur grande diversité : les statuts artistiques de leurs auteurs apparaissent relativement hétérogènes (certains débudent leur carrière, d'autres en sont au crépuscule), de même que la fonction acquise par leurs ouvrages, qu'ils fassent récit d'une activité de transmission (chez Dupuy), qu'ils soient le support de consignation d'outils et de partitions issus d'une expérience performée (chez Lefkowitz), qu'ils synthétisent une réflexion critique assumée par un artiste (chez Soulier) ou qu'ils soient l'occasion de collecter et de diffuser des discours de danseur relatifs à la pratique du métier d'interprète (chez Rivière). Ces démarches sont aussi consécutives des esthétiques dans lesquels ils s'inscrivent – de la danse moderne (Dupuy) au Contact Improvisation (Lefkowitz), de la danse classique troublée par les œuvres de la post-modernité américaine (Soulier) aux formes contemporaines des « danses d'après⁸³ » (Rivière) – et ainsi des filiations artistiques qu'ils revendiquent. En résulte aussi une certaine disparité de formats et de registres d'écriture – récit de soi, biographie fictive, essai philosophique, narration fragmentaire.

Cependant, au regard de la vaste constellation d'écrits de danseurs examinés jusqu'à présent, il est possible de déterminer quelques-uns des points communs que partagent ces ouvrages – et qui constituent aussi leur marginalité. Pour ces quatre auteurs, la production d'un livre constitue la finalité d'une démarche d'écriture : elle marque le point d'aboutissement d'une carrière artistique (chez Dominique Dupuy, qui écrit *la Sagesse du danseur* alors qu'il a plus de 80 ans), la continuation d'une œuvre scénique (chez Noé Soulier, puisque l'écriture succède à une conférence performée et en réinvestit le matériau discursif) ; la conséquence d'une pratique chorégraphique qui suscite à son tour de nombreux échanges (chez Lefkowitz), ou le résultat d'un dispositif discursif destiné à recueillir la parole des danseurs (chez Rivière). Ceci pourrait nous inviter à considérer que ces textes possèdent une valeur documentaire voire archivistique, et s'établissent comme la conservation d'un témoignage oral ou la transposition livresque du verbatim d'une œuvre scénique. Pourtant, tous sont

⁸³ Selon l'expression d'Isabelle Launay. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

pensés comme dotés d'un pouvoir d'efficacité, qu'il soit discursif ou artistique : *ob.scène* est la source d'une déclinaison scénique, *Actions, mouvements et gestes* est conçu comme une « œuvre chorégraphique qui prend la forme d'un livre », formulant de nombreuses « expériences⁸⁴ » destinées à être éprouvées par le lecteur, *Walk, Hand, Eyes (a city)* se clôt sur une série de partitions présentées comme des « exercices », tandis que *La Sagesse du danseur* réinvestit des formes d'adresses et d'interaction élaborés par la pédagogie de Dupuy.

La méthodologie que nous tentons d'élaborer pour appréhender ces ouvrages est alors, en elle-même, un véritable enjeu de cette recherche. Il s'agit en effet de parvenir à façonner un mode d'analyse qui puisse rendre compte de la diversité des formats, des démarches et des registres d'écriture qui constituent notre corpus, au regard des attentes implicites charriées par le choix de les inclure dans la catégorie des « écrits de danseurs », c'est-à-dire de les considérer comme actualisant la réciprocité des pratiques de la danse et de l'écriture.

Il est ainsi permis de formuler à leur égard plusieurs interrogations : si ces textes sont tous issus d'une expérience de danse, les formes textuelles qui les expriment sont-elles, elles aussi, composées à partir des imaginaires langagiers éprouvés dans le travail gestuel ? Dans ce cas, par quels processus sémiotiques se trouvent qualifiés voire nommés des gestes et des états de corps, quel lexique est sollicité pour désigner des figures et des postures, qu'elles soient ou non répertoriées dans le vocabulaire d'un répertoire technique ? Quelles stratégies discursives ou narratives sont-elles adoptées pour donner à éprouver la continuité d'un flux kinésique, le phrasé d'une gestualité ? D'autre part, l'analyse de ces écrits de danseurs suggère qu'il soit possible d'éprouver à leur égard le pouvoir de suggestion kinésique du langage articulé. La lecture de ces textes requiert alors de développer une activité empathique qui s'adosse à la compréhension des schèmes moteurs et sensoriels contenus dans les systèmes grammaticaux et syntaxiques de la langue⁸⁵ ; celle que nous parlons, comme celle du jargon propre aux artistes chorégraphiques. Nous supposons que leurs écrits participent du façonnement autant que de la diffusion de savoirs linguistiques développés par les danseurs sur leur métier et leurs pratiques d'artistes.

Finalement, le point commun transversal à ces quatre ouvrages concerne la place qu'y occupe la pratique de la parole. Elle intervient pour chacun d'eux à des moments précis du processus d'écriture : sous la forme d'entretiens chez Rivière ou de conversations chez Lefkowitz, c'est-à-dire comme matériau ensuite réinvesti dans la forme textuelle ou à la manière d'un pré-texte comme chez Soulier. Pour Dupuy, l'écriture constitue le sujet et le motif d'une « prise de parole » militante, qui fait

⁸⁴ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁵ LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, Paris, 1985.

récit de son activité de transmission orale – et vocale. Cette récurrence ne peut être due au hasard : pourquoi ces danseurs mobilisent-ils la parole comme une source nécessaire à leur pratique d'écriture ? Réciproquement, est-ce parce que nous les envisageons comme des « écrits » – et non comme des livres, des discours ou des textes – que la parole y prend valeur ? Pour rendre compte de ces phénomènes, il nous est apparu pertinent de solliciter des méthodes d'analyse et des outils de lecture partagés avec les études littéraires.

Danse et littérature ?

L'hypothèse de la pertinence d'une analyse textuelle de ce corpus est aussi soutenue par la prégnance d'un imaginaire commun aux pratiques littéraires et chorégraphiques⁸⁶, mis en lumière tant par les études historiques que critiques et poétiques. Un faisceau d'analyse historiques documente les multiples occasions de convergence entre les démarches des danseurs et des écrivains, ou proposent d'examiner les transpositions qui opèrent au sein de ces deux arts entre les imaginaires du geste et du texte. Mark Franko⁸⁷ s'intéresse ainsi au ballet de cour (XVI^e - XVIII^e siècle), et souligne comment il a fondé son émancipation du théâtre verbal en se nouant au régime esthétique de la textualité, tandis que Sarah Davies Cordova⁸⁸ examine l'imaginaire d'une traduction de l'expressivité de la danse dans les représentations littéraires du XIX^e siècle ; Gabriele Brandstetter associe le début du XX^e à d'intenses interrogations des écrivains quant à la « représentation par le mouvement comme discours littéraire⁸⁹ ». Laurence Louppe voit dans cette même période l'expression d'une « double révolution⁹⁰ », engagée à partir de la « naissance parallèle » de la modernité en littérature et en danse, qui permet aux artistes de substituer la verbalité au mouvement⁹¹.

⁸⁶ À noter que Sébillotte créé dans son panorama des livres publiés sur la danse une catégorie « livrets et rapports danse-littérature » : si elle ne représente qu'1% des livres publiés sur la danse entre 2000 et 2009, l'existence de cette catégorie est déjà représentative d'un phénomène – même si elle ne concerne sans doute qu'une dizaine d'ouvrages. SEBILLOTTE Laurent, « Le Cas de l'édition en danse », *op. cit.*, p. 51.

⁸⁷ FRANKO Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 1993.

⁸⁸ DAVIES CORDOVA Sarah, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle », *Littérature* n°112, 1998, pp. 26-36. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1598> Consulté le 12 mars 2022.

⁸⁹ BRANDSTETTER Gabriele, « Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature* n°112, 1998, pp. 3-13. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1596> Consulté le 04 novembre 2022.

⁹⁰ LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature* n°112, 1998, p. 94. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>. Consulté le 8 septembre 2016.

⁹¹ Au sein des écrits de danseurs, on peut ainsi relever l'influence manifeste de Rilke, puisque plusieurs chorégraphes signent des « lettres à un jeune danseur », signalant une intertextualité latente. BEJART Maurice, *Lettre à un jeune danseur*, Arles, Actes Sud, 2001. ROBINSON Jacqueline, « Lettre à un jeune danseur », *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1997. WIGMAN Mary, « Lettre à un jeune danseur », *Le langage de la danse, op. cit.*

Ces convergences sont désormais largement balisées par les approches comparatistes qui appréhendent la déclinaison des formes littéraires au regard de la danse : Valeria Gramigna⁹² examine par exemple les relations entre les formes romanesques et chorégraphiques, Estelle Jacoby⁹³ s'attache aux croisements entre poésie et danse, Stefano Genetti explore les « projections chorégraphiques » du théâtre de Beckett⁹⁴, tandis que Michèle Febvre s'attache à la théâtralité de la danse contemporaine⁹⁵. À la croisée de ces approches comparatistes et disciplinaires, plusieurs recherches interrogent le statut artistique des formes textuelles produites par des écrivains, néanmoins destinés à la scène : Hélène Laplace-Clavier⁹⁶ et Delphine Vernozy⁹⁷ envisagent les livrets de ballet comme source et inspiration du geste des danseurs, durant la Belle Époque et jusqu'au milieu du XX^e siècle.

Les études qui considèrent les pratiques artistiques les plus récentes témoignent de la même volonté d'articulation : Magali Nachtergaele s'interroge sur la manière d'« allier danse et littérature », qui serait « l'enjeu du contemporain⁹⁸ », c'est-à-dire tout autant renouvelé par des préoccupations actuelles qu'infléchi par les formes contemporaines de l'écriture littéraire comme chorégraphiques : Laura Soudy y voit un « dialogue renoué⁹⁹ ». Les modalités de comparaison comme les objets qui les soutiennent semblent alors radicalement infléchis : Mélanie Mesager envisage depuis les études en danse la manière dont « la chorégraphie s'empare du texte littéraire¹⁰⁰ », tandis que Valentina Karampagia propose une microanalyse du « lien entre le geste et le mot¹⁰¹ ». Les collaborations scientifiques entre ces champs de recherche ont abouti à la publication de plusieurs recueils collectifs, qui proposent une constellation de références et de cas d'études destinés à servir d'ancrage à des études pluridisciplinaires. *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*¹⁰² témoigne des

⁹² GRAMIGNA Valeria, *Dans l'encre de la danse. Roman et danse entre XXe et XXIe siècles*, Bari, Graphis, 2007.

⁹³ JACOBY Estelle, *Dialogues et convergences entre la danse et la poésie moderne*, thèse de doctorat en littérature, dir. Jean-Claude Mathieu, Univ. Paris VIII, 2003.

⁹⁴ GENETTI Stefano, « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », *Recherches en danse*, Focus, 2015, DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1211> Consulté le 31 janvier 2018.

⁹⁵ FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

⁹⁶ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse. Les Livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

⁹⁷ VERNOZY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, thèse de doctorat en littérature, dir. Didier Alexandre, Univ. Paris IV-Sorbonne, 2015.

⁹⁸ NACHTERGAEL Magali, « Allier danse et littérature, l'enjeu du contemporain », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, p. 9. BONHOMME Béatrice, GODFROY Alice, LEFORT Régis, VELLETT Joëlle (dir.), *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2028, pp. 233-244.

⁹⁹ SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, thèse de doctorat en littérature, Univ. Pau et Pays de l'Adour, dir. Hélène Laplace-Clavier, 2015.

¹⁰⁰ MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018.

¹⁰¹ KARAMPAGIA Valentina, « Comment dire le lien entre le geste et le mot ? Problèmes et (in)définitions. L'exemple de *The Perception of* », in GENETTI Stefano (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 151-161. En ligne. DOI : 10.3917/herm.genet.2018.01.0151. Consulté le 11 juin 2022.

¹⁰² GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités /Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018.

croisements opérés entre le verbal et le kinésique et les collaborations artistiques qui en découlent, tandis que l'ouvrage *Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performance écrite*¹⁰³ propose des pistes quant à la manière qu'ont les danseurs d'investir le champ littéraire et les productions d'écrivains qui s'intéressent au champ de la danse.

Ces nombreuses études s'attachent ainsi aux œuvres chorégraphiques qui mobilisent des ressources textuelles, à la manière dont les imaginaires de la danse nourrissent ceux des écrivains, ou aux collaborations engagées entre ces artistes. Se trouvent précisément documentés de nombreux processus de création d'œuvres scéniques ou textuelles ; toutefois, l'analyse de la place acquise par l'acte d'écrire en danse n'apparaît souvent qu'en filigrane. C'est parce que l'écriture est affectée à la littérature et le geste à la danse que leurs croisements sont perçus comme l'occasion d'un dialogue. Celui-ci s'instaure entre les disciplines et les arts, entre les objets d'études et les échelles – du mot au geste, des pièces de danse aux textes littéraires – par des jeux de coordinations (danse contemporaine et littérature), de parallélismes (*gestualité/textualité*), ou d'analogies (la danse *comme* texte). Ces polarités sont porteuses d'une forte charge heuristique : comparer les gestes et les mots, la danse et la littérature, c'est déjà supposer une spécificité à l'un(e) et l'autre, et définir ces objets ou ces pratiques au regard de ce qu'on considère comme chorégraphique ou kinésique, et réciproquement.

Ainsi, et si l'on ne peut faire abstraction de la prégnance d'un imaginaire littéraire dès lors que l'on aborde en danse les pratiques de l'écriture et les usages des textualités, notre intérêt réside moins dans l'examen des opérations de migration et de transposition d'un champ artistique à l'autre que dans la manière dont notre corpus actualise ou infléchit certains des imaginaires propres à une conception « endogène » de l'écriture en danse. Or, précisément, circonscrire la diversité des acceptions de l'écriture dans les pratiques des artistes chorégraphiques relève d'un véritable défi. Qu'elle désigne un geste graphique ou une activité compositionnelle (*l'écriture* chorégraphique), elle-même enrichie par une trame textuelle, ou l'élaboration d'un support notationnel en vue de la transmission d'une danse, il apparaît impossible *a priori* d'en établir une typologie pertinente et représentative de ses usages. Les valeurs qui lui sont attribuées paraissent déterminés par un réseau discursif structuré par de nombreuses contradictions, que l'écriture soit considérée comme intrinsèque aux pratiques des danseurs ou radicalement absente de toute manifestation kinésique, parce que ses propriétés matérielles caractérisent un *œuvrement*¹⁰⁴ perçu comme paradoxal au regard du supposé régime d'immanence des œuvres chorégraphiques. Ces tensions ou ces polarités, souvent

¹⁰³ NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.

¹⁰⁴ POUILLAUDE Philippe, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

tacites, nous semblent particulièrement actives dans les imaginaires de la danse : il s'agira de comprendre le statut et les fonctions qu'acquièrent les écrits produits par les danseurs au sein de ce champ de représentations.

L'écriture et le discours – références et filtres disciplinaires

Deux références théoriques – celles de Jacques Derrida et de Michel Foucault – sont progressivement venues se greffer à notre parcours d'analyse, afin de soutenir l'élaboration d'une méthodologie destinée à examiner les pratiques d'écriture des danseurs. Ces deux pensées sont élaborées à partir des années 1960, dans un contexte scientifique et épistémologique circonscrit : se réclamer de leur filiation pourrait sembler obsolète ou anachronique, tant leurs propositions théoriques ont été l'objet de nombreuses relectures critiques¹⁰⁵, qui ont participé à en infléchir la portée. D'autre part, la danse semble bien étrangère à ces deux références : Foucault n'en fait aucune mention¹⁰⁶, tandis que Derrida ne lui accorde qu'une maigre place, notamment au cours d'un entretien avec Christie McDonald, intitulé *Chorégraphies*¹⁰⁷. Il y développe une conception assez réductrice¹⁰⁸ et abstraite de « la danse », qui constitue un point d'achoppement de sa construction théorique. Il s'agit là d'un phénomène assez récurrent, et Frédéric Pouillaude relève par ailleurs combien la danse a longtemps constitué un impensé de la philosophie¹⁰⁹.

Pourtant, c'est par deux danseurs que leur pensée nous est transmise : Dominique Dupuy nous ouvre la voie de Derrida, en nous transmettant l'un de ses articles – « Entre le corps écrivant et l'écriture¹¹⁰ » – lorsque nous dialoguons avec lui au sujet de ses activités de danseur-lecteur. Quelques mois plus tard, notre rencontre avec la pensée foucauldienne opère par l'entremise de la chorégraphe Fanny de Chaillé, qui présente la pièce *Désordres du discours*, transposition scénique de *L'Ordre du*

¹⁰⁵ Wedl Juliette, « L'analyse de discours 'à la Foucault' » en Allemagne : trois approches et leurs apports pour la sociologie », *Langage et société* n° 120, 2007, p. 35-53. DOI : 10.3917/lis.120.0035. Consulté le 11 mars 2022.

¹⁰⁶ Voir NESS Sally Ann, « Foucault's Turn from Phenomenology: Implications for Dance Studies », *Dance Research Journal* n°43, 2011, pp. 19-32. En ligne. URL : <https://www.jstor.org/stable/23266963>. Consulté le 18 août 2022.

¹⁰⁷ DERRIDA Jacques, MCDONALD Christie, « Chorégraphies », *Diacritics* n°12, Johns Hopkins University Press, 1982.

¹⁰⁸ Tel que l'analyse FOSTER Susan, « Choreographies of gender », *Signs* n°24, 1998. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.1086/495316> Consulté le 04 novembre 2022. Et MARQUIÉ Hélène, « Le philosophe, le psychanalyste, la danse et le féminin », in DAUMAS Maurice, MEKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *Misogynie. Enjeux politiques et culturels*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2016, pp. 101-115.

¹⁰⁹ POUILLAUDE Philippe, *Le désœuvrement chorégraphique*, op. cit. Et COLEBROOK Claire, « How can we tell the Dancer from the Dance? The Subject of Dance and the Subject of Philosophy ». *Topoi* n°24, 2005, pp. 5–14. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4157-7> Consulté le 04 novembre 2022.

¹¹⁰ DERRIDA Jacques, FERRER Daniel, « Entre le corps écrivant et l'écriture... », *Genesis* n°17, 2001, pp. 59-72. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/item.2001.1196> Consulté le 03 novembre 2022.

*discours*¹¹¹. Ces deux découvertes nous permettent progressivement de distinguer, au fil de plusieurs recouplement, une filiation franche, néanmoins discontinue, de certains discours de la danse avec la pensée des deux philosophes : une discussion avec Noé Soulier au sujet des auteurs qu'il convoque pour élaborer sa propre réflexion théorique permet ensuite de confirmer leur présence paradoxale.

« Si on a toujours comme référence Foucault, Deleuze, Derrida et Barthes, qui sont encore vus comme des auteurs contemporains alors qu'ils datent quand même d'il y a quarante ou cinquante ans, [il y] a un problème. [Surtout] que [pour] les artistes eux même c'est leur référence principale, [et] c'est [aussi] la référence principale des critiques¹¹² ».

En effet, on ne peut que reconnaître un certain hermétisme à ces théories particulièrement érudites : les chorégraphes Marc Lacourt et Ambra Senatore déclarent ainsi, au sujet de la manière dont la pensée de ces philosophes imprègne leur travail : « On a tous les deux lu Jacques Derrida et on n'a rien compris [...]. Mais on essaie de le faire quand même¹¹³ ». Finalement, il nous apparaît que leur efficacité et leur pertinence réside autant dans les concepts et les méthodes qu'ils élaborent que dans la typologie des occasions pour lesquelles ils sont sollicités : elle permet de mettre en lumière des circulations d'idées et d'intérêts¹¹⁴, des traductions de textes et des transmissions d'œuvres, notamment par la diffusion outre-Atlantique d'un courant de pensée désigné comme « post-structuraliste », dont les auteurs sont rassemblés sous la bannière d'une « French theory¹¹⁵ ». Ainsi, davantage que d'explorer les ramifications complexes de la pensée de ces deux auteurs, nous considérerons que certaines des notions qu'ils travaillent nous apparaissent comme « filtrées » par leur usage dans les discours des artistes chorégraphiques comme des théoriciens de la danse, qui prennent acte de leur caducité et en proposent une relecture contemporaine.

En premier lieu, la pensée de Derrida nous interpelle parce qu'elle développe une philosophie de l'écriture¹¹⁶, considérant les supports matériels dans lesquelles elle s'exerce et les représentations du temps comme de l'espace qu'elle charrie. À ce titre, elle rencontre l'intérêt des

¹¹¹ FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971. Nous avons assisté à cette représentation de *Désordre du discours* le 22 octobre 2019, dans le Grand amphithéâtre de l'université Lumière Lyon 2.

¹¹² « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 63, lignes 42-47.

¹¹³ VOLAGE Emmanuelle, « Il nous faudrait un secrétaire : le quotidien dansé par Marc Lacourt et Ambra Senatore », *Unidivers*, 1er avril 2022. En ligne. URL : <https://www.unidivers.fr/il-nous-faudrait-un-secretaire-triangle-marc-lacourt-ambra-senatore/> Consulté le 03 novembre 2022.

¹¹⁴ On peut rappeler à ce titre les récents travaux de recherche consacrés à l'histoire de la danse en France dans les années 1970. Voir PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments* Paris/Saint-Denis, micadanses/Université Paris 8, 2014.

¹¹⁵ Voir CUSSET François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2013.

¹¹⁶ Notamment DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 ; *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967.

recherches qui s'attachent à la transversalité des écritures textuelles et chorégraphiques¹¹⁷ – Mark Franko place ainsi sous son égide *La danse comme texte*¹¹⁸ – lorsqu'elles convergent dans une « archi-écriture », telle que l'examine Frédéric Pouillaude¹¹⁹. Celle-ci soutient les analyses esthétiques qui pensent le statut de l'œuvre scénique, son impossible origine¹²⁰ et ses répétitions¹²¹ – tout particulièrement lorsqu'elles sont transmises par des supports notationnels et textuels (partitions¹²², scores¹²³), dont la structure formelle engage une *différence* qui s'exerce par des processus perceptifs et mémoriels. Ceux-ci sont au cœur des études historiques comme poïétiques qui interrogent la fonction de l'archive¹²⁴ comme support d'inscription mais surtout de dissémination d'une « trace¹²⁵ », parce qu'elle fait signe¹²⁶ vers la présence¹²⁷ du corps des danseurs – comme du chercheur.

Ainsi, la philosophie derridienne permet d'appréhender de manière transversale certains des systèmes de pensée qui structurent les acceptions de l'écriture en danse. La diversité des fonctions qu'elle acquiert, des formes et des espaces dans lesquels elle se manifeste apparaît alors précisément organisée par des polarisations implicites, néanmoins tangibles : celle de la présence ou de l'absence – de la corporéité dans un texte, par exemple – celle d'une culture orale ou écrite – dans les processus

¹¹⁷ SIEGMUND Gerald, « L'ascension de l'écriture. Pas de danse, danse de l'écriture : A-libi, a-topie et ressemblance dans l'œuvre de Jan Fabre ». *Littérature* n°112, 1998, pp. 61-74. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1601> Consulté le 11 octobre 2022. Et GOELLNER Ellen, SHEA MURPHY Jacqueline (dir.), *Bodies of the Text: Dance As Theory, Literature As Dance*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.

¹¹⁸ FRANKO Mark, *La danse comme texte, La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, op. cit., p. XIX.

¹¹⁹ POUILLAUDE Frédéric, « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique* n° 137, 2004, p. 99-123. En ligne. DOI : 10.3917/poeti.137.0099. Consulté le 05 novembre 2022.

¹²⁰ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n°11, mars 2003, p. 5. En ligne. URL : <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00801020> Consulté le 17 janvier 2020.

¹²¹ Voir DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes. Palimpseste de la danse de l'Élue dans le Sacre du printemps au XXIe siècle*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, volet 3, Université Côte d'Azur, dir. Marina Nordera, 2019, inédit. Et LAPEYRE Chantal, *Fictions nécessaires. Pour une danse baroque contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.

¹²² VAN IMSCHOOT Myriam, « Rests in pieces. Partitions, notation et trace dans la danse », *Multitudes* n° 21, 2005, p. 107-116. En ligne. DOI : 10.3917/mult.021.0107. Consulté le 03 novembre 2022.

¹²³ WATTS Victoria, « Dancing the Score: Dance Notation and Différence » *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* n° 28, 2010, pp. 7–18. En ligne. URL : <http://www.jstor.org/stable/40664448>. Consulté le 03 novembre 2022.

¹²⁴ En s'appuyant notamment sur l'ouvrage suivant : DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995.

¹²⁵ Voir FRANCO Susanne et NORDERA Marina, « Introduzione generale », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. XVII-XXXV. Et MOATI Raoul, « Les métastases de la trace, écriture et déconstruction chez Derrida », *Les mutations de l'écriture*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.porsorbonne.1759>. Consulté le 18 octobre 2022.

¹²⁶ BAUER Bojana, « De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, op. cit., p. 81-96.

¹²⁷ LEPECKI André (dir.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004. Les études les plus contemporaines opèrent ainsi parfois une fusion entre les propositions théoriques de Derrida, Franko et Lepecki : GIBSON Ruth, ROCHE Jenny Roche, « And then again, I draw myself to the detail », *Performance Research* n°26, 2021, 71-77. En ligne. DOI: 10.1080/13528165.2021.2005955 Consulté le 05 novembre 2022.

de transmission des danses – ou celle d’une expression par la vocalité ou par la scription – lorsque l’écriture est admise comme une structure langagière. Or, l’ensemble de ces acceptions ou préoccupations converge dans les démarches engagées par les écrits de danseurs de notre corpus ; nous les examinerons à partir du cadre méthodologique de la « déconstruction », proposé par Derrida. Elle s’établit comme une méthode d’analyse des textes et des discours, en vue de mettre en lumière les mécanismes sur lesquels reposent les contradictions qui s’y expriment, à partir des notions auxquelles elles s’opposent – la parole, le discours, le langage articulé, notamment. Nous tenterons de comprendre comment écriture textuelle et gestuelle peuvent participer d’un mécanisme commun et réversible ; comme le suggère Mark Franko, « le mouvement de l’écriture en lui-même [peut] être qualifié de danse » dès lors que « le mouvement de la danse [...] peut être expliqué par le mouvement de l’écriture¹²⁸ ».

Si les références que nous avons pu rassembler tendent à souligner que la pensée de Derrida aurait surtout nourri les approches théoriques des phénomènes chorégraphiques, la pensée de Foucault nous apparaît au contraire transiter tant *via* les discours académiques que *via* les œuvres de danse. Elle accompagne ou converge dans la démarche des artistes qui eux-mêmes interrogent la pouvoir politique de la danse et les ordres disciplinaires qui régulent les discours et les représentations du corps, mais aussi la capacité d’une danse collective et surtout communautaire à abolir le statut d’autorité des chorégraphes et la propriété qu’ils exercent sur leurs œuvres. Du moins, c’est en convoquant des références foucauldienne que certains critiques ou théoriciens synthétisent le projet artistique de la Judson Church, par exemple : Ramsay Burt¹²⁹ voit l’expression d’un ébranlement de la « fonction-auteur » dans la pièce *Continuous Project/Altered Daily* initiée en 1970 par Yvonne Rainer. Côté français, Roland Huesca relève aussi combien « l’usage, même parcellaire et lacunaire, des écrits de Michel Foucault est devenu à la fois source de création et espace de commentaires¹³⁰ », chez des artistes comme Alain Buffard (interrogeant la sexualisation des corps et leur mise en scène) ou chez les membres du Quatuor Knust, qui mettent en scène l’acte de reprise des œuvres chorégraphiques, troublant la place acquise par l’activité d’interprétation, d’emprunt et de citation. À ce titre, les références à la pensée foucauldienne soutiennent l’analyse des modes de circulation voire d’enchâssement des discours, *dans* et *à propos* des œuvres¹³¹ comme au sein de la discipline

¹²⁸ Cette inclusion de la danse dans l’écriture, et réciproquement, est établie par Franko dans le contexte esthétique spécifique de la danse baroque. FRANKO Mark, « De la danse comme texte au texte comme danse : généalogie du baroque d’après-guerre », *Gestualités/Textualités*, *op. cit.*, p. 204.

¹²⁹ BURT Ramsay « Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaecker », in LEPECKI André (dir.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁰ HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* n°13-14, 2004. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.632>. Consulté le 31 octobre 2022.

¹³¹ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *op. cit.*

chorégraphique : ils définissent les appartenances statutaires comme actoriales, caractérisent l'expression des savoirs¹³² formulés par les danseurs, et acquièrent ainsi une valeur artistique – parce que politique.

La mise en réseau des fonctions attribuées au discours en danse permet de révéler combien les écrits de notre corpus mettent en scène les conditions d'élaboration, d'expression et de réception de la parole des danseurs, dans ses déclinaisons orales et textuelles. Si la danse est régulièrement associée au silence, le danseur relégué à un supposé mutisme, pourtant sa parole bruisse sur les scènes¹³³ ou dans les studios. La confrontation de ces apories avec les occasions réelles dans lesquelles la parole trouve à se dire révèle les contours des ordres du discours *de* et *sur* la danse¹³⁴, qui lui-même exclut autant qu'il régule la capacité de parole. Dans quels espaces, à propos de quelles thématiques, à partir de quel statut artistique la parole peut-elle être reçue comme un discours, participant à façonner les savoirs, les perceptions et les représentations affectées aux corps des danseurs ? Finalement, associer énonciation et gestualité, parole et corporéité ne contribuerait-il pas à reléguer la parole au rang d'activité pré-discursive¹³⁵ – et donc non-discursive ? À ce titre, la production d'un livre par un danseur – lorsque son matériau langagier est lui-même issu d'une parole d'interprète – participe à initier une possible transgression des mécanismes de reconnaissance actoriale¹³⁶.

Un contexte perceptif et sensoriel

Ces ressources théoriques contribuent à délinéer les modalités d'approche des quatre écrits de danseurs qui nous concernent : ils permettent de rendre compte des critères de sélection implicites qui fondent le choix de ces ouvrages et nous incite à les établir en corpus, c'est-à-dire à instaurer entre eux un dialogue¹³⁷. Nous avons isolé des textes écrits par des artistes chorégraphiques appartenant au champ esthétique de la danse contemporaine – les ouvrages de danseurs classiques, jazz ou hip-hop

¹³² PERRIN Julie, « L'Entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie (dir.), *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*, Paris, Vrin, 2016, p. 207-218.

¹³³ MARQUIÉ Héléne, « Dispositif trouble: When what is said is not what is shown », in NORDERA Marina, FRANCO Susanne (dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Routledge, New York, London, 2007, pp. 236-250.

¹³⁴ NORDERA Marina, FRANCO Susanne (dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, *op. cit.* et NORDERA Marina, « La notion de 'discours sur la danse' », communication inédite présentée dans le cadre de la journée d'étude coordonnée par Delphine Vernozy, *Danse, discours et humanités numériques*, Paris Sorbonne, 6 mai 2017.

¹³⁵ FAURE Sylvia, « Dire et (d)écrire les pratiques de danse. Opposition entre pratiques discursives et non discursives », *Cahiers Internationaux de Sociologie* n° 108, 2000, pp. 161-178.

¹³⁶ GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », in GIOFFREDI Paule (dir.), *A [a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 9.

¹³⁷ Ainsi, on pourrait considérer que si les approches monographiques, qui incluent les écrits d'un danseur dans l'ensemble de ses travaux artistiques, relèvent d'une lecture intratextuelle, nous développons au contraire une approche intertextuelle. Voir MARTEL Kareen. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée* n°33, 2005, p. 93–102. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/012270ar> Consulté le 02 novembre 2022.

par exemple n’y prennent pas part – publiés en langue française¹³⁸, au cours de la dernière décennie : tous partagent une relative proximité temporelle, géographique et linguistique. Ils nous semblent à ce titre participer de ce que le linguiste Felix Vodicka désigne comme un « contexte de perception¹³⁹ », déterminé par un ensemble de postulats artistiques et de tropes discursifs, de structures culturelles et institutionnelles qui fondent un système de valeur intellectuel et pratique. Ainsi, ces quatre ouvrages seraient potentiellement représentatifs d’un champ de représentations commun aux artistes de danse contemporaine française, qui participe à – et même fonde – leur lisibilité. Au regard des questions de recherche qui nous animent, il détermine la place accordée à la parole des danseurs, sur scène ou dans les discours artistiques comme critiques, le statut acquis par la pratique de l’écriture dans les imaginaires de la danse, et le rôle du livre comme élément de la culture chorégraphique. D’autre part, ce contexte perceptif est également esthétique, et fonde certains des postulats comme des habitudes sensorielles qui participent à construire les modes de lecture de ces ouvrages, notamment la possibilité d’une réception empathique des récits de gestes qu’ils y composent.

Finalement, nous avons sélectionné des ouvrages édités en format de poche, dont la mise en page est marquée par une relative simplicité : ils ne peuvent ainsi être associés à la catégorie du livre d’artiste, ni qualifiés d’objets d’art. C’est au contraire leur contenu textuel et langagier qui leur permet d’être reconnus comme des « écrits de danseurs » ; toutefois, le choix de qualifier leurs auteurs comme des « danseurs » apparaît ambigu, puisque tous ont par ailleurs développé des pratiques de chorégraphes. L’usage de ce terme sera l’occasion d’explorer la manière dont le processus éditorial accentue les interactions entre la fonction attribuée à l’auteur d’une œuvre livresque et la posture énonciative qu’il y déploie, lorsqu’un artiste chorégraphique engage par l’écriture une réflexion relative à ses expériences de danseur, au regard des conséquences qu’elles entraînent sur son statut légal et son activité professionnelle. Chez Dupuy, l’écriture met en scène le désir d’être auteur d’une œuvre – certes textuelle, néanmoins matérielle et tangible – signée de son nom ; chez Soulier, il s’agit de développer une analyse critique des œuvres chorégraphiques en tant qu’interprète, et ainsi d’affirmer l’auctorialité d’une parole de danseur. Quant à Lefkowitz et Rivière, toutes deux publient un ouvrage élaboré à partir de discours recueillis auprès de danseurs ou de participants à une expérience chorégraphique, tout en conservant leur anonymat.

L’intérêt que nous accordons aux circulations discursives au cœur desquelles s’établissent notre corpus nous incite à intégrer comme support de notre démarche d’analyse un ensemble de ressources – que l’on pourrait désigner comme paratextuelles – qui conditionnent leur réception et

¹³⁸ Relevons toutefois que l’ouvrage de Myriam Lefkowitz est publié en version bilingue français/anglais.

¹³⁹ KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l’esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* n°8, 1997. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.649>. Consulté le 06 octobre 2022.

participent à en façonner le cadre de lecture. Entretiens diffusés dans la presse, articles scientifiques et sources critiques analysent ou commentent les pratiques d'écriture de leurs auteurs tout autant qu'ils y participent, parce qu'ils entretiennent avec les textes de multiples effets d'écho ou de redondance.

Chez Myriam Lefkowitz comme chez Noé Soulier, ce faisceau de discours constitue le péritexte de leurs ouvrages : un ensemble d'entretiens, de dialogues ou de conférences qui entoure la publication des livres, voire en constituent la trame, manifestant une relative tautologie des formes orales et scripturaires de leur énonciation. Chez Rivière, les sources sont nombreuses et témoignent de l'intensité avec laquelle elle diffuse sa parole : au sein des dossiers élaborés en vue de l'obtention d'un soutien institutionnel à l'écriture de son ouvrage, d'entretiens publiés dans la presse spécialisée lors de la parution du livre, d'articles destinés à des revues émanant de structures ou d'organismes culturels ou à des ouvrages universitaires. Finalement, chez Dominique Dupuy, les entretiens relatifs à la publication de ses ouvrages semblent plus rares, témoignant peut-être d'une réception plus confidentielle de son écriture. Malgré son retrait progressif de ses activités de danseur et de pédagogue, les sources sont en revanche plus nombreuses au sujet de son travail de transmission ; on peut même supposer qu'elles en font partie intégrante. Le format de ses ouvrages participe à la mise en scène de son activité d'écriture – encadrée par de nombreux préambules et préfaces, enrichie d'index et de bibliographies – témoignant d'un intérêt pour les archives de sa propre parole.

Ce bref recensement de sources, loin d'être exhaustif, permet cependant de faire apparaître une première esquisse d'une possible typologie des espaces discursifs dans lesquels les danseurs sont amenés à prendre place et parole : leur nature orale ou écrite, leur élaboration en dialogue ou sous forme d'articles, au sein de publications institutionnelles, scientifiques ou critiques. On pourrait ainsi, avec une certaine prudence, inclure à cet ensemble les critiques et articles de presse publiés au sujet des œuvres chorégraphiques de Soulier, Lefkowitz et Rivière, qui ont l'activité chorégraphique la plus récente, dans la mesure où les idées et les termes façonnés dans leurs écrits conditionnent la parole que l'on porte sur leurs œuvres. Ainsi, les espaces et les supports dans lesquels les danseurs prennent la parole constituent un réseau systémique, marqué par de nombreux effets de recoupements, d'enchâssements voire de réécritures successives : notre démarche consiste à les appréhender comme un ensemble énonciatif. Afin de mettre en perspective ce premier faisceau discursif, nous avons mené tout au long de cette recherche des entretiens avec les auteurs des ouvrages de notre corpus. Cette méthode a d'ailleurs constitué un critère de sélection, puisque nous n'avons conservé que les textes au sujet desquels nous avons pu recueillir une parole. Réciproquement, ce sont aussi les modalités de dialogue que nous avons pu engager à partir de ce corpus qui déterminent les perspectives analytiques que nous développons : comment ces ouvrages produisent-ils *du* ou *des* discours ?

Deux de ces entretiens sont antérieurs et préalables à l'initiation de cette recherche : nous avons rencontré Myriam Lefkowitz lorsque nous exercions une activité de critique de danse, et notre participation à l'une des activations de la balade¹⁴⁰ a débouché sur la publication d'un compte-rendu¹⁴¹. L'intérêt porté à sa démarche et la découverte de son livre ont mené dans un second temps à la réalisation d'un entretien exploratoire de sa démarche artistique. De manière presque similaire, nous avons régulièrement fréquenté les œuvres de Noé Soulier, et développé une posture attentive à la réception critique et spectatorielle de son travail. C'est sans doute pour cette raison que nous avons été sollicitées par son agent de presse pour réaliser un entretien avec lui sur son ouvrage, dans la semaine suivant sa parution, en vue de la production d'un article¹⁴². Les échanges avec ces deux artistes étaient consacrés aux motivations qu'ils évoquaient comme source de l'écriture, aux processus d'élaboration de leurs ouvrages ainsi qu'à la réception et aux usages de ces livres.

La publication du texte d'Enora Rivière est en revanche antérieure à notre activité de critique, de sorte que les sources – articles, entretiens – étaient déjà nombreuses au sujet des processus d'écriture de son livre. D'autre part, *ob.scène* convoque les voix de danseurs interprètes professionnels que nous connaissions ou avons eu l'occasion de côtoyer, à l'université ou dans des stages de notation. C'est avec deux d'entre elles que nous avons choisi de mener des entretiens, afin de recueillir leur témoignage au sujet de leur expérience au sein des dispositifs de parole menés par Enora Rivière. Nous avons pu les interroger sur les processus de remémoration qu'elles ont engagé pour répondre aux sollicitations de Rivière, ainsi que sur la place qu'elles-mêmes confèrent à la parole pendant ou à l'entour de leur pratique de la danse. Ces échanges nous ont permis de dialectiser les discours de Rivière quant à la portée de sa démarche et d'enrichir l'analyse des procédés de mise en écriture des corps et des gestes au sein de l'ouvrage.

Finalement, notre rencontre avec Dominique Dupuy est médiée par une collègue universitaire, qui présume la convergence de notre propre intérêt pour les danseurs qui écrivent, et de l'appétence de Dupuy pour entrer en dialogue avec nous à ce sujet. Nos premiers échanges concernent les pratiques d'annotations qu'il déploie dans les interlignes et les marges de ses ouvrages, témoignant d'une lecture infléchie vers des préoccupations chorégraphiques. D'ailleurs, le premier livre qu'il nous confie est celui de Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (Gallimard, 1960), dans les pages duquel il inscrit une question récurrente : « et la danse ? ». Si ces premiers travaux n'ont pas été concluants, ils ont en

¹⁴⁰ L'activation du dispositif incluait aussi une seconde expérience, intitulée « Et sait-on jamais dans une obscurité pareille », à laquelle nous avons aussi participé avec Myriam Lefkowitz.

¹⁴¹ GAUTHIER Céline, « La Piscine, Myriam Lefkowitz », *MaCulture*, 06 décembre 2016. En ligne. URL : <https://www.maculture.fr/critiques/piscine-myriam-lefkowitz/> Consulté le 29 octobre 2022.

¹⁴² GAUTHIER Céline, « Noé Soulier, 'Je souhaite que mon livre contribue à enrichir l'expérience du spectateur' », *MaCulture*, 04 novembre 2016. En ligne. URL : <https://www.maculture.fr/entretiens/actions-mouvements-gestes/> Consulté le 29 octobre 2022.

revanche considérablement influencé la poursuite de nos discussions comme les thématiques que nous avons pu aborder lors de nos entretiens réguliers. Entourés par sa bibliothèque, nous entamons une conversation très informelle qui s'étendra sur près de deux années, consacrée à ses réflexions sur sa pratique de l'écriture et du récit, quant à la présence d'une « dansée » au cœur des textes.

Des sources qui puisent aux textes des danseurs

Ces quelques précisions méthodologiques, loin d'élucider notre entreprise, contribuent au contraire à faire affleurer son caractère problématique. Nous cherchons à explorer la manière dont les écrits de danseurs sont imbriqués dans un contexte discursif, tout autant qu'ils manifestent l'enchâssement des pratiques du geste et de l'écriture : notre démarche elle-même contribue à renforcer cette intrication, en recueillant la parole des danseurs qui écrivent au sujet de leur écriture. À la manière d'un insoluble ruban de Möbius, ce sont ces entrelacs qui retiennent notre intérêt : à partir de ce corpus, nous examinons les pratiques d'écriture de leurs auteurs comme partie prenante d'un phénomène discursif – le « danseur qui écrit » – lui-même délimité par un ensemble de références parfois simultanément critiques, artistiques et savantes. Ces perspectives convergent dans notre propre réception de ces ouvrages, c'est-à-dire dans l'analyse des effets perceptifs et kinésiques que leur lecture induit ou suscite. Ceci nous conduit à nous inscrire dans un troisième cercle de références, qui elles aussi entrent en dialogue : un ensemble de propositions théoriques élaborées par des chercheurs en danse, à partir des écrits et des pratiques des danseurs, qui proposent de penser comment un texte produit par un danseur permet d'apercevoir la gestualité de sa parole, et réciproquement d'envisager sa lecture comme un geste.

Ainsi, Michel Bernard s'attache aux tropes du discours somatique à partir des écrits de Mathias Alexander¹⁴³, étudie les imaginaires linguistiques fondateurs de l'ouvrage publié par Mary Wigman, *Le langage de la danse*¹⁴⁴ ou analyse la poéticité de la danse de Dominique Dupuy en s'appuyant sur un corpus associant ses œuvres et les textes poétiques que lui-même convoque¹⁴⁵. Parallèlement, il propose une typologie des modes de lecture « chorégraphique¹⁴⁶ » des textes littéraires tels que les

¹⁴³ BERNARD Michel, « Sentir et savoir selon F. M. Alexander ou les mirages d'une interprétation exclusivement pragmatique de l'expérience corporelle », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, pp. 253-262.

¹⁴⁴ BERNARD Michel, « L'imaginaire germanique du mouvement ou les paradoxes du 'langage de la danse' de Mary Wigman », *op. cit.*, pp. 225-234. À propos de WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990. (Trad. J. Robinson).

¹⁴⁵ BERNARD Michel, « Dominique Dupuy, danseur alchimiste ou du pouvoir poétique de transmutation chorégraphique des objets », *op. cit.*, p. 245.

¹⁴⁶ BERNARD Michel, « Danse et texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *op. cit.*, p. 126.

pratiquent les danseurs, et élabore une réflexion sur les opérations chiasmiques¹⁴⁷ qui président à l'énonciation d'un geste comme d'une parole à son sujet. Pour sa part, et tout au long de sa carrière de critique, Laurence Louppe convoque et accompagne la prise de parole des danseurs *via* l'écriture d'articles dans la presse spécialisée¹⁴⁸ ; réciproquement, elle élabore sa *Poétique*¹⁴⁹ à partir de leurs discours, les sollicitant régulièrement au fil de sa propre réflexion. Pareillement, Alice Godfroy se nourrit de la fréquentation des praticiens de Contact Improvisation et s'adosse à leurs usages de la verbalité – comme outil de partage d'expérience – et des textualités – comme support de récolte et de diffusion des savoir-faire des danseurs, mais aussi comme espace de transmission d'un imaginaire du mouvement. Elle propose ainsi d'analyser les phénomènes d'incorporation qui opèrent à la lecture des écrits de ces artistes, qui seraient imprégnés de leurs « gestualités invisibles¹⁵⁰ ».

Parce qu'elles considèrent la présence des gestes dans les textes et les corps énoncés comme la matière même des récits des danseurs, ces études ont pour point commun de proposer un regard critique sur des notions habituellement affectées à d'autres champs artistiques ou disciplinaires. La transposition des phénomènes d'énonciation¹⁵¹ ou de débrayage¹⁵² du champ linguistique à l'analyse des gestes permet de mettre en relief leur présence dans la sensorialité du danseur ; la perception de la rythmicité sollicite d'envisager combien le phrasé¹⁵³, développé comme outil d'analyse musical ou littéraire, se déploie dans les pratiques chorégraphiques comme synonyme d'un flux de mouvement. Il permet de considérer, au fil d'une phrase écrite par un danseur, combien ses structures grammaticales et syntaxiques convergent pour élaborer une rythmicité élaborée au fil de la corporalité de son auteur. Réciproquement, les danseurs appliquent certains outils d'analyse de la motricité humaine à l'étude des textes : les paramètres de *l'Effort*¹⁵⁴ permettent de déceler les inflexions du flux narratif au sein d'un récit corporel, et la manière dont elles sont ressenties par le lecteur.

¹⁴⁷ BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, pp. 95-100.

¹⁴⁸ Laurence Louppe a été critique notamment dans la revue Art Press. Voir SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, mémoire de DEA, Université Paris VIII, juin 2003.

¹⁴⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

¹⁵⁰ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018.

¹⁵¹ BEAUJOUR Michel. « Le corps, lieu de l'énonciation », *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, pp. 305-313. Cette notion est transversale à l'analyse produite par Michel Bernard, notamment in « Sens et fiction [...] », *op. cit.*

¹⁵² Chez Michel Bernard, in « Sens et fiction », mais aussi in GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*

¹⁵³ Cette notion de phrasé, utilisée par exemple par Louppe in « Écriture littéraire, écriture chorégraphique [...] », *op. cit.*, est aussi présente dans les témoignages de danseurs collectés par Enora RIVIÈRE : « Il faut que je fasse attention au phrasé », in *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁴ LOUREIRO Angela, COTTIN Raphaël, « L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse* n° 30, 2012, p. 29-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.030.0029. Consulté le 07 novembre 2022.

Ces perspectives nous incitent à faire converger dans notre analyse un ensemble d'outils élaborés pour l'étude des textes littéraires, dès lors qu'ils soutiennent l'analyse des procédés par lesquels l'écriture engage des imaginaires sensoriels. Ainsi, Daniel Punday élabore *via* la « narratologie corporelle¹⁵⁵ » une méthodologie destinée à observer comment les structures diégétiques des récits dépendent des représentations corporelles propres au contexte culturel de leur élaboration. Pour sa part, Guillemette Bolens désigne comme des « logiques corporelles¹⁵⁶ » la manière dont les textes littéraires proposent une nomenclature du geste, telle qu'elle investit les dynamiques de la diégèse par lesquelles le corps est donné à lire. L'un des projets fondateurs de cette recherche est alors d'explorer comment l'usage de ces outils d'analyse du texte comme du geste participent à informer notre réception des écrits de danseurs, et surtout révèlent certains des présupposés admis par la lecture des textes au sein d'un contexte chorégraphique. Il s'agira par exemple d'examiner le paradoxe qui consiste à considérer que l'expérience somatique relatée par le danseur est tout à la fois *présente* dans le récit qu'il élabore, autorisant ainsi à reconnaître les schèmes corporels charriés par l'écriture, tout en demeurant *absente* de la matérialité textuelle, de sorte qu'un effort d'interprétation et d'incorporation est nécessaire pour faire affleurer ou révéler cette manifestation kinésique.

La lecture comme geste

Ainsi, dès lors qu'il s'agit – comme le formule le chorégraphe François Verret – d' « inventer des corps à partir de la littérature¹⁵⁷ », la tonicité du danseur qui écrit et la posture de ceux qui reçoivent par son texte le récit de sa corporéité viennent à s'enchâsser, pour faire advenir la lecture comme une expérience.

Véritable démarche méthodologique dans l'enseignement de la « lecture du geste dansé¹⁵⁸ », étudiée pour son potentiel créatif lorsqu'elle accompagne, nourrit voire influence des pratiques d'invention gestuelle chez les danseurs, parfois envisagée comme un geste à part entière¹⁵⁹, l'activité de lecture semble être en passe de devenir un champ de réflexion privilégié des études en danse. Les ressources mobilisées pour l'étudier semblent pour l'instant largement balisées par le champ littéraire,

¹⁵⁵ PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003. Punday se place explicitement dans la continuité critique de la déconstruction derridienne.

¹⁵⁶ BOLENS Guillemette, *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.11354>. Consulté le 14 février 2020.

¹⁵⁷ VERRET François, « L'invention des corps à partir de la littérature. Entretien avec Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 43-48. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0043. Consulté le 06 novembre 2022.

¹⁵⁸ ROQUET Christine, « La lecture du geste, un outil pour la recherche en danse », *Cena* n°22, 2017, p. 3-14. GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », *Staps* n° 89, 2010, p. 85-89. En ligne. DOI : 10.3917/sta.089.0085. Consulté le 21 janvier 2017.

¹⁵⁹ FORMIS Barbara, PERRIN Julie, « La Lecture comme geste », Pantin, Society of Dance History Scholars. Re-thinking Practice and Theory, International Symposium on Dance Research, 2007, pp.273-281.

qui après avoir déclaré la « mort de l'auteur » et proclamé la « naissance du lecteur¹⁶⁰ », s'est astreint à en exposer théories et expériences – perception d'un « plaisir du texte¹⁶¹ », émergence d'une « stylistique affective¹⁶² », voire d'outils de « lecture kinésique¹⁶³ ». Les recherches en danse s'emparent de ce champ de réflexion, qu'il s'agisse de considérer l'activité de lecture comme « la mise en scène d'un corps¹⁶⁴ », de mettre en lumière « les gestes qu'un écrit m'engage à faire pour aller toucher le sens¹⁶⁵ », de proposer des modèles d'appréhension des pratiques de lecture des artistes¹⁶⁶ ou de la considérer comme un « training pour le danseur¹⁶⁷ ». Elle devient dès lors pour le chercheur une méthode heuristique, qui interroge tant sa finalité que les modes de lisibilité qu'elle conditionne¹⁶⁸.

Comment le lecteur, accaparé par l'expérience immobile du déchiffrement d'un texte, parvient-il à y déceler une invitation kinésique à imaginer le mouvement, les sensations et les états de corps décrits ou suscités par l'écriture ? Nous appuierons cette enquête sur les études consacrées à l'incorporation par les danseurs des textualités notationnelles¹⁶⁹ qui perçoivent le « corps-texte¹⁷⁰ » comme « un fait mobile », et examinerons à cet égard la portée des concepts d'inférence ou de simulation kinésique¹⁷¹, ainsi que la possibilité d'une relation empathique¹⁷² au sein d'une textualité

¹⁶⁰ BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

¹⁶¹ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*

¹⁶² FISH Stanley, JOUSSET Philippe, « L'épreuve de la littérature. Une stylistique affective », *Poétique* n°155, 2008, pp. 345-378.

¹⁶³ BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Paris, Lausanne, éditions BHMS, 2008.

¹⁶⁴ FORMIS Barbara, PERRIN Julie, « La Lecture comme geste », *op. cit.*

¹⁶⁵ GODFROY Alice, « Les geste des textes », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/les-gestes-des-textes-signes-ponctuants-deictiques-figures-de-style> Consulté le 11 août 2022.

¹⁶⁶ BERNARD Michel, « Danse et texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, p. 125-135.

¹⁶⁷ GODFROY Alice, « L'expérience littéraire comme danse intérieure », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, p. 11.

¹⁶⁸ Voir la typologie qu'en propose Julie Perrin dans l'introduction de son article consacré à la lecture des textes de Simone Forti : PERRIN Julie. « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *op. cit.*

¹⁶⁹ KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*. Thèse de doctorat en Musicologie et Danse, Université de Genève/Université de Nice-Sophia Antipolis, dir. Etienne Darbellay, Guillemette Bolens, Marina Nordera, 2013. Et HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

¹⁷⁰ Hecquet Simon, Prokhoris Sabine, « Le corps-texte : un fait mobile », *Études théâtrales* n° 49, 2010, p. 183-190. DOI : 10.3917/etth.049.0183

¹⁷¹ BOLENS, Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », *Corps en scènes*. Paris, CNRS Editions, 2015.

¹⁷² GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*. Paris, Bordas, 2002, 224-229. Et FOSTER Susan, « Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact of Performance », in T. C. Davis (dir.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 46-59. FOSTER Susan, *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*, London, Routledge, 2010.

elle-même chargée d'une « dansité¹⁷³ » latente. À ce titre, et tout au long de cette étude, l'activité de lecture serait ainsi à envisager simultanément comme une expérience, comme une méthode d'analyse, et finalement comme un horizon esthétique¹⁷⁴ : nous formulerons l'hypothèse que la présence de la gestualité du danseur dans son acte énonciatif est une fiction¹⁷⁵ construite par le lecteur dans l'espace du texte, puisque c'est par ce moyen qu'elle acquiert son efficacité perceptive et son pouvoir de suggestion kinésique.

Cette brève traversée nous permet d'affiner de nouveau la manière dont nous qualifions le phénomène éditorial, discursif et scripturaire des « écrits de danseurs ». Nous proposons de le définir comme le résultat d'une démarche par laquelle un artiste chorégraphique écrit et publie, en son nom propre, un livre à propos ou au sujet duquel il interroge sa relation à l'écriture. Celle-ci lui apparaît comme intrinsèque à sa danse, lorsque c'est par le langage lui-même qu'il perçoit et ressent la gestualité qui compose la matière de son énonciation textuelle. Ainsi, son activité de danseur est interrogée, infléchie ou renforcée par la pratique de l'écriture, parce que celle-ci contribue à interroger la place acquise par les imaginaires linguistiques au regard de son statut artistique. L'ouvrage qui en découle prend position, dans sa structure narrative comme dans les thématiques qu'il aborde, vis-à-vis du registre de discours attendu pour un danseur dans le contexte artistique et perceptif de sa publication. Ainsi, l'écrit de danseur est efficace : il participe à modeler la relation que l'artiste entretient avec sa pratique de la danse, et sollicite en retour l'activité empathique du lecteur. Celui-ci fictionne la présence de la sensorialité du danseur dans les formes langagières proposées par son texte, afin d'y percevoir des schèmes kinésiques qu'il incorpore pour y éprouver des gestes potentiels.

Tout au long de cette étude, nous utiliserons ainsi le terme de « danseur », indifféremment du genre des auteurs des ouvrages¹⁷⁶ ; d'autre part, et par métonymie, nous désignerons régulièrement chacun des textes de notre corpus par le nom de leurs auteurs.

¹⁷³ GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.

¹⁷⁴ PATOINE Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.4009>. Consulté le 11 mai 2022.

¹⁷⁵ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 55.

¹⁷⁶ Voir à ce sujet MARCHAND Aurélie, « Un danseur est-il un homme qui danse ? », *Recherches en danse* n° 3, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.965> Consulté le 05 novembre 2022. Et MARQUIÉ Hélène, « Corps dansant, sexe et genre », in PEYRE Évelyne (dir.), *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre*

biologies et sciences sociales. Paris, La Découverte, 2015, p. 160-170. En ligne. DOI : 10.3917/dec.peyre.2015.01.0160. Consulté le 07 novembre 2022.

Lyon, novembre 2019. À l'issue d'une manifestation scientifique, j'entame une discussion avec la chorégraphe Dominique Brun. Nous échangeons au sujet de ma recherche, et je lui indique travailler sur les écrits de danseurs, en référence aux récits qui fondent la présente étude. Dominique Brun me propose alors, à mon immense joie, de me transmettre quelques extraits des siens. Ma surprise est grande lorsque quelques jours plus tard je reçois de sa part plusieurs photos des pages de son carnet de travail : initiées par des titres surlignés, elles contiennent quelques mots redoublés d'indications temporelles, de signes et de chiffres méticuleusement organisés et consignés dans un tableau qui remplit chaque feuillet. Ce système graphique, qu'elle désigne cette fois-ci dans son mail comme une « partition », révèle alors à mes yeux – au-delà d'un amusant quiproquo – combien la pratique de l'écriture recouvre des acceptions plurielles et parfois antithétiques au sein des activités des artistes chorégraphiques.

I - Dire le geste dansé : de la scription muette à la parole écrite

« Où en sommes-nous du rapport entre le geste de danse et le geste de dire ou d'écrire ? Leurs natures respectives, de l'ordre de l'éphémère spectaculaire pour l'un et de la pérennité scripturaire pour l'autre, ne sont-elles pas communément admises comme étant contradictoires, au point de s'exclure mutuellement ? [...]. C'est précisément cette (fausse ?) complexité du rapport entre, d'un côté, la parole, le discours – et par extension l'écriture – et, de l'autre, le danseur, qui m'a poussée à interroger l'évidence avec laquelle nous nommons communément l'acte de danse comme un acte d'interprétation, et le danseur comme un interprète [...]»¹⁷⁷.

Formulée par Enora Rivière dans un article consacré à son ouvrage *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, cette analyse convoque un ensemble d'actes – dire, discourir ou écrire – qui entourent et polarisent la pratique des artistes chorégraphiques. Le geste de danse comme le statut du danseur-interprète apparaissent déterminés tout autant qu'opposés à l'écriture, selon des évidences « communément admise[s] » : celles-ci structurent les imaginaires des artistes autant qu'elles initient la volonté d'écrire de Rivière. À ce titre, elles constituent un cadre d'analyse pour considérer les pratiques d'écriture des danseurs – dans leurs acceptions textuelles et livresques, mais aussi kinésiques. Quels sont les mécanismes qui soutiennent la perception d'une « (fausse ?) complexité » entre la pratique de la danse, la production d'un texte et l'activité langagière ? Il nous semble que le propos de Rivière prend acte d'un phénomène d'enchâssement, particulièrement prégnant dans le champ de la danse contemporaine française, qui détermine la place octroyée à la culture écrite au sein des démarches des artistes chorégraphiques.

Afin de mettre en lumière la portée du propos de Rivière, il nous incombe de déplier ces évidences : la première d'entre elles, particulièrement structurante des imaginaires chorégraphiques, concerne la place occupée par l'écriture – comme acte, comme support, comme technique ou comme processus – au regard d'une supposée culture de l'oralité¹⁷⁸ à laquelle seraient affectées les pratiques de danse, implicitement abstraites de toute écriture. Philippe Guisgand constate ainsi, à propos de son propre parcours artistique et scientifique, qu'il « faut reconnaître qu'une majorité de danseurs [...] a baigné dans une culture demeurée en grande partie orale¹⁷⁹ ». Les recherches en danse s'attachent à

¹⁷⁷ RIVIÈRE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, pp. 129-130.

¹⁷⁸ VAN DYK Katharina, « L'exception culturelle chorégraphique », *Repères, cahier de danse* n° 22, 2008, p. 3-5. En ligne. DOI : 10.3917/reper.022.0003. Consulté le 03 novembre 2022.

¹⁷⁹ GUISGAND Phillippe, « préface », KISS Dóra, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700-1797)*, Paris, Garnier, 2016, p. 12.

interroger les manifestations de cette oralité, comme catégorie anthropologique¹⁸⁰ ou historiographique¹⁸¹, ou pour qualifier un certain régime d'existence des œuvres chorégraphiques – auxquelles Frédéric Pouillaude confère une « identité orale¹⁸² ». Elle se manifeste par un ensemble de processus actifs dans la transmission des gestes et des savoirs, à la manière d'un « corps à corps¹⁸³ » qui réitère une « tradition orale¹⁸⁴ », tandis qu'Isabelle Launay souligne les dynamiques mémorielles – discontinuité, improvisation, variation ou citation¹⁸⁵ – qu'elle actualise. L'oralité s'entend ici dans une immense diversité d'acceptions, dont la parole verbalisée serait autant l'une des émanations qu'un paradigme qui modèle d'autres modalités d'interaction – lorsque le témoignage, la rumeur ou le lieu commun deviennent des motifs chorégraphiques, tout particulièrement à partir de sources écrites¹⁸⁶.

En effet, les pratiques de danse considérées tout comme les chercheurs qui les analysent sont baignés dans un contexte culturel largement et intrinsèquement structuré par l'écriture¹⁸⁷, c'est-à-dire par un ensemble de matériaux et d'objets (support du papier, forme du livre, instruments de scription), mais surtout de techniques (gestes manuels, système sémiotique de l'alphabet) qui organisent des capacités communicationnelles et des modes de pensée¹⁸⁸. Ainsi, l'écriture constitue une pratique culturelle autant que le résultat de cette action : pour parvenir à identifier et à articuler ses

¹⁸⁰ LASSIBILLE Mahalia, « Ethno-graphie d'une recherche en danse : les entrelacs entre oralité et écriture », *La recherche en deçà du temps de l'écriture*, Soirée de l'aCD à l'invitation du Centre national de la danse, Pantin, 11 février 2016.

¹⁸¹ Par exemple dans la chronologie proposée par Aurore Després et Philippe Le Moal des imaginaires de l'oralité dans la transmission de la danse au regard de l'existence de textes (traités, partitions, etc.) produits par les praticiens. DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010. Et GUILBERT, Laure, « Tradition orale et transmission écrite », in ROUSIER Claire (dir.) *Histoire de corps, à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998. Voir aussi Glon Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », *Corps* n° 7, 2009 p. 57-64. En ligne. DOI : 10.3917/corp.007.0057. Consulté le 04 novembre 2022.

¹⁸² POUILLAUE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, pp. 265-285.

¹⁸³ BERTUZZI Elena, « Oralité et écriture dans la transmission en danse », colloque international *La recherche en danse entre France et Italie : approches, méthodes et objets*, Nice, 4 avril 2014. En ligne. URL : <https://www.canal-u.tv/71217>. Consulté le 8 novembre 2022.

¹⁸⁴ APPRILL Christophe, « La notion d'incorporation dans les théories du corps en danse », *Repenser pratique et théorie*, Colloque international de recherche en danse, Paris, CND/SDHS, 2007, pp. 427-433.

¹⁸⁵ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I, & Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, 2017 & 2019.

¹⁸⁶ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, op. cit. p. 220.

¹⁸⁷ OLSON David, *L'Univers de l'écrit. Comment la culture écrite donne forme à la pensée*, Paris, Retz, 1998. Et GOODY Jack, *La logique de l'écriture. L'écrit et l'organisation de la société*, Paris, Armand Colin, 2018 (1986).

¹⁸⁸ GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979. La liste, le calendrier, l'inventaire ou le raisonnement en arborescence, etc. seraient selon l'anthropologue des produits de la culture écrite. En résultent une représentation de l'espace, du temps et des modes de mémorisation spécifiques.

manifestations, notre réflexion s'attache à la notion de littératie, un concept forgé par l'anthropologue Jack Goody¹⁸⁹.

« [la littératie permet de] décrire l'ensemble des pratiques et des représentations impliquées par la culture écrite [...] Elle recouvre aussi bien des objets matériels (supports d'inscription, lieux de stockage de l'écrit, etc.) que des objets immatériels (représentations de l'espace, du temps, organisation de la pensée)¹⁹⁰ ».

La littératie permet ainsi de penser l'écriture à partir des formes et des matériaux dans lesquels elle s'exerce, au regard des fonctions qu'elle acquiert et des usages sociaux qui lui sont attribués. Quelles seraient alors, dans le contexte chorégraphique français contemporain, les activités de danse considérées comme des « pratiques d'écriture », qu'elles s'exercent au cœur même de la poétique des œuvres, dans l'incorporation d'une danse ou à son entour ? Par quels acteurs – danseurs, chorégraphes, notateurs – sont-elles exercées, et dans quels objets ou aptitudes désignés comme des actes d'écriture se manifeste cette littératie ? Celle-ci est-elle toujours strictement coextensive de l'usage de formes scripturaires ou langagières, voire alphabétiques ?

Des danses écrites

En effet, la culture de l'oralité qui baignerait les pratiques des danseurs apparaît non seulement médiée par des écrits, mais aussi par un imaginaire de l'écriture qui se décline selon des acceptions particulièrement diverses. On peut le constater de manière flagrante dans l'usage du terme de « chorégraphe » (formé à partir de la racine du verbe grec « graphein », qui signifie écrire ou tracer), mobilisé aujourd'hui pour désigner moins celui qui produit une écriture textuelle de la danse que celui qui la compose et la crée. Rappelons que ce terme émerge en 1700 à l'occasion de la publication par Raoul-Auger Feuillet de l'ouvrage *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Par la diffusion du système qu'il invente et désigne comme une écriture¹⁹¹, Feuillet contribue tout autant à l'invention du titre de chorégraphe qu'à l'extension du statut et des

¹⁸⁹ Il s'agit d'un néologisme, traduit de l'anglais « literacy », par Fabrice Murat, en 2006. Initialement, la pensée de Goody s'attache à une réflexion anthropologique sur les sociétés d'écriture. Par extrapolation, le terme tend aujourd'hui à désigner l'ensemble des techniques, représentations, objets produits par une culture de l'écrit en tant qu'elle les considère comme représentatifs de cette culture. GOODY Jack, BIRAT Kathie, « La littératie, un chantier toujours ouvert. Entretien avec Jack Goody », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* n°131-132, 2006. pp. 69-75. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.2006.2116> Consulté le 04 novembre 2022.

¹⁹⁰ QUET Mathieu, « Jack Goody, Pouvoirs et savoirs de l'écrit », *Lectures*, 2007. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.429> Consulté le 04 novembre 2022.

¹⁹¹ Au sujet de la représentation écrite chez Feuillet, voir en particulier HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, « Cartographie du voir », *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007, pp. 23-88.

activités attribuées au maître à danser¹⁹² : il compose et publie des partitions, développant une véritable « compétence d'écrire la danse¹⁹³ ».

Cette pratique scripturaire et graphique – les recueils sont désignés comme des « danses gravées » pourrait relever de ce que Jack Goody nommera bien plus tard la « raison graphique¹⁹⁴ » induite par l'usage de l'écriture. Celle-ci requiert la spatialisation¹⁹⁵ et la temporalisation formelle du geste dansé, organise et régule les mouvements comme les corps des danseurs qui les accomplissent. Cette entreprise de rationalisation participe à définir la capacité auctoriale du chorégraphe, y compris de nos jours, et ce même lorsque la notation est pratiquée par un autre professionnel¹⁹⁶, voire qu'elle demeure inexistante. L'ampleur du « phénomène de la Chorégraphie¹⁹⁷ » initié par Feuillet – alors que les pratiques notationnelles existent au moins depuis le Moyen-Âge – contribue à infléchir les représentations de la transmission de la danse, de l'oralité vers la sphère de l'écrit : la partition peut devenir l'intermédiaire de l'enseignement d'une danse, la source textuelle un vecteur du façonnement des corps des danseurs, et le signe graphique parvient à susciter l'élaboration d'un geste. À cette période, « il semble bien que la danse ait failli se constituer en une réelle pratique d'écriture et de lecture¹⁹⁸ ».

Si notre réflexion s'initie par ce rappel, ce n'est pas tant pour fonder une origine à la pratique de l'écriture en danse que parce que nous ne pouvons que constater, à la suite de Michel Bernard ou d'Alice Godfroy, combien la racine « chorégraph-» et partant l'imaginaire de l'écriture qu'elle charrie n'ont pas été suppléés dans les pratiques de danse, spécifiquement dans le champ français. Malgré l'invention d'autres substantifs (*l'orchésalité*, la *dansité*¹⁹⁹), elle demeure prépondérante et continue à nourrir en filigrane les imaginaires des danseurs. Se trouve ainsi mis en exergue le statut temporel et poétique de l'écriture au regard de l'événement scénique, notamment lorsqu'elle considérée comme

¹⁹² GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », *op. cit.*

¹⁹³ *Idem.* Et GLON Marie, « Inventer une technique scripturaire au XVIII^e siècle : la 'Chorégraphie ou l'art de décrire la danse' », *Artefact* n°4, 2016. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.429> Consulté le 04 novembre 2022.

¹⁹⁴ GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, *op. cit.*

¹⁹⁵ NORDERA Marina, « Savoir danser, apprendre à écrire (XV^e–XVI^e siècle) », *Le livre technique avant le XX^e siècle : À l'échelle du monde*. Paris, CNRS Éditions, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.27694>.

¹⁹⁶ La complexité de ces relations entre l'activité compositionnelle du chorégraphe et l'activité de « chorégraphe » a été étudiée par Marina Nordera : voir notamment NORDERA Marina, « Choré-graphies : pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse », in DEL VALLE Marian, MAURMAYR Bianca, NORDERA Marina, PAILLET Camille, SINI Alessandra, *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, l'Harmattan, 2020, pp. 51-68.

¹⁹⁷ GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », *op. cit.*

¹⁹⁸ POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁹ GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015. Et BERNARD Michel, « L'orchésalité », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 173.

postérieure à la danse parce qu'elle intervient après son invention par le chorégraphe et son actualisation par les danseurs. D'autre part, elle s'établirait comme un objet – textuel ou graphique, voire livresque – non corporel, qui mobilise des procédés compositionnels extrinsèques à ceux qui interviennent dans la production d'un geste dansé : la notation opère par exemple à la manière d'une « réduction²⁰⁰ », qui requiert la sélection d'éléments kinésiques, formels ou structurels considérés comme essentiels et représentatifs de l'œuvre, au détriment de ceux perçus comme des savoirs culturellement partagés par les danseurs. Toutefois, elle engage un ensemble de processus perceptifs – de déchiffrement, d'incorporation ou d'articulation – identiques, du moins comparables à la danse, « dans le geste de production graphique [comme] dans la lecture des signes couchés sur le papier²⁰¹ ». Pourtant, l'écriture notationnelle fait écart avec les formes textuelles de la littérature : les propriétés symboliques des signes graphiques utilisés pour noter la danse sont largement abstraits du système alphabétique qui structure par ailleurs les cultures écrites occidentales. D'autre part, la diversité des formes notationnelles²⁰² induit autant de manières de figurer le corps et de représenter graphiquement les propriétés spatiales et temporelles du mouvement dansé. C'est sans doute à la croisée de ces phénomènes que l'on peut comprendre l'ambivalence des réactions que suscite, chez les danseurs, l'évocation d'une écriture de la danse.

A. De la textualité à l'écriture

« La danse ne s'écrit pas ou plutôt si, mais mal !²⁰³ » s'exclame le chorégraphe Maurice Béjart ; « la danse ne s'écrit pas, même si elle se note *a posteriori*²⁰⁴ », nuance le chercheur Philippe Guisgand. Quoi qu'ils s'en dédisent régulièrement, les pratiques des artistes chorégraphiques semblent traversées de part en part par une pensée de l'écriture ; il existe sans doute d'ailleurs peu de domaines artistiques aussi paradoxalement structurés en regard de cette notion. Si nombre d'œuvres manifestent la présence d'une écriture textuée – dans la *Schifftanz* de Laban²⁰⁵, au sein

²⁰⁰ NORDERA Marina, « La réduction de la danse en art (xv^e-xviii^e siècle) », *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.10161> Consulté le 17 octobre 2022.

²⁰¹ NORDERA Marina, « Savoir danser, apprendre à écrire (xv^e-xvi^e siècle) », *op. cit.*

²⁰² Celles de Feuillet, Benesh, Laban, Stepanov, Comté, etc.

²⁰³ BÉJART Maurice, ROBERT Michel, *Maurice Béjart, une vie*, Bruxelles, Luc Pire, 2008, p. 67. Cité in GONCALVES Stéphanie, « Le Boléro comme « lieu de mémoire » », *Recherches en danse* n° 7, 2019. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.2432> Consulté le 05 novembre 2022.

²⁰⁴ GUISGAND Philippe, « Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n° 13, 2012, p. 36 En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/1012348ar> Consulté le 05 novembre 2022.

²⁰⁵ Voir au sujet de la portée de cette écriture dans la relation aux transmissions orales, LAUNAY Isabelle, « Discontinuité, tradition et danse écrite. La *Schifftanz* de Rudolf Laban », *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I, op. cit.* pp. 133-180.

d'autobiographies scéniques qui témoignent de « corps écrits²⁰⁶ » jusqu'aux récentes chorégraphies de « littéradanse²⁰⁷ », la coprésence de l'écriture et du support textuel n'est ni systématique, ni évidente. Le linguiste Henri Meschonnic rappelle ainsi que « l'écrit est autre que du transcrit », parce que « l'écrit est ainsi, chaque fois spécifiquement, une construction matérielle et symbolique du temps et de l'espace – à moins de réduire [l'écriture] au papier qui le porte²⁰⁸ ». Ainsi la définition de l'écriture est plus précise – dans ses acceptions – mais plus ouverte – dans ses modes d'actualisation – que la seule production livresque ou scripturaire. En danse, nous supposons qu'elle s'incarne dans un ensemble de pratiques et d'opérations qui invite à penser la « mise en tension du fait de penser sa danse comme écriture et de penser l'écrit de cette écriture²⁰⁹ ».

En premier lieu, on peut considérer que le terme de chorégraphe et les imaginaires scripturaire qu'il charrie participent à fonder une relation d'association entre pratique de la composition chorégraphique et activité d'écriture, de manière statutaire, mais aussi artistique et créative²¹⁰. L'écriture serait l'apanage – exclusif ? – de celui qui produit un acte chorégraphique, c'est-à-dire compositionnel : c'est le phénomène que constate Laurence Louppe.

« Composer, créer une danse se dit dans la pratique française écrire... L'écriture chorégraphique n'a rien à voir avec la notation, du moins en apparence. Tel chorégraphe est dit fournir un travail très écrit alors qu'il n'a jamais déposé sur le papier la moindre ligne²¹¹ »

Dans cette acception, l'écriture désigne une structure non-improvisée, élaborée en amont d'une actualisation scénique, et préalablement répétée jusqu'à ce qu'opère dans les corps des danseurs une

²⁰⁶ Selon le titre de la thèse de Paola Braga, consacrée aux formes scéniques de la biographie en danse. BRAGA Paola, *Des corps écrits : spectacles chorégraphiques biographiques et représentations du corps dansant*, thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Launay, Université Paris-VIII, 2013.

²⁰⁷ MESAGER Mélanie, *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018.

²⁰⁸ MESCHONNIC Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française* n°56, 1982 pp. 6-23. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5145> Consulté le 05 novembre 2022.

²⁰⁹ PARÉ Jean-Christophe, « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien », *Hermès* n° 72, 2015, p. 168-175. En ligne. DOI : 10.3917/herm.072.0168. Consulté le 04 novembre 2022.

²¹⁰ Ces effets d'analogie sont nombreux : pour n'en citer que quelques-uns, mentionnons le dossier documentaire consacré aux dessins de Lucinda Childs, intitulée « Composer, chorégraphe, dessiner dans les archives de Lucinda Childs », à partir de ses archives au Centre national de la danse. En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/page/2558-composer-choregraphier-dessiner-dans-les-archives-de-lucinda-childs-nouveau-dossier>. Consulté le 04 novembre 2022. Voir aussi le programme de recherche de l'Institut national d'histoire de l'art dirigé par Pauline Chevalier depuis 2019, *Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de création et de transmission chorégraphiques (XVe-XXIe siècles)*.

²¹¹ Cité in BRUN Dominique, « Ce qui s'écrit du corps », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/ce-qui-secrie-du-corps> Consulté le 11 août 2022. Cette analogie semble d'ailleurs exister au-delà du seul contexte francophone : voir l'article de Rudolf Laban « Tanzkomposition und Schrifttanz » (« Composition en danse et danse écrite »), *Schrifttanz* n°2, 1928, traduit par Axelle Locatelli in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 236.

sédimentation formelle et sémiotique de la matière chorégraphique²¹². L'acuité de la remarque de Louppe et la fréquence avec laquelle elle emploie à son tour le terme d'« écriture » comme synonyme de « composition » peut s'entendre au regard de la prégnance dans sa réflexion d'un imaginaire littéraire. Elle instaure régulièrement des modes de comparaison entre les pratiques des écrivains et des artistes chorégraphiques – à l'instar du titre de l'un de ses articles, *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution*²¹³. Toutefois, il apparaît que l'usage de ce terme d'« écriture », en danse et pour désigner des pratiques ni scripturaires ni textuelles ne relève pas d'un simple abus de langage. Jacques Derrida le remarque dès le premier chapitre de la *Grammatologie* – publiée en 1967 – soit trente ans avant Louppe. Intitulé « L'écriture avant la lettre », il souligne combien « l'écriture commence à déborder l'extension du langage²¹⁴ » ; notamment dans l'usage récurrent de la racine grecque « -gramma » pour désigner des « programmes », par exemple en informatique ou en biologie cellulaire. Les fondements culturels et sociaux de ce phénomène excèdent notre étude ; en revanche, notre intérêt réside dans la manière dont les artistes chorégraphiques s'emparent de cet imaginaire scripturaire : quels actes, quelles pratiques de danse désignent-ils comme appartenant au registre de l'écriture, et quels objets ou formes, textuelles ou non, en découlent ?

1. D'un geste (choré)graphique

Pour examiner ces interactions, il s'agit de prêter attention à des écritures articulées avec la pratique même de la danse : ce qu'on peut désigner comme une « littérature d'atelier²¹⁵ », c'est-à-dire produite au sein de l'atelier de l'artiste, en écho et en regard de l'élaboration de ses œuvres. Qu'elle intervienne au cours d'un processus d'improvisation ou de composition, au fil du travail quotidien comme outil d'échauffement du corps et de la pensée, l'écriture en tant qu'activité – graphique et scripturaire – incite à interroger la manière dont elle s'inscrit dans la corporéité. Nos analyses ici s'inspirent des travaux de Bernard Sève²¹⁶, qui déploie une typologie des écrits d'artistes au regard des temporalités dans lesquelles ils émergent (en amont, en accompagnement ou successivement à la production d'une œuvre), des fonctions qu'ils acquièrent (comme soutien créatif, comme consignation

²¹² Pour une analyse plus précise de ce phénomène – qui réfère à la notion d'archi-écriture de Derrida, tel que nous le verrons dans les prochaines pages, voir MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, op. cit., pp. 68-69.

²¹³ LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature* n°112, 1998, p. 94. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>. Consulté le 8 septembre 2016.

²¹⁴ DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 16.

²¹⁵ Voir les travaux de Mohamed-Ali Berhouma, notamment « Les voix de l'atelier ou les voies de la matière ouvrée », *Les Carnets des imaginaires de l'atelier*, 4 décembre 2016. En ligne. URL : <https://atelier.hypotheses.org/113> Consulté le 12 janvier 2018.

²¹⁶ SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XX^e siècle*, Les lundis de la philosophie, ENS, 17 février 2014. En ligne. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661> Consulté le 18 mai 2015.

d'un processus de travail) et des formats dans lesquels ils s'exercent (du carnet de travail au livre d'art). À notre tour, nous tenterons de désigner comment s'articulent des imaginaires de l'écriture avec des gestes de scription et des modes de diffusion spécifiques – selon que ces écrits sont ou non publiés. Sans chercher à épuiser l'ensemble des acceptions que recouvre l'écriture dans les pratiques des danseurs, nous prêterons attention à quelques exemples moins représentatifs que paradigmatiques des modes d'élaboration communs aux activités chorégraphiques et textuelles.

2. De l'écriture spontanée à la scription mutique

On peut désigner un premier faisceau d'artistes qui travaillent l'écriture manuscrite comme une ressource corollaire à l'imagination gestuelle²¹⁷ : des hiéroglyphes de Nancy Stark Smith²¹⁸ à l'écriture automatique chez Simone Forti, le signe graphique instaure des états de corps²¹⁹ réinvestis dans la danse. Lorsqu'ils sont recueillis et publiés dans des ouvrages²²⁰, ils tissent l'analogie d'un mouvement partagé avec le texte : « tourner la page, c'est passer au geste suivant²²¹ ». L'écriture est perçue comme un signe graphique, apparenté à la danse parce qu'elle induit des gestes qui accompagnent l'élaboration chorégraphique. En épigraphe de son recueil poétique *Brins d'herbe*, la chorégraphe Carolyn Carlson évoque ainsi un geste de scription analogue à celui de ses pratiques kinésiques : « l'expression spontanée dont j'use ici est de même nature que la danse²²² ». Cette écriture, qu'elle décrit comme « spontanée », c'est-à-dire impulsive et immédiate, nourrit l'imaginaire qu'elle serait produite dans l'espace et la temporalité du studio de danse, jaillissant d'un trait de plume analogue à ceux qui ponctuent ses haïku²²³. La porosité des gestes d'écriture et de danse s'exprime alors par la pratique calligraphique : elle constitue un outil d'échauffement du corps autant que les prémices de textes poétiques, telle que Carlson la pratique dans des ateliers d'improvisation.

²¹⁷ Voir de nombreuses publications à ce sujet. Notamment LOUPPE Laurence (dir.), *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphies*, Paris, Dis voir, 1991. Et BURKHALTER Sarah, SCHMIDLIN Laurence (dir.), *Spacescapes, Danse et dessin depuis 1962*, Paris, Les presses du réel, 2017.

²¹⁸ Voir COOPER ALBRIGHT Ann, « Écrire le corps en mouvement. Nancy Stark Smith et les hiéroglyphes », in BIGÉ Emma, FALCONE Francesca, GODFROY Alice, SINI Alessandra, *La perspective de la pomme. Histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, Rome, Piretti, 2021, pp. 151-160.

²¹⁹ Ils sont ainsi décrits comme « contemplatifs » chez Carolyn Carlson, ou « méditatifs » chez Simone Forti. FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante, 2009, pp. 26-31. Et CARLSON Carolyn, « préface », *brins d'herbe*, Arles, Actes Sud, 2011.

²²⁰ Chez Forti, in *Oh Tongue, op. cit.*, et FORTI Simone, *Manuel en mouvement*, Nouvelles de danse n°44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000.

²²¹ PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019, inédit, p. 223.

²²² CARLSON Carolyn, « préface », *brins d'herbe, op. cit.*

²²³ Forme poétique d'inspiration japonaise marquée par la brièveté de sa structure et la codification de sa structure syllabique et rythmique (en dix-sept temps et trois vers).

« Nous devons spontanément dessiner une encre, en une seule respiration. C'était impressionnant de voir le résultat de notre 'souffle d'encre' sur le papier. J'y ai trouvé une clef pour mon travail, la joie de faire des gestes spontanés sans idée en tête, seulement l'acte de faire²²⁴ ».

La chorégraphe met en lumière la prégnance dans les imaginaires des danseurs²²⁵ d'un ensemble de savoirs développés notamment par l'anthropologie²²⁶, où l'écriture est appréhendée comme un geste graphique et manuel, une technique antérieure et préalable à l'émission d'une parole articulée. Cette pratique, dite « mythographique²²⁷ », abonde l'imaginaire d'un continuum kinésique de l'acte scripturaire et chorégraphique. Chez Carlson, en résulte une véritable mystique de la trace, comme un trait graphique tout autant qu'une empreinte de la danse, au rythme des « pressions » ou des « caresses²²⁸ » sur le papier, lorsque le dessin capte le geste manuel tout autant que les mouvements de l'encre : les calligraphiques naissent « d'une observation de réactions entre l'encre et l'eau sur un papier bistre au grammage très léger²²⁹ ». En conséquence, la forme graphique constitue une image du geste dansé et de la « respiration de la main » : « les dessins sont des squelettes du geste intérieur capturé, le mouvement de l'esprit fixé sur le papier²³⁰ », établissant pour la chorégraphe un « répertoire de formes²³¹ » kinésiques qui inspirent sa danse.

La calligraphie devient l'assise poétique de la danse, parce qu'elle constitue les « traces préparatoires²³² » des chorégraphies de Carlson : « John Davis [...] m'a dit un jour : 'pour vraiment comprendre ce que tu veux donner aux autres en tant qu'interprète ou chorégraphe, écris-le et dessine tes visions'²³³ ». L'écriture acquiert ici une fonction prédictive, comme embrayeur d'imagination²³⁴ ; toutefois, parce qu'elles sont initiées par une même « spontanéité » et relèvent de gestes identiques, les formes scripturaires et chorégraphiques sont chacune autotéliques et Carlson dit ne pas utiliser ses poèmes pour danser.

²²⁴ CARLSON Carolyn, *Writing on water*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 29.

²²⁵ On peut penser à la postérité des dessins d'Henri Michaux, qui constituent la matière et la scénographie de la pièce *Henri Michaux : Mouvements* (2005). MICHAUX Henri, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1982 (1951).

²²⁶ Par exemple LEROI-GOURHAN André, « Technique et langage », *Le Geste et la Parole*, vol. 1, Paris, Albin Michel, 1964. Et DE CERTEAU Michel, « Des outils pour écrire le corps », *Traverses* n°14-15, 1979, pp. 3-14. Et ONG Walter, *Oralité et écriture (La technologie de la parole)*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (1982).

²²⁷ LEROI-GOURHAN André, « Technique et langage », *Le Geste et la Parole*, *op. cit.*, p. 278.

²²⁸ CARLSON Carolyn, *Writing on water*, *op. cit.*, p. 94.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Ibidem*, p. 34.

²³¹ *Ibidem*, p. 58.

²³² *Ibidem*, p. 113.

²³³ *Ibidem*, p. 29.

²³⁴ Si l'on considère la typologie établie par Bernard Sève, il y aurait bien une relation entre la représentation de l'écriture dans l'imaginaire de l'artiste, le format qu'elle adopte et la temporalité dans laquelle elle advient au regard de l'élaboration d'une œuvre chorégraphique. SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XX^e siècle*, *op. cit.*

« Pourquoi j'écris ? Je ne danse pas ce que je mets en mots. C'est impossible à dire avec le corps. S'il y a beaucoup de silence dans mon travail, ce n'est pas le même silence que celui qui règne dans certains poèmes. Ce n'est pas visuel, c'est pensé²³⁵ ».

Si les poèmes sont « pensé[s] » *a contrario* de la danse, en revanche celle-ci est régulièrement qualifiée de « poésie visuelle²³⁶ ». Réciproquement, cette expression qualifie son activité scripturaire, et l'écriture textuelle est perçue comme incluse dans le processus calligraphique.

« Dans mes poèmes, parfois les mots viennent en premier, puis un dessin à l'encre vient y ajouter une éclaboussure dans la marge. Plus tard, il m'arrive d'écrire une légende qui accompagne la trace d'encre, ou le mouvement de la chorégraphie, c'est une autre manière d'exprimer les qualités perceptives [...]»²³⁷ ».

C'est à partir de cet imaginaire calligraphique que l'on peut appréhender les poèmes de Carlson, influencés par la forme japonaise du haïku. Les signes graphiques et alphabétiques qu'elle trace sont nourris par l'imaginaire d'une écriture moins alphabétique qu'idéographique²³⁸, où le signe graphique possède une fonction d'image ou d'idée, non de phonétisation : comme elle le formule elle-même, « les images sont si puissantes, elles n'ont pas besoin de mots²³⁹ ». Ceci conditionne les modes de lisibilité des recueils qu'elle publie, dans lesquels alternent calligraphies et brefs poèmes : la présence de signes simultanément graphiques et langagiers invite à les observer autant qu'à chercher leur potentielle portée sémiotique – et kinésique. La réciprocité des médiums calligraphiques et textuels est en effet perçue à l'aune du geste qui les origine, comme l'identifient Sarah Burkhalter et Laurence Schmidlin à propos des ouvrages consacrés aux dessins de chorégraphes : « la lecture doit-elle suivre une direction précise ? Quelle temporalité convient à la contemplation, à la lecture et au déchiffrement ?²⁴⁰ ». Ces questions sont d'autant plus prégnantes au regard du mode d'impression des poèmes de Carlson au sein de chaque recueil : ils occupent toujours une double page, à gauche le haïku figure en anglais, dans l'écriture manuscrite de la chorégraphe ; à droite sa version française et tapuscrite. Ainsi, le lecteur déchiffre son écriture autant qu'il lit les mots du poème, oscillant du regard d'une page à l'autre, constatant les modes de traduction du rythme, de la syntaxe et des jeux de ponctuation. A l'inverse, il perçoit les calligraphies comme des images – pour un œil européen, seules

²³⁵ CARLSON Carolyn, « Avec Carolyn Carlson, c'est vraiment tout un poème », *L'Humanité*, 8 mars 2012. En ligne. URL : <https://www.humanite.fr/culture/avec-carolyn-carlson-c%E2%80%99est-vraiment-tout-un-poeme-491738> Consulté le 24 octobre 2021.

²³⁶ CARLSON Carolyn, *Writing on water, op. cit.*, p. 35.

²³⁷ *Idem*, p. 26.

²³⁸ Au sujet du statut artistique de l'écriture idéographique, voir BILLETER Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989.

²³⁹ CARLSON Carolyn, *Writing on water, op. cit.*, p. 26.

²⁴⁰ BURKHALTER Sarah, SCHMIDLIN Laurence (dir.), *Spacescapes, Danse et dessin depuis 1962, op. cit.*

des nuances de lignes sont visibles²⁴¹ – alors qu’elles sont l’extrapolation d’un système langagier idéographique, où le signe vaut idée. Dans une dynamique choré-graphique²⁴², les poèmes sont en retour à appréhender tant comme des formes visuelles qu’intelligibles : l’écriture se fait d’ailleurs particulièrement fragmentaire et décousue, à l’inverse du trait continu du dessin.

3. *Écrire, geste intransitif ?*

La démarche poétique et calligraphique de Carlson permet de mettre en lumière la fonction d’accompagnement acquise par l’écriture scripturaire chez les artistes chorégraphiques, lorsqu’elle côtoie temporellement et spatialement l’élaboration d’une œuvre de danse. En résulte des objets livresques marqués par l’attention portée à la forme visuelle de l’activité graphique elle-même perçue comme initiée par une impulsion partagée avec le geste dansé. Dans un contexte similaire, l’écriture peut cependant acquérir une tout autre fonction, et s’établir comme un support de consignation. On peut prendre pour exemple de ce phénomène la publication par l’association micadanses de deux ouvrages, intitulés *Carnets de chorégraphes*²⁴³. Sous-titrés « Comment naît une œuvre chorégraphique », ces recueils témoignent d’une autre déclinaison de la « littérature d’atelier », lorsqu’elle est produite en regard d’un processus de composition, et partagent « l’univers » d’un artiste tel qu’il se déploie dans « ses carnets de création²⁴⁴ ». Les deux ouvrages se proposent comme la reproduction, à la manière de fac-similé, des pages de notes préparatoires des artistes : on y voit la transcription de consignes ou de descriptions de gestes, des schémas qui formalisent des trajectoires de mouvement et des déplacements dans l’espace, mais aussi des listes, des ratures, des bribes éparses de mots, parfois des taches d’encre.

L’écriture relève ici d’une activité progressive, qui réactive l’imaginaire d’une trace scripturaire ou d’une empreinte destinée à formaliser les différentes étapes de l’élaboration d’une danse : le papier est le support de spatialisation et de visualisation d’un processus de composition, qui s’établit pour sa part de manière non linéaire, diffracté dans le temps et l’espace. Si la matérialité de ces deux ouvrages semble proche de celle observée chez Carlson, le processus qui a conduit à leur publication diffère : il s’agit ici de diffuser et de rendre publiques des écritures techniques, initialement destinées au seul chorégraphe.

²⁴¹ Voir au sujet de la perception culturelle de la ligne INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011 (trad. Sophie Renaut).

²⁴² Nous empruntons ce terme à Marina Nordera, in « Choré-graphies : pour une épistémologie de la perception dans l’histoire de la notation en danse », *op. cit.*

²⁴³ MARTIN Christophe (dir.), *Carnets de chorégraphes. Comment naît une œuvre chorégraphique*. Tome 1 : Yvann Alexandre, Jean-Christophe Boclé, Myriam Gourfink, Perrine Valli ; Tome 2 : Patrick Bonté, Jean-Claude Gallotta, Bernardo Montet, Paris, micadanses, 2014 & 2016.

²⁴⁴ MARTIN Christophe, « Incarner des carnets », *Carnets de chorégraphes. Comment naît une œuvre chorégraphique*, tome 1, *op. cit.*, p. 1.

« Parce qu'ils préservent la chronologie que suppose l'écriture au jour le jour ou même les notes prises dans l'instant, ces Carnets tiennent davantage du document-témoin que de l'acte littéraire.²⁴⁵ »

La mise en forme et en page témoigne de cette transgression de l'adresse des carnets : liés au travail de création d'une pièce, ils ne sont pas la consignation d'une pratique d'écriture, mais en constituent les débris, des éléments de contexte ou de substrat non intégrés dans l'œuvre. N'étant pas conçus pour s'adresser à un lecteur autre que l'artiste lui-même, ils sont peu ou non retravaillés avant d'être publiés, et l'on ne peut qu'établir le constat de leur illisibilité, d'ailleurs évoquée dès l'introduction du premier ouvrage²⁴⁶. Les mots, les idées ou les formes qu'il donne à lire ne sont que des indices kinésiques ou compositionnels qui réfèrent à un système signifiant qui leur est extérieur, parce qu'ils ont acquis leur sens et leur lisibilité au sein d'une autre écriture – chorégraphique, cette fois-ci.

4. *L'écriture comme pratique d'accompagnement*

Ainsi, ce faisceau de pratiques d'écriture développées par les chorégraphes peuvent être considérées non seulement comme des actes scripturaires, mais aussi comme des processus : la finalité en est moins la production d'un objet que la mise en relation d'éléments de nature diverses (gestuels, corporels, langagiers), qui acquièrent leur sens dans des jeux de miroitement. Ce phénomène nous semble visible dans la réflexion que Delphine Mothes, jeune danseuse et chorégraphe contemporaine, propose à partir de son travail de création. Nous avons eu l'occasion de mener avec elle une série d'entretiens, consacrés à la présence des formes scripturaires dans son travail chorégraphique²⁴⁷. Nos échanges ont ainsi porté sur la manière dont elle utilisait son carnet d'écriture dans le travail de composition de sa prochaine pièce, notamment dans les moments d'improvisation libre, au studio, lors desquels elle recueille la matière gestuelle qu'elle mobilise ensuite dans la composition chorégraphique. Elle raconte conserver toujours un carnet à portée de main, dans un coin du studio : dès qu'une idée ou une image prend forme dans sa danse, dès qu'un geste figural

²⁴⁵ PERRIN Julie, Introduction à la Partie II « Lectures », *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Les presses du réel, Dijon, 2012, p. 200.

²⁴⁶ « C'est un comble ! Il y a si peu de livres consacrés à la danse que l'un des rares qui s'obstine à exister soit illisible... Car il est absolument impossible de lire d'une traite – comme un roman – les pages de ces carnets ». MARTIN Christophe, « Incarner des carnets », *op. cit.* Se trouvent ici associées l'aporie de l'absence de livres sur la danse et celle de leur illisibilité : pourtant, tout dépend ce qu'on attend de ces carnets. Ici, leur lisibilité désirée par Martin serait la possibilité de parcourir l'ouvrage d'une traite ? Relevons que ce constat d'illisibilité semble récurrent au sujet des carnets de chorégraphes : Julie Perrin, à propos des Carnets d'Emmanuelle Huynh, les présente comme « souvent lacunaires ou allusifs », de sorte qu'ils « peuvent être de lecture aride par leur caractère parfois chaotique, décousu, sans transition ou même difficiles à décrypter ». PERRIN Julie, *idem*.

²⁴⁷Voir « Entretien avec Delphine Mothes », *Annexes*, pp. 83-100.

survient au sein de l'improvisation, elle s'aperçoit qu'elle peut le nommer. À cet instant, elle s'interrompt pour aller l'inscrire dans son carnet, puis repart dans son exploration improvisée.

« Souvent, quand je suis au Vent des signes [un studio à Toulouse] j'ai le carnet sur une table ou sur une chaise et je fais mon truc, je ne sais pas quoi... et tout d'un coup je fais 'han !!', j'y vais, je cherche mon stylo partout, c'est le bazar, j'écris comme ça, lalalalala, j'écris, et puis je repars. [...] Le fait d'écrire ça me décharge d'une chose, parce que, quand je suis dans le truc, je n'ai pas envie de me dire que je suis en train de faire telle ou telle chose. [...] Et c'est vrai que quand je peux nommer quelque chose je l'écris, mais après quand je le fais je ne pense plus à ce que j'ai écrit. Ça ne m'intéresse plus de me dire que, oui, là j'ai écrit que je fais la danse du ventre, du coup je fais la danse du ventre. Je vais peut-être l'appeler comme ça, mais quand je le fais je ne me dis pas que je fais la danse du ventre. Et je ne veux pas me dire que je fais telle ou telle chose. Je veux rester proche de la sensation²⁴⁸ ».

Le phénomène qu'elle décrit ici – relativement récurrent dans son travail – apparaît paradoxal, au regard des orientations analytiques engagées dans notre réflexion. D'une part, il semble renforcer l'hypothèse d'une discontinuité entre l'acte d'improviser et l'acte de nommer, témoignant du caractère inconciliable des pratiques de danse et d'écriture : cette dernière relèverait d'un acte de consignation, distinct de la recherche gestuelle engagée durant l'improvisation. Elle aurait une fonction libératoire de la danse²⁴⁹ – « ça me décharge d'une chose » –, qui permet de retourner dans l'exploration du mouvement, entendue comme une pratique située dans le régime de l'infra-langagier – « je ne veux pas me dire que je fais telle ou telle chose. Je veux rester proche de la sensation ». Cette hypothèse d'une disjonction entre improvisation et écriture ne fonctionne que si l'on considère que le temps de l'improvisation et celui de l'écriture sont distincts, caractérisés par deux objets opposés – le corps de Delphine qui improvise et le carnet disposé en bordure de plateau. Ils matérialisent dans ce cas des polarités, au centre desquelles surgit parfois un point de jonction : l'avènement d'un mot, qui appartiendrait au régime de l'écriture, et qu'il s'agirait de placer à l'endroit adéquat – dans le carnet – pour ensuite retourner dans la danse.

Pourtant, il nous semble plus riche de penser ici l'économie globale du processus qu'elle décrit, et la manière dont il décale – voire déjoue – l'imaginaire de l'écrit comme une fixation qui intervient dans une temporalité postérieure à la danse. Dans ce qu'évoque Delphine, l'écriture occupe certes une fonction d'inscription de mots qui émergent au fil d'une pratique improvisée ; cependant, son récit

²⁴⁸ « Entretien avec Delphine Mothes », *Annexes*, p. 91, lignes 28-31, et p. 92, lignes 6-15.

²⁴⁹ Notre imaginaire ne peut ici que raviver le souvenir de la Pensine de Dumbledore, le directeur de l'école de sorcellerie Poudlard dans laquelle est inscrit Harry Potter. La Pensine est une somptueuse bassine d'argent, située dans le bureau de Dumbledore : il y conserve ses souvenirs après les avoir délicatement extraits de son front à l'aide de sa baguette. Les filaments de souvenirs, argentés et translucides, s'y mêlent dans la cuve et l'on peut y plonger à loisirs pour retrouver une mémoire disparue.

témoigne d'un processus chorégraphique qui englobe l'acte scripturaire : « j'écris, et puis je repars », dit-elle. Dans sa pratique de danse improvisée, les temps d'écriture auxquels elle se livre ne constituent ni un frein, ni un coup d'arrêt à la poursuite de l'exploration de sa danse, mais bien plutôt un support de relance – à la manière d'un tremplin – pour de nouvelles explorations gestuelles et imaginaires.

« Dans le cadre du processus de création, tu es dans une pratique du geste, un imaginaire et tout à coup un mot va survenir et tu l'écris, comme ça tu t'en débarrasses et tu retournes dans la pratique ? »

Oui, c'est peut-être l'idée : ça va m'aider aussi à me dire que c'est bon, quand c'est écrit je peux un peu lâcher les fauves, quoi. Si je l'ai nommé ça veut dire que c'est installé et que je l'ai vécu et que je l'ai ressenti comme ça, et donc que ça peut circuler plus, peut-être ?²⁵⁰ »

Ce dont Delphine fait part ici nous permet d'envisager combien l'écriture ne semble pas pour elle une pratique « seconde », qui serait vécue comme un prolongement temporel ou un terme de sa danse²⁵¹. L'écriture n'a pas non plus pour fonction d'initier la perception de ses gestes, comme nous avons pu le voir chez Carlson. Elle s'instaure plutôt comme un relai, mais surtout comme une dialectisation, au sein même de la danse, entre l'informe et ce qui prend forme. D'une part, la nécessité d'une pratique d'écriture survient dans le temps même de l'élaboration d'un geste, et permet de marquer une étape dans le processus d'improvisation. D'autre part, l'écriture une fois consignée constitue un support de relance, qui permet un retour vers le geste : « Si je l'ai nommé ça veut dire [que] ça peut circuler plus, peut-être ? ». Chez Delphine, l'opération de consignation de phrases dans son carnet en regard de sa pratique d'improvisation consiste à inscrire les mots qui lui apparaissent lorsque son geste prend forme, sans pour autant qu'ils ne servent ensuite à identifier ou nommer cette séquence gestuelle. Dépourvue de toute finalité productive, l'écriture relève plutôt d'un jeu, qui redistribue le sens dans la relation entre le geste et son carnet.

En réponse à la question formulée par Enora Rivière – « Où en sommes-nous du rapport entre le geste de danse et le geste de dire ou d'écrire ? » – on pourrait conclure que l'écriture, bien loin de s'opposer au geste de danse, semble largement associée à la pratique chorégraphique. Chez Carolyn Carlson, dans les *Carnets de chorégraphes* comme dans les improvisations de Delphine, l'écriture textuelle instaure l'élaboration d'une œuvre, s'y réfère ou toutes deux se définissent réciproquement. Ces phénomènes corroborent l'hypothèse d'une intrication entre statut du chorégraphe et forme de l'écriture, compositionnelle comme scripturaire. Ceci paraît d'ailleurs confirmé par les nombreuses

²⁵⁰ « Entretien avec Delphine Mothes », *Annexes*, p. 92, lignes 30-37.

²⁵¹ Ceci d'autant que le carnet n'est pas relu, de sorte qu'il ne constitue pas un support de fixation, au sens mémoriel, ni même un support de création à proprement parler : voir « Entretien avec Delphine Mothes », *Annexes*, p. 93, lignes 2-5.

analyses qui s'attachent à déceler des formes chorégraphiques à même les textualités littéraires élaborées par les artistes de danse, dans la structure des ouvrages, l'agencement des différents matériaux – textuels, iconographiques, manuscrits – qui les constituent ou dans le phrasé de leur écriture²⁵².

B. Une écriture *autre* que textuelle

Cependant, si l'on s'attache de nouveau à la citation d'Enora Rivière qui ouvre notre réflexion, on relève que le système de polarités qu'elle interroge ne s'établit pas dans une seule relation de dualité (d'un côté « le geste de danser », de l'autre « le geste d'écrire »), mais se trouve systématiquement accompagné d'une troisième activité : le geste de « dire », évoqué dans un second temps comme une « parole ». Il nous semble que l'inclusion des pratiques discursives, orales ou vocales, invite à considérer autrement ce duo notionnel, désormais engagé dans une triangulation : les formes graphiques, compositionnelles ou scripturaires que nous avons pu examiner comme relevant d'une écriture de la danse réfèrent tout autant à des pratiques manuelles qu'à des activités linguistiques. La valeur langagière de la parole, dès lors qu'elle est associée à l'acte d'écrire, dialectise autrement la relation des pratiques scripturaires et gestuelles.

D'autre part, dans la formulation de Rivière, on note que la relation de la parole à l'écriture, lorsque celles-ci s'opposent à la danse, sont envisagées dans un rapport de succession (« la parole, le discours – et par extension l'écriture ») : cette extension temporelle et spatiale de l'écriture l'éloignerait-elle encore davantage du geste dansé ? Finalement, dans cette dialectique, c'est moins l'acte de danse qui se trouve opposé aux activités langagières que « le danseur », c'est-à-dire un statut artistique autant qu'une posture énonciative – implicitement opposé à celui du chorégraphe. À ce titre, le propos de Rivière désigne moins des pratiques graphiques ou kinésiques que la manière dont se structure un champ de valeurs et de représentations déterminant des imaginaires partagés par les artistes de danse. À la croisée d'une culture de l'oralité et de l'imaginaire d'un geste abstrait du régime langagier, la danse serait « communément » affectée à « l'éphémère spectaculaire » et l'écriture à la « pérennité scripturaire²⁵³ » : ces antagonismes – et leur transgression – participent-ils à initier le discours des danseurs ?

« La danse est le seul des arts de la scène qui se soit séparé des mots », formule Doris Humphrey, à la cent quarante-troisième page de son ouvrage *Construire la danse*²⁵⁴ – preuve, s'il en est, que la

²⁵² Ces interactions entre forme textuelle et kinésique de l'écriture chorégraphique permettent de puiser des éléments de compréhension d'une pièce de danse dans des formes langagières ou textuelles, transitivity. Voir notamment l'analyse de Julie Perrin proposée dans l'introduction de cette partie.

²⁵³ Selon les termes de la citation d'Enora Rivière analysée depuis le début de ce chapitre.

²⁵⁴ HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 143. Traduction de Jacqueline Robinson.

chorégraphe n'a finalement pas échoué à réunir de nouveau la danse et ses mots. Nombreux sont ainsi les textes publiés par des chorégraphes qui s'intéressent au « langage » de la danse²⁵⁵, et exploitent la mise en forme et en page de l'écriture textuelle pour délivrer les éléments structurels et compositionnels à l'œuvre dans un processus chorégraphique. Toutefois, cet imaginaire langagier est aussi sollicité à rebours : Boris Charmatz affirme ainsi que « la danse est un art muet qui pourtant comprend l'écriture, la chorégraphie, la mise en scène²⁵⁶ » ; tout comme la critique Rosita Boisseau : « *a priori*, la danse, art muet mais texte en soi, n'a pas besoin de littérature pour faire entendre ce qu'elle a à dire²⁵⁷ ».

Si nous pouvons étudier dans la seconde étape de notre recherche les mécanismes qui soutiennent la prégnance d'un imaginaire du mutisme dans les discours des danseurs, relevons ici la présence d'un même adversatif (« mais ») dans les deux formulations, qui introduit un supposé paradoxe entre le statut langagier et scripturaire de la danse – chez Charmatz, notons que l'écriture n'est d'ailleurs pas strictement synonyme de composition chorégraphique. Pourquoi faut-il que la danse se taise pour qu'elle trouve à s'écrire ou à se dire ? Le propos de deux chorégraphes – Merce Cunningham et Loïc Touzé – énoncé dans des contextes artistiques, des finalités esthétiques et des temporalités très différents, semble lui aussi converger pour souligner que l'acte langagier constitue un écran au déploiement du geste dansé.

« Si on parle, le danseur croit immédiatement que c'est la chose qu'il faut chercher mais c'est le mouvement qu'il faut trouver, le danseur doit trouver avec son corps pas avec mon corps. La parole est quelque chose entre le mouvement direct, c'est comme un mur²⁵⁸ ».

Ici, dans les mots de Merce Cunningham, la parole se distingue du corps du danseur et de l'élaboration gestuelle parce qu'elle repose sur une dynamique référentielle : elle renvoie à une « chose » extérieure au mouvement, qui s'infiltré dans la relation supposée « direct[e] » entre l'interprète et « son corps ». Le chorégraphe Loïc Touzé témoigne d'un phénomène identique, cependant de manière diachronique.

²⁵⁵ WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990. (Trad. J. Robinson). Et BERNARD Michel, « L'imaginaire germanique du mouvement ou les paradoxes du 'langage de la danse' de Mary Wigman », *op. cit.*, pp. 225-234. Voir aussi ROBINSON Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1997.

²⁵⁶ Selon une déclaration rapportée dans l'article de presse « Le danseur Boris Charmatz était au lycée Maurois », *Ouest-France*, 25 novembre 2012. En ligne. URL : <https://www.ouest-france.fr/normandie/deauville-14800/le-danseur-boris-charmatz-etait-au-lycee-maurois-1169158> Consulté le 24 octobre 2021.

²⁵⁷ À propos du festival Concordan(s)e. BOISSEAU Rosita, « Danse : le pas de deux du geste et du texte », *Le Monde*, 30 mars 2018. En ligne. URL : https://www.lemonde.fr/scenes/article/2018/03/30/danse-le-pas-de-deux-du-geste-et-du-texte_5278435_1654999.html Consulté le 24 octobre 2021.

²⁵⁸ CUNNINGHAM Merce, au micro de Lucien Attoun et Yvonne Taquet, *Spot du 12 juin 1970*, France Culture. Cité in SORIN Claude, « Les voix de la danse », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1131> Consulté le 03 novembre 2022.

« Le moindre mot vient parfois empêcher l'expérience puisqu'il est d'abord le mot avant que l'expérience soit produite et il ne nous permet pas de la faire, donc c'est redonner cette possibilité de faire l'expérience puis qu'ensuite on nomme, et qu'ensuite le mot puisse recouvrir un sens qu'il n'avait pas avant²⁵⁹ ».

Le « mot » énoncé verbalement dans le cadre de l'élaboration d'une danse constituerait ici un embrayeur paradoxal du geste dansé : s'il intervient en amont de sa manifestation, il « empêche l'expérience », tandis que sa formulation *a posteriori* permet de faire varier les significations qui lui sont affectées. Ces quelques exemples permettent de mettre en lumière combien la parole apparaît comme un paradigme largement récurrent et structurant des imaginaires langagiers de la danse, au sein des pratiques de ceux qui dansent comme de ceux qui écrivent ou discourent à son sujet. À la manière de ce que Derrida nomme une « hantologie²⁶⁰ », la parole s'infiltré comme une référence souterraine, souvent déniée, pourtant largement présente dans les imaginaires des artistes chorégraphiques. Qu'elle soit pensée littéralement comme une pratique phonique qui accompagne ou dialectise l'émergence du geste dansé, ou au contraire que la danse se définisse comme un art muet, sa fonction langagière ou son expression verbale en font un matériau simultanément intrinsèque et particulièrement exogène à la corporalité.

D'une part, en tant que faculté de communication d'une idée au moyen du langage articulé, le système de pensée occidental nous a habitué à appréhender une continuité entre la parole et son écriture. Celle-ci peut s'instituer comme lieu de transcription en signes alphabétiques des sons énoncés, selon des modalités qui semblent implicitement plus évidentes que celles opérant pour l'écriture ou l'énonciation du geste dansé. Ces phénomènes sont encore davantage cristallisés lorsque la parole prend pour sujet l'acte de danse : Michel Bernard, à propos des modalités de perception d'un spectacle chorégraphique, rappelle ainsi la « distorsion apparente et très communément admise [...] entre les significations inhérentes [à chaque perception] et notre manière d'en parler et de parler tout court²⁶¹ ». Cette distorsion « pointe la rupture apparente entre l'ordre perceptif et l'ordre linguistique, le sentir et le dire, la perception et l'énonciation », et revêtirait pour Bernard « au moins deux niveaux : celui du langage oral ou de la parole, et celui du langage écrit, de l'écriture textuelle ».

« Parler implique la mise en jeu non seulement d'un code linguistique donné, socialement caractérisé, mais aussi d'une certaine pratique vocale qui est éminemment singulière sinon dans

²⁵⁹ TOUZÉ Loïc, au micro de Nicolas Demorand, *Les matins de France Culture*, 11 février 2004, France Culture. Cité in SORIN Claude, « Les voix de la danse », *op. cit.*

²⁶⁰ DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 89. Si le terme est initialement coloré d'une acception politique, il désigne désormais des œuvres construites à partir d'une trace du passé, matérielle ou non.

²⁶¹ BERNARD Michel, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 208. Voir aussi BERNARD Michel, « Parler, penser la danse », *Rue Descartes*, n°44, 2004, p. 110-115. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0110. Consulté le 04 novembre 2022.

son langage phonétique et la structure articulaire qu'elle commande, du moins dans son mode de production²⁶² ».

Pourtant, et comme l'évoque le philosophe, la parole émane de la corporéité : elle semble ainsi garantir à son émetteur une certaine réciprocité, puisqu'il s'entend énoncer ce qu'il verbalise et comprend ce qu'il formule à partir de sa propre voix. Cette réversibilité entretient l'imaginaire d'un geste vocal, tel que le formule par exemple Anne Teresa de Keersmaeker : « my talking is my dancing²⁶³ » – comme je parle, je danse. *A contrario*, l'écriture est alors perçue comme résultant d'un processus de transcription, un objet second par rapport au primat de la parole, celle-ci acquérant un statut d'intermédiaire entre danse et scription. C'est à ce titre qu'Isabelle Ginot considère que « les notions de 'langage' et d'écriture' chorégraphiques souffrent pour le moment d'un certain vide théorique » : elle propose de réintroduire dans ce couple notionnel la « théorie de la transvocalisation » développée par Michel Bernard, afin d' « interroger les rapports intimes qui lient le corps et le langage verbal », et la manière dont le mouvement, « travaillant la corporéité [...] travaille aussi son verbe²⁶⁴ ».

À la croisée du faisceau d'exemple issu d'horizons divers (discours de danseurs, propos théoriques, apories formulées par des critiques), l'écriture et la parole semblent se définir toujours relativement aux supports – le corps, le texte, l'œuvre chorégraphique – et aux temporalités dans lesquelles elles s'exercent, selon les statuts de ceux qui la formulent. Si l'on considère la proposition de Rivière comme une équation (geste de danser ≠ geste de dire = geste d'écrire), nous avons vu comment varient entre elles les relations d'égalité (geste de danser = geste d'écrire ≠ geste de dire, *ou* geste de danser = geste de dire ≠ geste d'écrire) en fonction des valeurs associées à chacune de ces activités.

La multiplicité de ces interactions potentielles nous interpelle, parce qu'elle insère la danse dans un réseau de polarités largement canonique de nos imaginaires occidentaux contemporains, qui tend à opposer la valeur de la parole et de l'écriture. C'est d'ailleurs la prise en compte de ces représentations culturelles qui soutient les propositions théoriques élaborées par Derrida au sujet du statut acquis par le processus d'écriture. On peut rappeler à grands traits quelques-unes de ces articulations d'idées, notamment la manière dont il tente de déconstruire ces polarités et les structures de pensée qui les organisent. Sa réflexion s'élabore à la croisée de deux perspectives : la première, philosophique, considère la prégnance dans l'imaginaire occidental d'une conception du langage

²⁶² *Idem*.

²⁶³ Cité in POUILLAUDE Frédéric, « La parole re-soufflée. Sur *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* d'Anne Teresa De Keersmaeker », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 139.

²⁶⁴ GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999, p. 294.

héritée de la philosophie grecque antique²⁶⁵. De la métaphysique platonicienne – qui conçoit les idées comme des essences abstraites que le langage permet d'évoquer par un système de signes – à la phénoménologie d'Husserl qui formule le primat de la perception sensible, la parole orale (phôné) constitue le mode d'expression le plus immédiat de la pensée²⁶⁶.

L'influence considérable de ce postulat conditionne le développement des sciences linguistiques, notamment chez Ferdinand de Saussure dans le *Cours de linguistique générale*²⁶⁷ (1916). Il y étudie la notion de signe linguistique, qu'il considère constitué de deux entités – le signifié (un concept abstrait) et le signifiant (l'image acoustique, le phonème) – articulées pour désigner une idée. Le linguiste mène une analyse diachronique et synchronique des modes d'élaboration de ce signe : d'une part, il remarque que l'hypothèse d'une filiation généalogique de la formation des langues semble fautive, puisque les mots évoluent historiquement selon des jeux de translation phoniques et sémantiques impossibles à caractériser dans un système cohérent. D'autre part, il s'intéresse à la traduction des idées d'une langue à l'autre : le fait que l'on puisse exprimer un même concept dans une autre langue, c'est-à-dire à partir d'une forme acoustique différente, induit que la relation entre le signifiant et le signifié n'est pas essentielle ou absolue. Au contraire, elle appartient à un ensemble de conventions sociales et culturelles, de sorte qu'elle relève d'une relation arbitraire : il n'y a pas de correspondance entre le concept d'arbre et le mot par lequel il s'exprime, autre que celle établie au sein d'un « contrat social²⁶⁸ ».

Cette réflexion permet à Saussure de mener une réflexion sur le statut de l'écriture, notamment en regard de ce vers quoi elle est censée prendre sa source : la parole. L'écrit serait le « signifiant du signifiant », c'est-à-dire la transposition visuelle d'une forme sonore (un phonème ou un mot) qui contient une idée. Elle ne peut s'établir alors que comme secondaire à la parole, parce qu'elle consigne et fixe sur le papier ce qui a été préalablement énoncé – à la manière d'une « extension » du discours oral, comme le formulait précédemment Rivière.

²⁶⁵ Sur la relecture de Derrida par Platon, voir CAVARERO Adriana, « La voix de Derrida », *Rue Descartes* n° 82, 2014, p. 30-34. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.082.0030. Consulté le 24 septembre 2022.

²⁶⁶ RENAUT Olivier, « De la voix au discours chez Platon », in DE GAUDEMAR Martine (dir.), *Les plis de la voix*, Paris, Lambert-Lucas, 2013, pp. 37-44, 2013. En ligne. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01551270/> Consulté le 11 août 2022.

²⁶⁷ SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2001 (1916). À ce sujet, voir MANIGLIER Patrice, « Les choses du langage : de Saussure au structuralisme », *Figures de la psychanalyse* n° 12, 2005, p. 27-44. En ligne. DOI : 10.3917/fp.012.0027. Consulté le 11 août 2022.

²⁶⁸ La pensée de Saussure est largement indexée sur celle de Rousseau, ici *Du contrat social ou Principes du droit politique* (1762).

« Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole. L'écriture n'est que la représentation de la parole, il est bizarre qu'on donne plus de soin à déterminer l'image que l'objet²⁶⁹ ».

C'est par cette citation de Rousseau, qui ouvre la *Grammatologie*, que Derrida s'oppose à l'élaboration théorique opérée par la linguistique saussurienne : il considère au contraire que la notion même de « signe », ses deux composantes et la relation arbitraire qu'elles entretiennent implique que la secondarité, que l'on croyait propre à l'écriture, affecte en réalité l'ensemble du processus langagier. L'écriture serait non pas seconde, mais première au sein du processus d'élaboration du sens – tel qu'il opère dans le langage, comme ailleurs. D'une part, son analyse s'inscrit à la suite de la manière dont Saussure examine la formation des signes acoustiques dans les langues parlées – notamment selon les variations d'accents ou de prononciation : en français, par exemple, il est possible de rendre audible la consonne finale des mots « nombril » ou « persil » sans que cela n'affecte le sens des objets désignés. D'autre part, la phonation de cette consonne ne peut résulter que de la prise en compte d'une forme graphique préalable (dans laquelle la lettre « l » est visible). Derrida en conclut que le support scripturaire précède la parole. Finalement, Derrida examine le fonctionnement synchronique du signe d'une langue à l'autre, comme au sein d'une même langue²⁷⁰ : en anglais, par exemple, un mouton est désigné soit comme « sheep » lorsqu'il s'agit de l'animal, soit comme « mutton » lorsqu'il s'agit de la viande. Les deux mots réfèrent au même objet, mais ne sont pas affectés de la même valeur : le sens de chacun d'entre eux ne réfère pas à un concept abstrait, mais dans la relation des signifiants entre eux²⁷¹.

Ainsi, Derrida conclut que parler, comme écrire, consiste à produire du sens en articulant entre elles des unités sonores ou graphiques : ce sont les différences rendues visibles ou audibles par ce qui les sépare – les silences dans la parole, les espaces dans l'écriture – qui réciproquement donne sens à chacune d'entre elles. Ce phénomène rend ainsi caduque l'hypothèse que la signification d'une forme langagière puisse strictement être présente dans la structure – le signifiant graphique ou phonique –

²⁶⁹ ROUSSEAU Jean-Jacques, Fragment « Prononciation », *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Nizet, 1992 (1781), p. 217.

²⁷⁰ De la même manière que Saussure déploie son analyse à partir d'une « linguistique synchronique » et d'une « linguistique diachronique ». SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, op. cit., pp. 141 & 193.

²⁷¹ Si je dis – ou que j'écris – « eau », l'imaginaire ou le concept qui en découle est propre à chacun, et différent si je dis – ou que j'écris – « verre d'eau », « l'eau du lac », « H₂O ». Voir GUILLEMETTE Lucie et COSSETTE Josiane, « Déconstruction et différence », *Signosémio*, 2018. En ligne. URL : <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp> Consulté le 11 août 2022.

qui l'exprime²⁷² : au contraire, le sens advient par ce que Derrida désigne comme la *différance*²⁷³ : il est retardé, différé par la prise en compte de sa différenciation avec les unités langagières qui l'accompagnent. Ce phénomène est particulièrement visible dans le fonctionnement de l'algèbre : c'est la relation des signes mathématiques entre eux qui créent du sens, non leur relation à un concept abstrait qui leur serait externe ; d'autre part, ces signes peuvent être verbalisés, mais leur oralisation n'intervient qu'*a posteriori*. C'est ce phénomène – décrit comme une « trace²⁷⁴ » – que Derrida qualifie d'archi-écriture²⁷⁵ : il englobe tout le champ du langage, y compris la parole ; l'écriture n'est pas la reproduction de la langue parlée, puisqu'aucune ne précède l'autre²⁷⁶.

Exposer ces quelques notions permet d'envisager autrement la place acquise par les nombreux discours produits au sujet de l'écriture de la danse dans les pratiques chorégraphiques contemporaines françaises. Relevons ainsi combien la notion d'« archi-écriture » se trouve convoquée avec une fréquence croissante dans les analyses d'œuvres : par exemple à propos des effets de spatialisation visuelle induits par les mises en scène de Jan Fabre²⁷⁷, comme à partir des découpages gestuels opérés par les processus de composition de Simone Forti²⁷⁸. On peut aussi constater que la démarche compositionnelle évoquée par Louppe semble relever du même ordre de réflexion que la pensée derridienne : telle que l'évoque la poéticienne, l'écriture chorégraphique se structure par la mise en relation de gestes, de postures ou de figures qui acquièrent un sens non de manière référentielle (arbitraire ou motivée) avec des formes *autres*, mais à partir de leur support d'expression ou de monstration – le corps du danseur. D'autre part, cette écriture précède l'actualisation de l'œuvre, sa présence scénique, et ce y compris en l'absence de toute parole : à ce titre, on est peu surpris de voir

²⁷² DASTUR Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de métaphysique et de morale* n° 53, 2007, p. 5-20. En ligne. DOI : 10.3917/rmm.071.0005. Consulté le 14 août 2022.

²⁷³ LAMBOLEY Raymond, « Derrida et la « différence » aux sources de notre culture », *Revue d'éthique et de théologie morale* n°234, 2005, p. 47-62. En ligne. DOI : 10.3917/retm.234.0047. Consulté le 14 août 2022.

²⁷⁴ « La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici – dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons – que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine. [...] si tout commence par la trace, il n'y a surtout pas de trace originaire », DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 90.

²⁷⁵ Voir l'analyse qu'en produit ALFANDARY Isabelle, « Une modification du concept d'écriture », *Rue Descartes* n° 82, 2014, p. 14-17. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.082.0014. Consulté le 27 septembre 2022.

²⁷⁶ VANDENDORPE Christian, « Écriture et oralité », *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999, p. 25-28. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/--9782707131355-page-25.htm> Consulté le 27 septembre 2022.

²⁷⁷ SIEGMUND Gerald, « L'ascension de l'écriture. Pas de danse, danse de l'écriture : A-libi, a-topie et ressemblance dans l'œuvre de Jan Fabre », *Littérature* n°112, 1998, pp. 61-74. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1601> Consulté le 11 octobre 2022.

²⁷⁸ BAUER Bojana, « De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, *op. cit.*, pp. 93-94.

que Louppe la qualifie de « force-mère²⁷⁹ ». Finalement, la pratique de la trace est transversale aux démarches des chorégraphes évoquées précédemment, qu'il s'agisse littéralement de tracer à l'encre des mots ou des calligrammes sur le papier²⁸⁰ chez Carlson, ou que les *Carnets de chorégraphes* donnent à lire la structure d'une pratique de composition accomplie au sein d'une œuvre²⁸¹ : la trace propose des élans d'espace, pour permettre qu'advienne une écriture, dans le geste, le corps, et le texte.

De manière diffuse, instaurer la pensée de la déconstruction comme soutien théorique nous permet de poser un nouveau regard sur le discours des praticiens, notamment lorsqu'eux-mêmes tentent de dénouer certaines assignations et imaginaires afférents à l'écriture de la danse – précisément *via* une réflexion sur la place octroyée au danseur au sein des œuvres chorégraphiques. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'analyse que produit Jean-Christophe Paré – alors directeur du CNSMDP²⁸² – lorsqu'il s'intéresse à « l'écriture du danseur²⁸³ ». Il appelle à dépasser les « discours schématiques reliant trop strictement l'art chorégraphique à la tradition orale », et souligne justement combien « cet art dit de l'éphémère se vit au travers de multiples productions et d'échanges de traces concrètes où les textes, justement, ont une place essentielle ». Pourtant, dans son propos, l'écriture repose moins sur un texte tangible que sur une dynamique corporelle instaurée par le danseur lui-même au sein des œuvres.

« La chorégraphie est l'écriture d'une présence, par le nuancier des ajouts et retraits de celle-ci. Un danseur peut tout autant être absent au réel de son geste, dans un *ailleurs* mental qui lui appartient en propre. Il peut aussi être en intensification de présence, par la seule force de compression d'un geste contenu en un presque-rien du mouvement²⁸⁴ ».

Dans cette acception de la chorégraphie, l'écriture se trouve associée à la « présence », celle du corps du danseur, à l'exact opposé du schéma de pensée canonique qui la perçoit comme le lieu de l'absence – chez Barthes, par exemple, elle constitue une « toilette du mort » distincte de la corporalité de la parole, exprimée par le « grain » de la voix²⁸⁵. Pour Paré au contraire, la chorégraphie écrit la

²⁷⁹ LOUPPE Laurence, « Composition », *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, pp. 209-244.

²⁸⁰ Louppe convoque aussi la notion derridienne de « trace » en liant la notation Laban et la pratique du dessin chez certains chorégraphes. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 343.

²⁸¹ Chez Delphine Mothes, on peut aussi noter que l'écriture s'inscrit autant dans son carnet que dans le mouvement qu'elle opère entre cet objet et son activité d'improvisation.

²⁸² Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

²⁸³ PARÉ Jean-Christophe, « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien », *op. cit.*

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ BARTHES Roland, « De la parole à l'écriture », *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 9-13. La parole serait intrinsèquement liée au corps, qui s'exprime par le discours par l'intermédiaire de la voix – son « grain » – et d'indices illocutoires ; l'écriture alors se détacherait du corps (elle constitue une « toilette du mort »).

nuance des multiples présences du danseur dans l'œuvre – voire son absence ou son « retrait ». On retrouve ce même registre de réflexion dans la pensée de Laurence Louppe, au sein du second tome de la *Poétique de la danse contemporaine*²⁸⁶. Publiée en 2007, soit dix ans après le premier volume, sa pensée se nourrit des évolutions qu'elle a pu percevoir dans la production chorégraphique. À l'encontre d'un certain autotélisme des œuvres créées dans les années 1980, l'émergence de formes partitionnelles ou la mise en exergue de la place du danseur participe à l'apparition de ce qu'elle nomme avec Jean-Marc Adolphe des « corps critiques » : lorsque « le corps met en échec les habituels schémas de représentation de soi²⁸⁷ ». Afin de documenter ce phénomène, elle consacre un chapitre à une réflexion sur la notion de présence du danseur : intitulé « Présence-soupçon²⁸⁸ », il prend acte de la pensée derridienne comme des analyses de Lepecki²⁸⁹, et de la suspicion qu'elles nourrissent à l'égard de cette notion « approximative », notamment lorsqu'elle rencontre l'aporie de la danse comme art « ineffable ». Louppe appelle alors à considérer que, loin de toute « vision ontologique », il y aurait « des présences, des états de présence [...] éparses », chez le danseur : elles susciteraient un travail analogue aux « techniques du corps » évoquées par Marcel Mauss²⁹⁰. Ces quelques exemples nous semblent soutenir l'hypothèse de Gerald Sigmund, soutenant qu'« il n'est donc pas besoin de déconstruire la danse²⁹¹ », dans le sens de laquelle nous pouvons abonder.

Toutefois, nous remarquons combien, au sein des pratiques d'écriture issues des formes chorégraphiques, la notion de « signe » semble avoir conservé un statut paradoxal, largement circonscrit par un imaginaire langagier²⁹² – tout particulièrement dans les analyses philosophiques qui lui sont consacrées²⁹³. L'une d'entre elles nous intéresse spécifiquement, parce qu'elle propose de penser l'écriture notationnelle à partir du système alphabétique, charriant un ensemble de polarités – absence/présence, signifiant/signifié – selon des typologies inhabituelles. Frédéric Pouillaude, dans un

²⁸⁶ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine – la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

²⁸⁷ *Idem*, p. 9.

²⁸⁸ Le chapitre est intitulé « MODES DE PRODUCTION 1. Production de présences », pp. 75-90. La section « présence-soupçon » se situe p. 76.

²⁸⁹ LEPECKI André (dir.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

²⁹⁰ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine – la suite*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹¹ SIEGMUND Gerald, « L'ascension de l'écriture. Pas de danse, danse de l'écriture : A-libi, a-topie et ressemblance dans l'œuvre de Jan Fabre », *op. cit.*

²⁹² Chez Dominique Brun, in « Ce qui s'écrie du corps », *op. cit.*, mais aussi chez la danseuse Sophie Gérard, interprète pour Dominique Brun dans la reprise de l'Après-midi d'un faune. Voir GERARD Sophie, « Laisser parler les signes », *Repères, cahier de danse* n° 19, 2007 p. 16-19. En ligne. DOI : 10.3917/reper.019.0016. Consulté le 24 septembre 2022.

²⁹³ BARBIN, Evelyne, « Chorégraphie et Cinétopographie : une mutation de l'écriture de la danse », *Les mutations de l'écriture*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.1754>. Consulté le 22 septembre 2022.

article intitulé « D'une graphie qui ne dit rien²⁹⁴ » – une formulation d'emblée évocatrice – propose une analyse comparative des écritures développées par Feuillet et Laban, au prisme des discours tenus par leurs inventeurs ou leurs contradicteurs (Noverre, essentiellement, à propos de Feuillet). Son point de départ – qui a suscité de nombreuses controverses²⁹⁵ – repose sur une aporie.

« Que la danse soit affaire de présence – présence du corps à lui-même dans l'effectuation du mouvement, présence des danseurs sur la scène dans l'instant fragile de la représentation, ou encore présence réciproque des interprètes et du chorégraphe dans le temps commun de la création –, tout cela fait évidence ».

Si la présence du danseur à sa danse « fait évidence », il se propose en revanche d'examiner les raisons pour lesquelles la notation apparaît « marginal[e] » et « extérieur[e] » à ce « nouage », en supposant que cette relégation de l'écriture au statut de « supplément » repose sur des phénomènes liés à la prégnance d'un imaginaire langagier – voire alphabétique – dans l'écriture de la danse. Lorsque cette dernière qualifie la structure chorégraphique, elle se trouve désignée comme une archi-écriture, terme qu'il emprunte explicitement à Derrida : « toute danse constituée, repose [...] sur le découpage et l'identification d'entités discrètes, nommables et répétables [des pas, des figures, des positions] ». Ce vocabulaire « a pour condition de possibilité l'introduction de discontinuités au sein de l'ensemble des mouvements corporels possibles ». Cette définition lui permet d'examiner comment l'écriture notationnelle peut ou non s'y référer, instaurant ainsi l'existence de deux écritures, l'une chorégraphique, l'autre graphique, au sein de laquelle « toute institution de signe y fonctionne simultanément comme découpage d'entités, isolation catégorielle et partition du continu ». Cependant, Pouillaude affirme que « dans le cas de la danse les deux 'écritures', l'archi-écriture du vocabulaire chorégraphique et l'écriture graphique de la notation, n'ont jamais réellement été coextensives ». Si Feuillet « reproduit graphiquement l'archi-écriture du style » de la Belle-dance, en revanche Laban « abandonne tout élément de l'archi-écriture chorégraphique ».

Pour opérer ces distinctions, Pouillaude se fonde sur le statut symbolique des systèmes de signes utilisés dans chaque écriture, au regard de la relation qu'ils entretiennent aux formes de danse ou de mouvements qu'ils permettent d'inscrire : parce qu'elle s'attache à la Belle-dance, l'écriture de Feuillet aurait développé des signes motivés et figuratifs, c'est-à-dire induisant une « relation de ressemblance entre le signe graphique et ce qu'il désigne²⁹⁶ ». Les partitions qui en découlent représentent la forme et la trajectoire des pas à accomplir, et la surface de la page elle-même figure la

²⁹⁴ POUILLAUE Frédéric, « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique* n° 137, 2004, p. 99-123. En ligne. DOI : 10.3917/poeti.137.0099. Consulté le 05 novembre 2022.

²⁹⁵ Voir HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, « D'une atopie », *Fabriques de la danse, op. cit.*, pp. 13-17. Et MESAGER Mélanie, *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire, op. cit.*, p. 54.

²⁹⁶ HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, « Cartographies du voir », *Fabriques de la danse, op. cit.*, p. 27.

projection de l'espace de danse. A l'inverse, parce que Laban aurait conçu une écriture permettant de noter l'ensemble des mouvements humains, il aurait façonné un système de signes arbitraires et abstraits. Les analyses de Pouillaude se redoublent de la prise en compte des caractéristiques scripturaires ou orales des deux modes de notation de la danse : si l'écriture de la Belle-dance nourrit la « métaphore de la lettre », Laban s'inspire de « l'alphabet phonétique ». Le philosophe en conclut que « la prégnance du modèle alphabétique au sein du discours notationnel n'est que le symptôme de la dépendance proprement chorégraphique du sens à la présence ». On pourrait objecter que la méthode ici employée, qui compare deux systèmes de notation entre eux et au regard d'une écriture chorégraphique – seule qualifiée d'archi-écriture – induit de ne faire reposer l'analyse que sur des discours, et non sur l'examen approfondi de la pratique de ces notations²⁹⁷. D'autre part, le paradigme supposé transversal du langage et de l'alphabet est fragilisé au regard du fait qu'ils ne constituent chez Feuillet, Noverre ou Laban que des « métaphores ».

C. L'écriture du danseur : du geste à la parole

On pourrait alors supposer que l'imaginaire du signe linguistique serait peut-être finalement moins pertinent pour penser les sources textuelles issues de la danse que la production gestuelle elle-même, et la place que le danseur y occupe. Du moins, c'est de ce point de vue que nous proposons de comprendre l'analyse qu'Hubert Godard formule de la distinction entre geste et mouvement. Énoncée au sein d'une section intitulée « Le pré-mouvement ou le langage non conscient de la posture » de son article *Le geste et la perception*²⁹⁸, elle semble largement indexée sur un mode d'analyse emprunté à des références linguistiques. Si le mouvement relève d'un « phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace », le geste s'établit au contraire à la croisée des jeux d'espacements entre ces figures.

« Le geste [...] s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain²⁹⁹ ».

²⁹⁷ Simon Hecquet propose une relecture critique de ces distinctions et de la conclusion de Pouillaude. En effet, Laban proposerait deux acceptions de l'écriture : la première qui se situerait dans une dialectique entre « formes fixées » et « tradition orale », la seconde comme « matrice dynamique de forme ». HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, « logiques de la cinégraphie », *Fabriques de la danse, op. cit.*, p. 52.

²⁹⁸ L'analogie que nous tissons ici est aussi soutenue par la présence, dans un article que Godard produit à propos de la notion de « souffle », d'une référence à l'analyse de Michel Bernard et à la capacité de dialectisation du souffle. GODARD Hubert, « Le souffle, le lien », *Marsyas, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique n°32*, décembre 1994, p.27-31

²⁹⁹ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », postface à GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 237.

Relevons ici la fonction de dialectisation intracorporelle d'un écart du geste, situé entre le « mouvement » et la « toile de fond tonique ». Il nous semble possible de lire dans cette définition la présence discrète d'une analogie avec le fonctionnement du signe linguistique, tel que nous avons pu le mettre en lumière dans la pensée de Saussure, par exemple. L'expressivité du geste dansé réfère à une « toile de fond », « non conscient[e] » et surtout informulée, que l'on pourrait apparenter au « signifié » saussurien, et s'énonce par la figure – ici non pas phonique, mais kinésique et visuelle – du mouvement, analogue au « signifiant » ; bien sûr, ces deux éléments sont indissociables et entretiennent une relation de réciprocité. L'analogie langagière que nous tissons est informée de plusieurs indices : dans les lignes suivantes, Godard appuie ses analyses sur un extrait du *Théâtre de marionnette* de Kleist³⁰⁰, et qualifie la « grâce » – c'est-à-dire le moment d'accordage entre le centre de gravité et le centre du mouvement – de « signe pur³⁰¹ ». Finalement, l'article se conclut sur la portée de cette entreprise analytique au regard de la structuration des discours de la danse : Godard suggère que la prise en compte des « contenus dynamiques du geste » permettrait de « remettre l'accent sur le travail du danseur lui-même », face à ce qu'il perçoit comme un mutisme de l'histoire de la danse dont découle un « silence » relatif à l'énonciation des expériences propres au danseur. Il invite alors le danseur à se faire le « héraut³⁰² » de ses propres savoirs, c'est-à-dire tout autant le messager que le porte-voix.

Un cri sans écrit

À ce titre, les ouvrages qui constituent notre corpus partagent ce qui semble désormais une spécificité au sein des pratiques d'écriture en danse : en lieu et place des formes chorégraphiques et des sources scripturaires majoritairement convoquées comme matériau textuel, ce sont ici des pratiques de parole – à partir d'entretiens, de dialogues, de discours performés – qui initient et nécessitent l'écriture. Assurément, la parole constitue un matériau familier pour les danseurs, qu'elle soit intégrée à des œuvres scéniques, qu'elle s'actualise sur le mode de la discussion entre pairs, ou qu'elle intervienne dans le cadre d'un processus d'apprentissage, comme vecteur langagier d'incorporation d'une gestualité. Elle participe de la pratique des artistes chorégraphiques, des savoirs et des compétences de leur métier, et il est ainsi peu étonnant que les danseurs s'expriment *par* et *au sujet de* la parole. Cependant, de quelle manière se trouve-t-elle incluse dans une démarche d'écriture ? Si la parole semble tant associée à la pratique de la danse, pourquoi est-il nécessaire de l'écrire, et quelles sont les valeurs – temporelles, organisationnelles, formelles – affectées à l'activité scripturaire ? Quelles propriétés de l'expression langagière ou orale peuvent-elles être transposées au

³⁰⁰ VON KLEIST Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Gallimard, 2010 (1810).

³⁰¹ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*

³⁰² *Ibidem*, p. 241.

sein d'une textualité, et quelles capacités d'énonciation des expériences du corps et des gestes lui sont-elles affectées dans ce contexte ?

Cette démarche pourrait suggérer la réactivation d'un imaginaire logocentrique autrement déjoué au sein des textualités produites par les chorégraphes, dès lors qu'il s'agirait de réintroduire la parole comme intermédiaire de la relation entre danse et écriture, à la manière d'un trépied quelque peu bancal. Nous supposons plutôt que l'acte de parole, instauré en incitateur de l'écriture, nourrit aussi plus spécifiquement une polarisation relative au statut artistique du danseur, au regard de l'attribution symbolique de l'activité d'écriture aux fonctions du chorégraphe. La présente étude s'attache alors à la manière dont les quatre ouvrages d'Enora Rivière, de Myriam Lefkowitz, de Noé Soulier et de Dominique Dupuy se composent au regard des formes de la parole des danseurs qu'ils déclinent – ses fonctions discursives d'interlocution ou de dialogisme – selon les situations dans lesquelles elle s'exprime.

D'autre part, le nécessaire absentement de la vocalité de l'expression orale au sein de l'écriture livresque interroge la relation de réversibilité entre la pratique kinésique et les discours qu'elle suscite³⁰³. Les analyses qui portent sur les usages de la parole par les danseurs, lorsqu'ils s'attachent à énoncer leurs gestes, tendent au contraire à souligner son fort potentiel de dialectisation : c'est ce que remarque Mélanie Mesager.

« La verbalisation du geste permet d'y révéler ou d'y introduire son style, sa marque, de se l'approprier par le langage, de dire comment cette gestuelle extérieure, contraignante par certains aspects, est aussi la mienne³⁰⁴ ».

Ceci invite à repenser la relation entretenue entre le danseur et sa danse, par le vecteur de la parole : il conviendrait de se distinguer d'une perspective strictement phonocentriste selon laquelle la portée de signification de la verbalisation serait conditionnée par le contexte de sa profération et son lien intrinsèque à la corporéité de l'énonciateur³⁰⁵. Ce point de vue repose sur l'association

³⁰³ Laurence Louppe déclare ainsi « Toute poésie du verbe ouvre dans le langage l'aire d'une présence. À plus forte raison pour la danse et, d'une façon générale [...] le mouvement du corps humain. ». Cité in PARÉ Jean-Christophe, « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien », *op. cit.*

³⁰⁴ MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguaték* n° 1-2, 2017, p. 18.

³⁰⁵ Celle-ci est au cœur de controverses linguistiques, notamment entre Austin, son analyse par Derrida et sa relecture par Searle. Voir ALFANDARY Isabelle, « La parole dite pleine », *Derrida – Lacan. L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*, Paris, Hermann, 2016, p. 113-173. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/derrida-lacan--9782705692193-page-113.htm> Consulté le 17 août 2022. Voir le résumé que propose Mélanie Mesager de cette controverse dans la note n°7. MESAGER Mélanie, « D'une pratique chorégraphique quasi-ethnographique #5 », *carnet de l'Atelier des doctorants en danse*, Centre national de la danse, 2020. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/1582>. Consulté le 21 août 2022.

inconditionnelle de la parole à la voix, qui émane du corps³⁰⁶ par l'acte de phonation et se donne à entendre dans un souffle : c'est par exemple ce que revendique Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, pour qui « les plus anciens mots » proviennent des « accents, des cris et des plaintes » dictés par la nature³⁰⁷ ». À l'encontre de cette hypothèse génétique de la parole, dont émergerait une écriture « pneumatique³⁰⁸ », nous nous situons dans la continuité de la pensée derridienne, elle-même nourrie par les analyses d'Antonin Artaud quant à la manière dont cette approche essentielle de la voix soutient une représentation du corps comme une entité organique et charnelle, menacée par la dépossession³⁰⁹. Au contraire, parce que la parole émerge du souffle, elle engage un morcellement analogue à la *différance*, par l'alternance de l'inspiration et de l'expiration d'un air extérieur au corps et qui se projette hors de lui : « l'articulation est la structure de mon corps³¹⁰ », dit Derrida. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur la fonction d'articulation de la « parole soufflée » que Michel Bernard met en crise le concept d'organisme³¹¹ et l'aporie de l'unicité corporelle.

Peut-être est-ce dans cette perspective que l'on peut envisager la fonction acquise par la parole au sein des quatre ouvrages de notre corpus ? *A contrario* des fonctions acquises par l'écriture chez les chorégraphes, pour qui l'écriture soutient la cohérence de leur travail artistique, les dispositifs de parole et d'écriture engagés par les danseurs permettent de déplacer ou de délier, de créer de l'écart – de l'écriture ? – au sein de la relation supposée évidente et immédiate entre le danseur, son corps et ses gestes³¹². Chez Myriam Lefkowitz comme chez Enora Rivière, la parole s'établit comme une pratique collective, de sorte que « la danse » déborde la seule corporéité du danseur. Chez Noé Soulier, « la danse » n'est pas que de gestes, mais se tisse de mots qui désignent ou dénotent les mouvements ; réciproquement, la mise en exergue des infléchissements posturaux et toniques qui accompagnent la parole troublent le statut kinésique du discours. Finalement, Dominique Dupuy écrit les voix oubliées

³⁰⁶ Au sein des études en danse, la relation entre le corps et la voix nourrit de nombreuses analyses, notamment quant à la théâtralité chorégraphique. Voir FEBVRE Michèle, « La vocalisation », *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, p. 73.

³⁰⁷ « La nature dicte des accents, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques ». ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁸ DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁹ DERRIDA Jacques, « La parole soufflée », *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 253-292.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 234.

³¹¹ BERNARD Michel, « Essai d'analyse du concept d'organisme, ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse », *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, pp. 64-66.

³¹² Voir l'analyse ici proposée de la relation entre la danse et le danseur au prisme de la pensée derridienne. COLEBROOK Claire, « How can we tell the Dancer from the Dance? The Subject of Dance and the Subject of Philosophy », *Topoi* n°24, 2005, pp. 5–14. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4157-7> Consulté le 04 novembre 2022.

d'un danseur dont la pratique du geste s'est absentée : l'effort mémoriel qu'il engage donne à lire la stratification d'une écriture élaborée à même le corps.

Les quatre ouvrages de notre corpus témoignent alors de l'élaboration de textes littéraires en tant que danseurs, où l'écriture est la finalité de leur démarche. Ils cherchent moins à tenter de combler un supposé écart avec l'immanence de la danse qu'à le mettre au jour, interrogeant les relations – de mimétisme, d'opposition ou de contradiction – entre les signifiances gestuelles et textuelles. L'exposition des différentes étapes et stratégies scripturaires engagées dans leur démarche témoigne des représentations qui nourrissent leurs imaginaires de l'écriture, de la parole et partant de la danse. Ainsi, ces écrits sont marqués par un fonctionnement paradoxalement autotélique : les thématiques portées par cette parole de danseur importent autant que les conditions de possibilité de son avènement. Ériger la « parole du danseur » en motif d'écriture interroge les mécanismes par lesquelles elle advient comme sujet de discours, afin d'ouvrir à son tour d'autres espaces de parole.

Ainsi, les démarches d'écriture d'Enora Rivière et de Myriam Lefkowitz s'établissent à partir de pratiques d'entretien préalablement réalisés auprès de danseurs professionnels (chez Rivière) ou auprès des participants d'un dispositif chorégraphique (chez Lefkowitz). L'oralité constitue le vecteur d'échange de discours qui portent sur les expériences kinésiques vécues au sein des œuvres, et permet d'engager le dialogue entre danseurs comme entre la gestualité et ses modes de verbalisation. Implicitement, les conditions d'élaboration de la parole – les espaces de sa survenue, la corporéité qu'elle nourrit ou engage, les interactions qu'elle suscite – deviennent un sujet de discussion. Pour les deux autrices, les témoignages ainsi recueillis sont le matériau fondateur de l'écriture, et la transcription du matériau langagier propose de restituer cette polyphonie pour donner à lire ce qui du corps s'expose par la voix.

L'interpénétration de ces supports énonciatifs – verbaux et scripturaires – est aussi manifeste dans le processus artistique de Noé Soulier, dès lors que l'on s'attache aux porosités (thématiques, structurelles et perceptives) entre le discours développé au sein de sa conférence performée *Mouvement sur Mouvement* et le propos qu'il décline dans son ouvrage *Actions, mouvements et gestes*³¹³. Qu'elle soit indifféremment proférée verbalement (sur scène, en tant que matériau chorégraphique) ou à l'écrit (dans le cadre de son ouvrage) la parole est appréhendée comme un outil de dialectisation entre le geste et la représentation langagière du corps et du mouvement qu'elle induit. Le réseau sémantique façonné par Noé Soulier interroge le statut de la parole du danseur en regard de son expérience : l'ouvrage se propose de consigner les paroles énoncées pendant la

³¹³ SOULIER Noé, *Mouvement sur Mouvement* (2013), et *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

performance, mais aussi de poursuivre ce cheminement par une parole réflexive considérée comme analogue à son travail chorégraphique. En effet, les constructions conceptuelles qu'il élabore par le médium textuel sont elles-mêmes destinées à miroiter l'imaginaire d'un système linguistique intrinsèque à l'élaboration des gestes de danse.

Finalement, la démarche de Dominique Dupuy apparaît la plus ambiguë : la parole ne constitue pas formellement le matériau de son écriture. Bien au contraire, le danseur évoque régulièrement la distinction qui lui apparaît entre la temporalité de la parole « debout », proférée dans le studio et adressée à « des corps en espace », et celle de l'écriture, décrite comme une parole « assise³¹⁴ ». Cette dichotomie cependant instaure la parole comme l'un des sujets principaux de ses nombreuses productions écrites, selon une diversité d'acceptions.

« Ouvrez la porte d'un studio de danse, vous serez assailli par le flot de parole émanant de la personne qui dirige la classe, l'atelier, la répétition... Paroles perdues, en grande partie. Quand donc ont-ils la parole, les danseurs ?³¹⁵ »

La parole est simultanément entendue comme activité d'émission de la voix – à la manière d'un « flot de parole » – en interaction avec l'élaboration d'un geste ou comme le vecteur d'une « prise de parole » à fonction davantage polémique ou critique. Dans tous les cas, c'est sa valeur corporelle et sa fonction de support d'expression des savoirs du danseur – il « s'écrie, sans s'écrire³¹⁶ » – qui justifie l'écriture pour organiser sa survivance.

³¹⁴ DUPUY Dominique, « Nous parlons debout », allocution prononcée lors de la Journée d'étude *La voix du danseur dans tous ses états*, 13 février 2011, Paris. *Inédit*.

³¹⁵ DUPUY Dominique, texte d'annonce de la Journée d'étude *La voix du danseur dans tous ses états*, 13 février 2011, Paris. En ligne. URL : <http://isis.cnd.fr/spip.php?article589> Consulté le 16 septembre 2022.

³¹⁶ Selon une formule que Dupuy emprunte à Arlette Farge dans *l'Essai pour une histoire des voix et les paroles*, consacré tout autant à l'histoire des « sans voix » qu'à celle des voix orales, dont les traces sont médiées par des écrits. FARGE Arlette, « Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* n°114, 2011. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/chrhc.2259> Consulté le 07 avril 2021.

Écrire pour initier une parole inouïe

Pour ouvrir notre réflexion, et afin d'interroger les modalités d'écriture de la parole des danseurs comme les différentes étapes qui prévalent à sa mise en texte, le présent chapitre s'attache à la démarche mobilisée par deux danseuses, Enora Rivière et Myriam Lefkowitz. La première s'intéresse à l'expérience scénique et professionnelle des danseurs interprètes : elle mène pour cela des entretiens avec une dizaine d'entre eux, qui fournissent la matière de son ouvrage, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*³¹⁷. La seconde développe un dispositif chorégraphique, qu'elle désigne comme une « balade » : il consiste en une déambulation d'une heure environ, partagée entre un participant et son guide au sein d'un environnement urbain. Le guidé a les yeux clos, et la balade est silencieuse ; il chemine à partir des indications tactiles qui lui sont offertes, et qui parfois lui proposent d'ouvrir les yeux quelques secondes pour saisir, comme un flash visuel, une image de la ville. Myriam Lefkowitz a partagé à l'issue de ces balades des temps de conversation avec les participants : leurs échanges ont donné lieu à la publication d'un ouvrage, *Walk, Hand, Eyes (a city)*³¹⁸.

Le projet d'écriture des deux textes repose sur la mise en partage des discours issus d'une expérience gestuelle. Afin de faire émerger la parole des danseurs ou des participants, les autrices mobilisent des pratiques d'entretien ou de conversation, qui prennent place dans le studio de danse ou sur le lieu même du déroulement de la performance : ce contexte instaure une situation d'interlocution³¹⁹ spécifique, destinée à faciliter l'émission de la parole et à accentuer sa pertinence. Le dialogue s'initie entre les participants tout autant qu'entre gestes et mots, entre corporéité et flux du discours. C'est ce double dispositif, successivement – ou simultanément ? – verbal et scripturaire, qui permet d'interroger la manière dont la démarche des deux danseuses performe voire rejoue les différents imaginaires et motifs afférents à l'écriture et à la parole, dans leur relation au geste dansé.

Cette conception quasi performative de la parole interroge sa mise à l'écrit, dès lors que la transcription apparaît comme un arrachement de la parole au tissu relationnel dont elle émerge, supposément gage de sa portée sémiotique et kinésique. Ainsi, nous pourrions examiner les opérations de mise en écriture de ces entretiens en vue de la production d'une œuvre textuelle, afin de mettre en lumière un premier paradoxe : leur écriture, qui semble mimétique de la parole des danseurs – insistant sur les modalités de son recueil et sur la situation d'interlocution dont elle émerge – est en réalité l'occasion d'une reconstitution du discours. Nous verrons que, si le passage à l'écrit est

³¹⁷ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013.

³¹⁸ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2015.

³¹⁹ Voir par exemple l'analyse que Sorignet propose des modalités d'entretien par lesquelles il a mené son étude consacrée au métier de danseur. SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Le métier de danseur. Retour sur une enquête », *Staps* n° 103, 2014, p. 119-131. En ligne. DOI : 10.3917/sta.103.0119. Consulté le 18 octobre 2022.

interrogé, thématisé et mis en exergue par des opérations de « montage » et de « réécriture », il ne semble pas être envisagé comme un mécanisme de déperdition du corps, et donc du sens de la parole des danseurs. C'est le statut même de l'oralité qui se trouve infléchi, et participe à redéfinir ce qu'on désigne comme une « parole », et partant les fonctions qu'on lui accorde. En cela, leur démarche interroge l'aporie persistante du rôle déterminant de l'ancrage – contextuel, vocal et somatique – du discours des danseurs : est-il réellement fondateur d'une présence à soi du geste, de la corporéité et du sens ?

Alors, nous formulons l'hypothèse que ces deux ouvrages, parce qu'ils mettent en scène la relation dialectique entre l'écriture et la parole du danseur, se présentent comme réceptacle de cette parole alors qu'ils en constituent aussi le prétexte. Ils sont prétexte à créer des situations d'échange dialogal entre artistes chorégraphiques, mais aussi pré-texte de l'écriture : si celle-ci feint de s'y référer dans un régime qui serait celui de la transcription, il apparaît qu'il s'agit plutôt de modalités de réécriture. Nous nous attacherons aux effets qu'elle produit : si la vocalité semble s'en être absente, les textes donnent à lire le flux de la parole comme un phrasé, corporel autant que sémantique. Finalement, parce que ces deux textes mettent en exergue leurs conditions d'élaboration, ils participent aussi à construire la posture d'un « danseur qui écrit », dont il s'agira d'explorer les caractéristiques et les valeurs – leur degré de référentialité à la corporéité, leur inscription temporelle et discursive.

A. Une parole partagée : la pratique de l'entretien en danse

Ces ouvrages se proposent de donner à lire la parole des danseurs à partir de discours recueillis dans une situation de dialogue ou de conversation : afin de comprendre la portée de cette démarche, il s'agit en premier lieu de circonscrire brièvement les modalités de pratique de l'entretien en danse³²⁰, les aprioris et les imaginaires qu'il charrie. Rappelons que l'entretien constitue en art une pratique relativement ancienne³²¹, associée au développement de la presse écrite, mais aussi corollaire de l'institutionnalisation du statut de l'artiste dans les politiques culturelles. Il relève d'une approche monographique et biographique de la production artistique, qui « déplace l'intérêt des œuvres d'art

³²⁰ Un mode d'interaction déjà largement balisé par plusieurs études ou articles réflexifs. Voir GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères, cahier de danse* », *Repères, cahier de danse* n° 34, 2014, p. 27-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.034.0027. Consulté le 13 septembre 2022. Et quant à l'usage scientifique et livresque des entretiens : PERRIN Julie, 'Publier des entretiens : réserves et nécessité', « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019, p. 213, *inédit*.

³²¹ Voir BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, « Introduction », *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, Paris, Vrin, 2016, pp. 11-20.

vers la personne du créateur³²² » : la mise en scène de sa subjectivité, voire de son intimité, fourniraient un appui à la compréhension de son œuvre. C'est la forme même de l'entretien, en tant que dispositif de parole orale, qui manifeste cette intrication : il permet la construction d'un discours perçu comme plus libre et spontané, notamment parce qu'il obéit à des structures assez lâches qui permettent de « suivre la personnalité de l'artiste³²³ », et dévoilent sa « pensée la plus profonde³²⁴ ».

L'entretien permet ainsi à l'artiste de partager des explications ou des interprétations³²⁵ de son œuvre ; et ce d'autant plus lorsqu'elle est accusée d'hermétisme³²⁶, ou lorsque la discursivité fait partie intégrante du travail artistique. La publication d'un entretien relève alors de mécanismes économiques et promotionnels, et agit comme support de reconnaissance et de médiation : elle permet d'« assurer la présence de l'artiste dans la rumeur publique³²⁷ », mais aussi d'encadrer³²⁸ la relation du public à son œuvre, notamment vis-à-vis d'un manque critique : c'est par le discours de l'artiste que se forge et se diffuse la terminologie adéquate pour désigner son travail³²⁹. À la croisée de phénomènes biographiques, publicitaires et statutaires, l'artiste s'invente comme tel à partir de la parole qu'il délivre.

Pour les danseurs, l'entretien constitue un espace privilégié de production et de recueil de parole, selon des modalités sans doute exacerbées en raison de la place parfois réduite accordée à la pratique du discours au sein des dispositifs chorégraphiques³³⁰ ; d'autre part, l'énonciation comme acte de phonation est perçue comme partie intégrante de la corporalité des danseurs, elle-même matière principale de leur travail artistique. Ainsi, la délégation à autrui de la diffusion et de la mise en forme de leur parole apparaît comme un écueil, ce dont témoigne la réappropriation massive par les

³²² CAMPOS Rémy, « L'interview de compositeur : les débuts d'un genre biographique (1880-1930) », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, op. cit. p. 168.

³²³ HOBBS Richard, « Les 'entretiens d'atelier' de Thomas Couture : vers un nouveau genre d'écriture », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, op. cit. p. 91.

³²⁴ STEVANCE Sophie, « Pourquoi transcrire ? Les enjeux liés à la (re)transcription d'un entretien enregistré », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, op. cit. p. 81.

³²⁵ L'entretien deviendrait au XX^{ème} siècle « l'une des formes privilégiées par l'artiste pour la verbalisation et la diffusion de ses idées ». GUILLO Anna, *Écrits d'artistes au XX^{ème} siècle*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 30.

³²⁶ Voir LAOUREUX Denis, « Entretiens (in)sincères de Marcel Broodthaers », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, op. cit. p. 141.

³²⁷ Voir QUESNEL Anne-Lise, « Les entretiens de Jacques Villeglé, de la production à la médiation : les problèmes méthodologiques, historiques et critiques », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, op. cit. p. 83.

³²⁸ Voir BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, « Introduction », op. cit., p. 15.

³²⁹ L'entretien serait le « lieu de recherche du mot juste [pour] s'approcher au plus près du processus de création de l'auteur ». GAYOU Evelyne, « Les entretiens de compositeurs édités dans les Portraits polychromes : un travail à deux voix et quatre mains, entre oral et écrit », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, op. cit., p. 200.

³³⁰ Si le dialogue est souvent présent en amont de la création d'une œuvre scénique, en revanche les interprètes possèdent peu d'espace de prise de parole en aval de la représentation, ou une fois la pièce achevée. Nous reviendrons sur ces questions dans la seconde partie de cette étude.

artistes chorégraphiques de cette pratique initialement développée *dans et pour* la presse³³¹, sous la forme d'échanges entre artistes et sans l'intervention d'un médiateur (journaliste, critique, universitaire, etc.). Ces entretiens entre pairs reposent sur le partage d'une même posture artistique³³², qui permet un accord tacite sur certains registres de langage et savoirs communs : ils acquièrent ainsi une fonction poïétique et maïeutique, et constituent pour les artistes un outil d'apprentissage³³³. C'est par exemple ce que souligne l'édito de la revue *Watt*, consacrée à des entretiens croisés entre danseurs : ils constituent un « acte d'énonciation qui vient informer et transformer le réel de la pratique ou même prolonger l'acte de création³³⁴ ». Le chorégraphe Volmir Cordeiro, dans un article de la revue *Repères*, relève ainsi que ces dialogues nourrissent son travail artistique d'autant plus lorsque celui-ci induit des pratiques de verbalisation : « comme si j'essayais de pratiquer ce que j'avais élaboré avec la parole et vérifier ce que j'avais décrit³³⁵ ».

Toutefois, notons que les sources les plus nombreuses au sujet de ces pratiques d'entretien entre artistes concernent non pas la parole des danseurs-interprètes, mais bien plus spécifiquement celle des chorégraphes. Lorsqu'ils sont publiés sous une forme livresque, ces entretiens peuvent constituer des « satellites³³⁶ » de la pratique artistique, parce qu'ils se proposent comme un contrepoint réflexif sur le travail chorégraphique : on pourrait citer l'ouvrage issu de la correspondance entre Emmanuelle Huyhn et Trisha Brown, *Histoire(s) et lectures*³³⁷, ou celui issu du dialogue entre Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretiens – à propos d'une danse contemporaine*³³⁸. L'entretien peut aussi s'établir comme élément constitutif d'un parcours chorégraphique – comme le serait le livre produit à partir des emails échangés entre Boris Charmatz et Jérôme Bel³³⁹ – voire devenir une forme artistique à part entière, en tant que « source, document, archive³⁴⁰ » d'une œuvre scénique (par

³³¹ Voir SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, mémoire de DEA, Université Paris VIII, juin 2003.

³³² Julie Perrin examine ainsi les échanges entre Emmanuelle Huyhn et Trisha Brown, dans une relation paradoxale de maître à disciple. PERRIN Julie, « L'Entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*, Paris, Vrin, 2016, p. 207-218.

³³³ Julie Perrin qualifie ainsi l'entretien de « mode d'apprentissage ». PERRIN Julie, *idem*.

³³⁴ IMBAULT Charlotte, LACOUR Fanny, revue *Watt* n°1, janvier 2017. Édito en ligne. URL : <https://www.booksonthemove.fr/produit/watt-numero-1/> Consulté le 16 octobre 2022.

³³⁵ PICHAUD Laurent, CORDEIRO Volmir, « *Repères* comme outil pour les artistes », *Repères, cahier de danse* n° 37, 2016, p. 10-11. En ligne. DOI : 10.3917/reper.037.0010. Consulté le 16 octobre 2022.

³³⁶ STEVANCE Sophie, « Pourquoi transcrire ? Les enjeux liés à la (re)transcription d'un entretien enregistré », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, *op. cit.* p. 80.

³³⁷ HUYHN Emmanuelle, LUCCIONI Denise, PERRIN Julie, *Histoire(s) et lectures. Trisha Brown. Emmanuelle Huyhn*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

³³⁸ CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretiens - À propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

³³⁹ BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

³⁴⁰ BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, « Introduction », *op. cit.*, p. 14.

exemple dans *Pichet Klunchun and Myself* de Jérôme Bel (2005) ou dans le travail de Sabine Macher³⁴¹). Dans ce contexte, lorsque la parole des danseurs est sollicitée, sa valeur semble « dépendr[e] de sa capacité à dire les processus et les enjeux qui sous-tendent l'écriture chorégraphique³⁴² », de sorte qu'elle réfère à des œuvres, non à leur propre expérience artistique.

1. *S'entre-tenir*

Néanmoins, les discours des artistes chorégraphiques comme de ceux qui les recueillent s'accordent sur la spécificité de la situation d'interlocution dans l'entretien entre danseurs. Qu'il soit considéré comme une composition simultanée, partagée entre deux improvisateurs³⁴³, ou comme un « tâtonnement co-négocié (dans la relation du corps à corps)³⁴⁴ », l'entretien semble pourvu de nombreuses similitudes avec l'activité chorégraphique. Est-il perçu de manière mimétique avec les pratiques de danse précisément parce qu'il est mené avec des danseurs, ou le statut de ces derniers met-il en exergue des propriétés propres à toute forme d'interlocution ? Il semble que le point nodal repose sur les modes relationnels qu'il instaure, qui offrirait un contexte favorable à ce que les gestes se racontent aussi *via* l'intercorporité³⁴⁵ : un récent colloque consacré aux pratiques d'interlocution en danse relève ainsi que « si l'oral rencontre les prédispositions dansantes, c'est que s'entretenir – comme danser – est une pratique de la relation³⁴⁶ ». Marie Glon, en tant que rédactrice en chef de la revue *Repères*³⁴⁷ évoque ainsi sa propre posture de journaliste : il s'agit d'être « à l'écoute » mais aussi « à l'affût », puisque « comme dans une danse, l'attitude perceptive se module tout au long de l'entretien³⁴⁸ ». Penser l'entretien comme une pratique relationnelle et kinésique abonde l'idée qu'il soutiendrait l'effort pour exprimer un propos sur le corps et la gestualité : celui-ci suppose que la parole s'accompagne d'inflexions motiles, voire d'une monstration du mouvement durant l'interlocution. Plus précisément, apparaît aussi dans les discours au sujet des pratiques d'entretien,

³⁴¹ Voir MESAGER Mesager, « D'une pratique chorégraphique quasi-ethnographique #1. Cinq questions sur la nature des entretiens de Sabine Macher à la Ménagerie de verre [...] », *carnet de l'Atelier des doctorants en danse*, Centre national de la danse, 2020. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/1147>. Consulté le 02 novembre 2022.

³⁴² PERRIN Julie, « L'Entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », *op. cit.*, p. 217.

³⁴³ GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères*, *cahier de danse* », *op. cit.*

³⁴⁴ ANDRIEU Sarah, GODFROY Alice, VELLETT Joëlle, « Appel à communication », *Atelier de la danse n° 9 : S'entre-tenir : faire parler les savoirs du corps*, 5-7 décembre 2019, Cannes. En ligne. URL : <http://chercheurs-en-danse.fr/fr/actualites-recherche/atelier-de-la-danse-n%C2%B0-9-s%E2%80%99entre-tenir-faire-parler-les-savoirs-du-corps> Consulté le 15 octobre 2022.

³⁴⁵ GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladresse-du-corps-dansant> Consulté le 11 août 2022.

³⁴⁶ ANDRIEU Sarah, GODFROY Alice, VELLETT Joëlle, « Appel à communication », *op. cit.*

³⁴⁷ Marie Glon a été rédactrice en chef de la revue *Repères*, *cahier de danse*, publiée par la Briqueterie / Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne – Ivry sur Seine, de 2003 à 2015.

³⁴⁸ GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères*, *cahier de danse* », *op. cit.*

et ce avec une fréquence remarquable, l'hypothèse que la relation toute particulière que les danseurs entretiennent avec leur propre corps infléchirait les formes langagières par lesquelles ils s'énoncent, puisque leur corporéité constitue dans leur métier un outil de communication.

L'ajustement tonique et gestuel entre les participants de l'entretien n'aurait ainsi pas qu'une seule fonction d'accordage interactionnel, mais serait aussi garant de la portée de signifiante du dialogue : il soutiendrait l'articulation de l'énonciation kinésique et verbale, et serait l'expression d'une capacité à saisir la perception qu'évoque l'autre et d'en inférer des états corporels. Cette valeur maïeutique interroge le type de parole³⁴⁹ attendue et recueillie *via* ce dispositif : si elle s'énonce de manière plus adéquate dans un contexte d'oralité, c'est parce que l'entretien est compris comme une méthode heuristique propice à faire apparaître un savoir insu, implicite et incorporé, puisque situé sur un autre plan que le langage articulé. Cette perspective nous semble nourrir une confusion phonocentriste de la parole et de la voix, qui apparaît d'autant plus surprenante que les artistes relèvent au contraire combien leur parole diffère selon qu'elle s'adresse au sein du travail chorégraphique ou en entretien : Volmir Cordeiro évoque que, dans ce second cas, « la parole est plus précieuse, elle est moins spontanée ou irresponsable, [...] il y a quelque chose de plus sérieux³⁵⁰ ». Dans tous les cas, il apparaît que l'entretien manifesterait une logique dialogale à double sens : entre les acteurs de l'interlocution, mais aussi entre discours et gestes, que ces derniers soient réellement présents dans l'entretien ou qu'ils en constituent le sous-bassement ou le prétexte. Quelle est la pertinence des formes textuelles et scripturaires pour rendre compte de cette imbrication ?

2. Parler au studio, composer un « sas » : un dialogue entre geste et parole

Il s'agit alors d'interroger, chez Lefkowitz comme chez Rivière, le mode de réalisation de ces entretiens, et ainsi la conception du recueil de la parole des danseurs qu'elles mobilisent au regard du processus d'écriture qu'elles engagent par la suite. Leur démarche est particulièrement mise en avant dans le péri-texte des deux ouvrages (introductions, préfaces, entretiens à leur sujet), de sorte que les modalités de collecte de la parole semblent pour les deux autrices un creuset de réflexion³⁵¹. Nous tenterons de comprendre si le contexte dialogal qu'elles instaurent induit des interactions verbales et corporelles aptes à énoncer certains registres d'idées, de discours ou de remémorations spécifiques ou propres aux expériences des danseurs. En effet, les formes dialogiques qu'elles mettent en œuvre interrogent le statut alloué à la pratique du discours dans les pratiques de danse et à leur entour, mais aussi – et peut-être surtout – le statut du sujet danseur relativement à sa propre parole. Remarquons

³⁴⁹ Voir à ce sujet GOFFMAN Erving, *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.

³⁵⁰ PICHAUD Laurent, CORDEIRO Volmir, « *Repères* comme outil pour les artistes », *op. cit.*

³⁵¹ Elles sont largement détaillées dans la préface des deux ouvrages : RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, pp. 7-10. Et LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, pp. 9-12.

d'emblée que la posture de « danseur » n'est pas identique chez Rivière et chez Lefkowitz : si elle désigne un statut social et artistique dans le premier cas, qui justifie l'invitation qui leur est faite et donne valeur au discours qu'ils produisent, dans le second il s'agit plutôt de danseurs « de circonstance », d'un public amateur rendu cocréateur d'une expérience chorégraphique par sa participation à la balade. Il s'agira d'examiner comment cette différence de statut influe sur les modalités de recueil du discours et sur le traitement qui en est proposé. Pour ce faire, nous analyserons les conditions de recueil de la parole : les temporalités et les espaces qui lui sont dévolues, mais aussi les mécanismes d'élaboration du dispositif d'interlocution dans chaque contexte, et ainsi le type de discours qui en résulte. Le rôle du lieu, de l'espace de production et de recueil des paroles sont en effet constitutifs de la fonction même du dialogue, selon Laurence Brogniez et Valérie Dufour.

« Pour appréhender le fonctionnement de l'entretien, il faut poser la question « d'où l'on parle ». L'entretien relève en effet d'un dispositif matériel, physique, qui détermine à la fois la forme du discours et son contenu. Où l'artiste exerce-t-il sa parole ? Dans l'atelier, au travail, illustrant ses propos de gestes créateurs ? Dans un café, jouant de la complicité autorisée par des « propos de table ? Dans son lieu de vie, ouvrant symboliquement sur un pan de son intimité ?³⁵² »

Chez Rivière comme chez Lefkowitz, le processus de recueil de la parole est explicitement mis en scène dans la préface de leurs ouvrages, tout au long des textes et dans les discours qui les accompagnent. Si l'on s'attache aux circonstances établies pour créer le contexte favorable au partage de ces paroles, chacune élabore des stratégies propres : chez Myriam Lefkowitz, il s'agit de recueillir la parole juste après l'expérience, à l'issue immédiate de la balade entre guide et guidé. Celle-ci est caractérisée par une suspension de la parole mais aussi de la vue, de sorte que l'échange verbal qui s'en suit manifeste aussi le retour des stimulations visuelles.

« [La balade] noue un pacte de silence, amenant les deux protagonistes de l'expérience à resserrer leurs interactions sur un plan essentiellement tactile. Or une fois l'expérience terminée, cette dernière se prolonge quasi systématiquement par une conversation. Car non seulement la parole constitue le recours le plus évident pour retrouver une interaction sociale habituelle, mais elle constitue également un 'sas', entre le monde dans lequel la personne a potentiellement basculé et celui vers lequel elle revient les yeux ouverts³⁵³ »

Lefkowitz décrit ici des modalités dialogales relativement communes dans le champ des pratiques de danses improvisées, où souvent la pratique s'articule à des échanges de parole, à l'issue

³⁵² BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, « Introduction », *op. cit.*, p. 16.

³⁵³ LEKFOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 10.

immédiate du temps passé au plateau ou en studio³⁵⁴. Cependant, c'est ici la fonction qu'elle leur accorde qui nous interpelle : l'interaction verbale s'instaure dans une temporalité et un espace tous deux considérés comme un « sas ». Celui-ci s'établit comme un retour à la parole après une pratique silencieuse ; néanmoins, le discours qui en résulte semble posséder un statut particulier. Situé entre la balade et le retour à une « interaction sociale habituelle », c'est-à-dire à des échanges quotidiens, on suppose qu'il est marqué par l'empreinte de l'expérience kinésique qui vient d'être vécue ; d'autre part, s'il ne s'agit pas d'une parole habituelle, elle n'aurait sans doute d'autre fonction transactionnelle que l'instauration d'une activité d'écoute réciproque.

Cette hypothèse est soutenue par l'analyse que Lefkowitz propose des phénomènes perceptifs induits par la balade : la suspension volontaire de la parole qu'elle induit, parce qu'elle s'accompagne aussi de la clôture des yeux pour les guidés et d'une modalité de guidage tactile dans l'environnement urbain, participerait à infléchir la relation entre l'activité de sentir et de dire. Selon la chorégraphe, son dispositif induit un « rééquilibrage des sens [qui] entraîne une réorganisation du fonctionnement des différents plans de conscience³⁵⁵ » : il agit comme un « rehausseur d'intensité, qui [fait] gonfler ce que tu sens, vois, imagines, penses [et transforme] notre relation à soi, à l'autre³⁵⁶ ». Le retour de la parole à l'issue de l'expérience conditionnerait de nouvelles modalités d'interlocutions quant au registre de discours proféré à l'égard des sensations perçues, de sorte qu'émergeraient des formes dialogales elles-aussi abstraites des mécanismes habituels d'énonciation de la corporalité.

De son côté, Rivière relate avoir mené ses entretiens « au studio³⁵⁷ ». Elle mobilise en cela une tradition ancienne : celle du « propos d'atelier³⁵⁸ », « qui exploite les potentialités productives d'un lieu polyphonique, un lieu où l'on crée, mais aussi où l'on enseigne et où l'on parle³⁵⁹ ». Du point de vue des pratiques discursives des danseurs, on pourrait y voir la transposition du dispositif d'écriture évoqué dans l'introduction de cette partie au sujet des *Carnets de chorégraphes*³⁶⁰, rattachés à la sphère de la « littérature d'atelier ». Ici, tout comme dans le « sas » chez Lefkowitz, la mise en exergue

³⁵⁴ Voir notamment BIGÉ Romain, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* n°4, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1135> Consulté le 07 novembre 2022.

³⁵⁵ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier B, 2015, p. 5.

³⁵⁶ *Idem*.

³⁵⁷ RIVIÈRE Enora, « Nous (ne) sommes (pas) tous des danseurs », Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010 du Centre national de la danse, p. 3.

³⁵⁸ Voir HOBBS Richard, « Les 'entretiens d'atelier' de Thomas Couture : vers un nouveau genre d'écriture », *op. cit.*

³⁵⁹ BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, « Introduction », *op. cit.*, p. 16.

³⁶⁰ MARTIN Christophe (dir.), *Carnets de chorégraphes. Comment naît une œuvre chorégraphique*. Tome 1 : Yvann Alexandre, Jean-Christophe Boclé, Myriam Gourfink, Perrine Valli ; Tome 2 : Patrick Bonté, Jean-Claude Gallotta, Bernardo Montet, Paris, micadanses, 2014 & 2016.

du lieu dans lequel se déroule l'échange de parole aurait pour fonction de souligner l'importance du contexte spatial pour l'établissement d'une situation dialogique, entre danseurs mais aussi entre pratique et mots³⁶¹. Faire se tenir l'échange à l'issue immédiate de l'expérience ou dans le lieu dans lequel travaille le danseur permettrait de faire émerger une parole articulée aux pratiques gestuelles, un discours sur le corps ancré dans des expériences kinésiques. Si cette possibilité reste à vérifier, on peut souligner combien la question de la prise de parole au studio constitue un véritable objet de réflexion pour les artistes chorégraphiques : Volmir Cordeiro s'interroge sur la manière de « réussir à mettre l'activité réflexive [...] dans un espace moins prévu pour cette activité qu'est le studio³⁶² » ; Laurent Pichaud témoigne du fait que « l'acte d'articuler [ce qu'est] le travail nécessite des espaces et des temps particuliers³⁶³ ». Selon une approche plus analytique, Cathy de Plée considère à son tour combien « en dehors du studio, la voix des danseurs raconte différemment. Elle peut éclairer le travail, le nourrir, le prolonger, le poursuivre. L'entretien est une manière d'aller à sa rencontre³⁶⁴ ».

Dans le présent contexte, la pratique des entretiens au studio soulignerait que puisse s'y formuler un certain registre d'énonciation des savoirs et de l'expérience, peut-être davantage kinésique que conceptuel : une « parole en situation³⁶⁵ », où le lieu du studio engage certaines modalités interactionnelles qui sollicitent la réminiscence quasi proustienne des souvenirs, tant depuis la subjectivité de chaque participant que de manière collective. Cependant, Rivière dit s'intéresser à l'expérience du danseur en situation de représentation³⁶⁶, c'est-à-dire à un espace, une temporalité et des états de corps qui diffèrent radicalement du studio, du moins de sa spatialisation réelle : s'agirait-il d'envisager ce dernier de manière plus métaphorique³⁶⁷, comme un espace, tangible ou fictionnel, de mise en relation entre pratiques de parole et pratiques kinésiques ? Cette perspective, évoquée par Lefkowitz comme par Rivière, témoigne du rapprochement qui s'opère implicitement – mais de manière tenace – entre l'idée que les expériences de danse seraient l'occasion d'une « présence à soi » et celle d'une présence du sens dans la parole. Dans cette dynamique phonocentriste, où l'activité discursive – et surtout la signifiante qu'elle acquiert – est envisagée comme liée à un contexte spatial

³⁶¹ Voir GARRIC Nathalie, LONGHI Julien, « Atteindre l'interdiscours par la circulation des discours et du sens », *Langage et société* n° 144, 2013, p. 65-83. En ligne. DOI : 10.3917/lis.144.0065. Consulté le 19 octobre 2022.

³⁶² PICHAUD Laurent, CORDEIRO Volmir, « Repères comme outil pour les artistes », *op. cit.*

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ DE PLÉE Cathy, « Échos, Journée d'étude La voix du danseur dans tous ses états », *Nouvelles de danse* n°51, 2011, p. 5.

³⁶⁵ Nous formulons ce terme à partir du concept de « discours en situation » de Joëlle Vellet. Voir VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.353> Consulté le 21 septembre 2022.

³⁶⁶ RIVIÈRE Enora, « Écrire du dedans de la danse », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 90.

³⁶⁷ Par exemple dans la présentation de la revue *Watt*, qui conçoit l'entretien comme un « studio à ciel ouvert ». En ligne. URL : <https://www.entrevues.org/revues/14524-2/> Consulté le 03 novembre 2022.

et temporel spécifique, l'écriture constituerait *a contrario* un espacement formel, mais aussi somatique et sémiotique avec le contexte de survenue d'une énonciation expérientielle.

3. De la conversation à l'entretien

À partir du contexte d'interlocution mis en place par Rivière et Lefkowitz, nous pouvons examiner les modalités de recueil de la parole qu'elles engagent, c'est-à-dire le dispositif dialogique mis en œuvre dans chacune des deux démarches. Chez Lefkowitz, on apprend que l'échange s'inscrit dans la pratique de la « conversation³⁶⁸ » entre le guide et son guidé. Si l'on se réfère aux analyses philosophiques qui examinent l'emploi de ce terme pour désigner un registre spécifique d'interaction, on pourrait à la suite de Joseph de Maistre rappeler que la « conversation » s'insère dans une typologie des modes de discussion. Face au format structuré de l'entretien, et *a contrario* du dialogue – de nature littéraire et d'inspiration philosophique – la conversation serait davantage informelle, et ouverte à un nombre illimité d'interlocuteurs³⁶⁹. Ici, en raison du dispositif chorégraphique duel de la balade, la conversation s'établit entre deux interlocuteurs, le guide et le guidé.

À partir de notre propre souvenir de guidée, nous pouvons rappeler que la conversation s'instaure comme un moment spatialement et temporellement délimité. À l'issue de la balade, et après nous avoir invitée à ouvrir les yeux une dernière fois, Myriam Lefkowitz nous guide dans les couloirs de la piscine d'Aubervilliers, jusque sur une coursive qui surplombe le bassin. Nous nous asseyons au sol l'une face à l'autre, en tailleur, à l'écart du bruit et de l'agitation. Elle nous sert un verre de thé et nous invite à extraire de notre poche une carte de tarot – dans notre cas, celle du bateleur – que nous avons tirée au sort dans la main de Lefkowitz avant le début de la balade. Cet objet devient l'embrasseur et le médiateur de nos échanges, et c'est à partir de lui que l'interaction s'initie : notre guide nous demande ce que son dessin ou les connotations de son nom nous évoquent. De fil en aiguille, nous mentionnons quelques moments de la balade perçus avec une grande intensité – la descente dans un parking froid et humide, la traversée d'un passage piéton entre deux motos très bruyantes, la sensation de marcher d'un pied sur une pelouse, de l'autre sur des graviers. Toutefois, nous gardons en mémoire combien cette prise de parole était finalement très unilatérale : depuis notre posture de guidée, nous avons pu déployer notre pensée, relater certaines sensations, parfois des bribes d'émotion, insister sur des instants perçus comme déterminants durant la balade. Pour sa part, notre guide nous a écoutée ; elle a accompagné notre remémoration, parfois acquiescé à nos

³⁶⁸ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 10.

³⁶⁹ DE MAISTRE Joseph, *Les soirées de Saint-Pétersbourg, ou Entretien sur le gouvernement temporel de la Providence*, Paris, Rusand, 1822, pp. 101-152. Cité in CAMPOS Rémy, « L'interview de compositeur : les débuts d'un genre biographique (1880-1930) », in BROGNIEZ Laurence, DUFOR Valérie, *op. cit.*

remarques ou relancé l'échange. En revanche, elle n'a jamais orienté notre discours ni évoqué d'elle-même certaines circonstances.

Chez Rivière, les modalités de recueil des paroles et d'établissement d'une situation dialogale diffèrent radicalement. L'autrice mène des pratiques d'entretien collectifs, entre danseurs, au sujet de leurs expériences d'interprète. Ici, le collectif constitué par le groupe d'artiste semble tenir un rôle spécifique dans la production de la parole, puisqu'il s'agit de construire par l'échange verbal un discours commun, *via* la mise en perspective induite par le regard et le discours des autres participants. Cependant, les échanges s'établissent à partir d'une grille de questions, établies en un canevas d'entretien. Si nous ne possédons pas de traces directes³⁷⁰ de ces grilles d'entretien dans l'ouvrage, on remarque en revanche la mention dans le prologue de l'attitude par laquelle les danseurs s'approprient cet objet.

« Je pose des questions et tu y réponds. Avec doute. Aisance. Nonchalance. [...] Je ne pose pas une question. J'en pose quatre. Six. Dix d'un coup. Je ne parviens pas à poser la bonne question, à détenir la bonne formulation. [...]. Je, tu, nous faisons digression sur digression tout en étant toujours au cœur du sujet. Ça déborde. Tu réponds en une phrase, tu réponds en trente minutes. Tu penses que c'est trop long, suffisant, ennuyeux. Je te demande de poursuivre. Ça dure. [...] On s'arrête parce qu'on a faim, pour [...] préparer la question ou la réponse suivante. Pour réfléchir. Tu regrettes de ne pas avoir anticipé les questions, de ne pas avoir préparé tes réponses, ravivé ta mémoire, fait le tri, comme tu dis. Tu défriches le questionnaire, tu prends des notes, tu mets de l'ordre dans tes idées³⁷¹. »

À travers ces quelques phrases qui cristallisent l'attitude des danseurs vis-à-vis de la grille d'entretien qui leur est soumise, on comprend que la situation d'interlocution instaurée par Rivière est finalement beaucoup moins spontanée qu'il n'y paraît. Les questionnaires sont distribués en amont de l'échange, ils sont lus et soulignés, et les questions posées à de multiples reprises. On constate ainsi une divergence entre l'insistance sur le contexte spatio-temporel de recueil des paroles, présenté comme destiné à accompagner l'émergence d'un discours expérientiel, et le mode de formulation qui en est attendu, ici par un échange de questions et de réponses. Celui-ci rend peut-être moins probable l'émergence d'une parole processuelle et jusqu'alors inouïe qu'il ne signale l'instauration d'une relation dialogique entre la grille d'entretien et le danseur, puis entre Rivière et chaque danseur,

³⁷⁰ En revanche, quelques extraits en sont proposés dans le dossier de demande de soutien de Rivière auprès du CN D. RIVIÈRE Enora, « Nous (ne) sommes (pas) tous des danseurs », *op. cit.*

³⁷¹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 9.

finalement au sein des danseurs (un groupe au sein duquel Rivière ne peut être qu'incluse, en regard de son propre statut artistique).

Dans ce cas de figure, c'est le questionnaire, forme écrite paradigmatique de la raison graphique³⁷², qui constitue le pré-texte à la parole et conditionne les thématiques abordées comme les modalités énonciatives adoptées par les danseurs. On pourrait rattacher en cela la méthode employée par Rivière au mode de l'entretien semi-directif³⁷³, tel qu'on le retrouve dans les démarches de l'enquête ethnographique ou de l'entretien sociologique. Bernard Lahire rappelle ainsi que le format du questionnaire amène les acteurs « à se raconter et à sélectionner dans leur passé les traits qu'ils jugent saillants³⁷⁴», mais aussi induit l'émergence de discours qui relèvent « davantage des représentations des acteurs que des processus réels qu'ils mettent en œuvre ». En conséquence, les verbalisations obtenues « dévoilent la cohérence que l'acteur confère a posteriori à son action, ce qu'il veut donner à voir à autrui³⁷⁵ ». Ces mécanismes de sélection des informations, de partages de représentations ou d'imaginaires semblent donc radicalement distincts de la réminiscence sensible censément permise par la fréquentation du studio de danse. Cependant, ils semblent recouvrir une certaine pertinence pour aborder la thématique du métier de danseur, pour recueillir les traits saillants de cette profession, les imaginaires et les représentations qui la construisent. De ce point de vue, on pourrait alors considérer qu'évoquer la situation de recueil de la parole relève d'une stratégie d'objectivation et de mise en lumière de ses composantes pour analyser le type de réponse induit par ce contexte spécifique³⁷⁶.

Néanmoins, il s'agirait dans ce cas de considérer que Rivière adopterait à l'égard des danseurs avec qui elle s'entretient une posture d'observation, en s'établissant par exemple en recul des échanges qu'ils engagent entre eux, afin d'autoriser l'émergence d'une démarche analytique. Pourtant, tout comme Lefkowitz est simultanément la garante du recueil des paroles et l'une des actantes de la conversation, Rivière est elle-même danseuse, et nourrit le dialogue de ses propres expériences professionnelles. Elle évoque ainsi dans la préface d'*ob.scène* combien la grille d'entretien,

³⁷² GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.

³⁷³ C'est-à-dire qui s'appuie sur une grille d'entretien organisée en une série de question, mais de manière lâche, à la manière d'un memento. Voir COMBESSIE Jean-Claude, « II. L'entretien semi-directif », *La méthode en sociologie*. Paris, La Découverte, 2007, p. 24-32. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/la-methode-en-sociologie--9782707152411-page-24.htm> Consulté le 13 mars 2021.

³⁷⁴ Lahire Bernard, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002, p. 391.

³⁷⁵ RIX-LIEVRE Géraldine, « Différents modes de confrontation à des traces de sa propre activité. Vers une confrontation à une perspective subjective située », *Revue d'anthropologie des connaissances* n°4, 2010, p. 358-379. En ligne. DOI : 10.3917/rac.010.0358. Consulté le 14 septembre 2021.

³⁷⁶ BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix* n°35, 1996, pp. 236-238. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/polix.1996.1966> Consulté le 14 septembre 2022.

qui constitue un support de dialectisation du discours³⁷⁷, est largement transgressée pour conduire l'échange (« ça déborde », « nous faisons digression sur digression³⁷⁸ », etc.). Ainsi, au sein de la situation d'interlocution, et malgré chez Rivière la revendication d'une relation dialogale, se façonne une posture intermédiaire, à l'image de ce qu'Alice Godfroy désigne comme un « nous pensant³⁷⁹ ». À la suite de Louis Marin³⁸⁰, Marie Glon considère elle aussi que l'entretien manifesterait moins la rencontre entre deux individus qu'elle ne participerait à l'émergence d'un seul sujet, néanmoins pluriel. Relevons par ailleurs que dans le dispositif instauré par Lefkowitz la parole du guidé, si elle s'exprime quantitativement davantage que celle du guide, est cependant nourrie des perceptions stimulées par le guide, qui les a lui-même vécues de son point de vue. Ainsi, dans les démarches des deux autrices, on peut comprendre que les pratiques d'entretien seraient moins destinées à recueillir le discours formulé par les participants qu'à permettre l'émergence d'une parole co-élaborée par l'interlocution : comment se noue-t-elle avec l'expérience de danse qu'elle permet d'énoncer ?

B. La parole sédimentée comme processus d'écriture

Dans cette perspective, il s'agit d'interroger le registre de parole que Rivière et Lefkowitz cherchent à recueillir : finalement, les récits d'expérience professionnelle ou kinésique attendus sont moins récoltés « sur le vif » qu'ils ne sont sollicités par des dispositifs discursifs qui amènent à énoncer des paroles jusqu'alors non proférées, cependant déjà formulées dans l'esprit des danseurs. À ce titre, le type de « parole » ici évoqué et attendu ne peut réellement s'inscrire dans la logique de « paroles en situation », qui elles, en revanche, semblent effectivement perdre une partie de leur pertinence une fois portées à l'écrit parce qu'elles possèdent une fonction déictique. Ici, il s'agirait au contraire de récolter des discours et des récits dont la portée peut être éprouvée hors de leur contexte d'énonciation. Cette distinction interroge le type de relation instaurée entre événement gestuel et discours : face à un premier registre de paroles, « en situation », produites pour accompagner et soutenir le déroulement du geste – sous la forme de consignes ou d'indications qualitatives – les deux autrices chercheraient à recueillir des paroles *induites par* ou *résultant de* l'expérience corporelle, formulées en résonance à elle, par lesquelles s'articulent la mise en mots de l'expérience et des effets qu'elle produit sur celui qui la formule³⁸¹. Nous pouvons analyser en ce sens la manière dont Lefkowitz

³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 239-241.

³⁷⁸ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 8.

³⁷⁹ ANDRIEU Sarah, GODFROY Alice, VELLETT Joëlle, « Appel à communication », *op. cit.*

³⁸⁰ Marin Louis, *De l'entretien*, Paris, Minit, 1997, p. 13. Cité in GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères, cahier de danse* », *op. cit.*

³⁸¹ Au sujet de la manière dont l'entretien construit des postures et des situations d'interaction, voir MESAGER Mélanie, *L'entretien comme pratique chorégraphique. Étude des interactions verbales dans quatre œuvres quasi-ethnographiques*, thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Ginot, Université Paris-VIII, 2021, *inédit*.

évoque dans la préface de son ouvrage le registre des paroles prononcées par les participants à l'issue de l'expérience, telles qu'elles constituent la matière de son ouvrage.

« Parler répond enfin au besoin de décrire ce qui s'est passé, d'autant plus que le silence maintenu tout au long de la balade ne cesse de convoquer et d'emmagasiner une quantité, parfois considérable de pensées, d'associations, de souvenirs. La plupart des phrases ensuite exprimées démarrent par 'à un moment je me suis dit que', ou 'ça m'a fait penser à', ou 'je me suis rappelée que', ou 'j'ai eu envie de dire ceci à telle personne'³⁸² ».

Lefkowitz rappelle ici le double processus qui constitue le contexte temporel et spatial d'émergence de la parole : si le silence préside au temps de la balade et de l'expérience sensorielle, la parole intervient à son issue. Il apparaîtrait donc que cette parole serait l'occasion de faire retour sur l'événement qui vient d'être vécu, puisque celui-ci ne permettrait pas l'échange de discours. Pourtant, on ne peut que constater que ce n'est pas vraiment ce dont témoignent ses interlocuteurs : le silence ici mentionné ne signale pas une absence discursive, mais bien plutôt une impossibilité d'énoncer ou d'exprimer les pensées et les paroles qui traversent l'esprit des participants durant la balade (elle nécessite un « silence maintenu »). On perçoit ce phénomène dans le propos de Lefkowitz, qui souligne la présence d'une activité discursive, pourtant muette, qui initie ensuite le dialogue³⁸³ par des formulations telle que « je me suis dit que », « j'ai eu envie de dire ». Si la balade n'offre pas le contexte propice à l'instauration d'une activité d'énonciation, elle n'en est pas moins productrice de discours, y compris dans le temps de sa réalisation. Ainsi, le temps de la conversation ne consiste pas vraiment à faire émerger une parole inédite parce que jusqu'alors impensée, c'est-à-dire surgissant sur le mode de la réminiscence, mais plutôt sur le mode du souvenir, cristallisé dans la mémoire et encadré par des formules (« faire penser à », « se rappeler que ») qui témoignent d'un discours déjà perçu comme une réflexion consciente³⁸⁴. Un guidé témoigne d'ailleurs de ce phénomène dans l'un des récits rapportés dans l'ouvrage : « il se met à penser à des choses qui participent à sa vie actuelle et il perd la ville. Il marche au travers de conversations intérieures qu'il est en train d'avoir avec d'autres personnes³⁸⁵ ».

³⁸² LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 10.

³⁸³ Notons à ce sujet que notre insistance sur la formulation des initiations de ces prises de parole n'est pas anodine : elle semble relever d'un véritable enjeu d'écriture et de façonnement du langage, lorsqu'il est articulé à des pratiques de danse. Simone Forti rappelle que son écriture est régulièrement initiée par la formule « je me souviens que », par exemple. FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante, 2009, p. 29.

³⁸⁴ Julie Perrin, participante de l'expérience de Lefkowitz, évoque ainsi que « le dire » lui est apparu comme « retardé » ou provisoirement « suspendu » durant la balade, mais jamais totalement absent. Voir PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* n°3, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.962> Consulté le 03 novembre 2022.

³⁸⁵ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 47.

Quel est alors le statut de ces paroles, relativement à la pratique de la balade et à l'ensemble du dispositif dans lequel elles s'inscrivent ?

« Au sein du processus engagé entre marcher, parler (la plupart des conversations ont été enregistrées) et retourner marcher, la conversation est devenue – telle une traque aux effets inattendus – une étape essentielle pour s'introduire dans l'épaisseur de l'expérience³⁸⁶ ».

Ici, c'est la précision entre parenthèses qui retient notre attention : le processus décrit est présenté comme un aller-retour, alors que la mention de l'acte d'enregistrement des conversations signale une logique de conservation ou de stockage des échanges avec les participants, c'est-à-dire d'une interruption ou d'une captation du flux de l'échange verbal qui pourtant nourrit en retour l'activité de balade. Il pourrait s'agir pour l'auteur de mentionner, au détour d'une parenthèse, qu'elle envisage la réalisation de ces entretiens selon une méthodologie empruntée par exemple à la sociologie, ou d'affirmer l'authenticité des récits qu'elle écrit à partir des paroles recueillies (ils s'appuient sur des sources audio). Cependant, comment cette étape d'enregistrement s'intègre-t-elle dans la pratique processuelle qu'elle relate, et quelle est alors la fonction de la « conversation », qui semble ici s'établir moins sur le mode de l'échange informel que comme le support d'une captation sonore ? Finalement, c'est l'activité même de « conversation » qui semble duelle, en cela qu'elle désigne tout autant l'acte d'interlocution (qui fournit sa matière à l'enregistrement) que le processus de « marcher, parler [...] et retourner marcher ». Ce phénomène est à considérer au regard du fait que Lefkowitz mentionne, dans la préface de son ouvrage, une seconde modalité de parole : cette fois-ci sous la forme de discussions entre les guides, qui entourent l'actualisation de la balade.

« Les nombreuses discussions entre les guides, sur les techniques de touchers, de compositions, sur les relations à chaque fois spécifiques qui se nouent entre le guide et le guidé, ont considérablement informé la pratique. La publication ici de certains extraits de nos échanges et de nos exercices rendent compte du déroulement de la balade, de sa transformation et de son enrichissement³⁸⁷ ».

Pour leur part, ces paroles sont échangées en amont et au cours de l'élaboration des balades, cette fois-ci entre les performeurs. Elles possèdent un tout autre statut, et s'inscrivent dans une autre temporalité que celle de la conversation, comme en témoigne Lefkowitz : « Si la parole est volontairement suspendue le temps de la balade, elle n'en tient pas moins une place essentielle dans la conception et la compréhension de la pratique³⁸⁸ ». L'échange verbal acquiert dans ce contexte une fonction de conceptualisation du dispositif chorégraphique, dont témoigne la forme acquise par la

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 10.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 12.

³⁸⁸ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 2

restitution de cette modalité discursive au sein de l'ouvrage. Elle semble en effet correspondre à la présence, en clôture du livre, d'une dizaine de feuillets désignés comme des « exercices³⁸⁹ », qui restituent un ensemble de consignes formulées par les guides pour incorporer les gestes et les postures nécessaires à l'établissement du dialogue tactile avec les guidés. Nous reviendrons plus tard sur le contenu de ces exercices ; relevons pour la présente réflexion que le registre de parole recueillie ainsi que ses modalités de collecte et de conservation induisent des formalisations scripturaires spécifiques.

Ce phénomène d'interdépendance entre des catégories de verbalisation et les structures textuelles qui en résultent est en effet à l'œuvre aussi dans *ob.scène* : au sein de l'ouvrage cohabitent deux formes narratives, chacune résultant d'une circonstance énonciative spécifique – et partant d'une manière singulière de dire l'expérience des danseurs. En concurrence de la première situation d'interlocution, collective et réflexive, le dispositif d'entretien mené par Rivière propose une seconde dynamique discursive³⁹⁰ : elle invite les danseurs à produire un récit individuel et subjectif, consacré à leurs souvenirs scéniques.

« [L'ouvrage relate] des récits de danses, des expériences scéniques, puisque j'avais demandé aux danseurs lors de nos entretiens collectifs de me 'raconter des danses' depuis leur point de vue, et ce, qu'il s'agisse de danses éprouvées ou fantasmées mais surtout ce qui m'intéressait, c'était qu'ils me racontent ces danses en se remettant dans le contexte de la représentation : ce moment unique, inouï, inéluctable. Je ne leur demandais pas seulement de décrire ce qui se passait sur scène, je leur demandais de se remémorer ce à quoi ils pensaient tandis qu'ils dansaient³⁹¹ ».

Face à la pratique du dialogue, Rivière sollicite ici un discours davantage expérientiel et processuel : il ne s'agit plus de mettre en partage les logiques et les raisons de la pratique du métier de danseur, mais plutôt d'évoquer comment se pense et se vit l'acte de danse, les savoirs et les imaginaires qu'il charrie. Cette seconde modalité d'énonciation est alors marquée par l'abandon du support textuel du questionnaire et de la dynamique de l'échange sous la forme de questions et de réponses, au profit du déroulement d'un flux de pensée – et de parole.

³⁸⁹ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, op. cit., pp. 111-121.

³⁹⁰ Rivière indique ainsi : « si la dynamique de l'entretien collectif permet, en s'appuyant sur le récit de l'autre de rebondir, alimenter, réactiver son propre souvenir, le fait est qu'exposer le récit de sa propre expérience reste une affaire délicate, difficile, nécessite du temps, une relation de confiance, une situation confortable. D'où le choix de l'entretien individuel qui probablement a facilité l'éclosion du discours des uns et des autres mais ne m'a pas facilité la tâche en termes de quantité de travail et de logistique ». RIVIÈRE Enora, *Moteur – un sacre*. Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2016 du Centre national de la danse, p. 4.

³⁹¹ RIVIÈRE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 133.

« Ce qui m'intéresse, au fond, c'est de parler de la matérialité de la danse, de ce qui en est constitutif, de ce qui anime le mouvement dansé et en est le moteur, de ce qui se met en branle pour que la danse s'élabore et se réitère, de ce que signifie – et de ce qu'on entend par – 'être dans le temps présent'. En somme, parler de ce qui serait de l'ordre de l'invisible et mettre la pensée en mouvement au défi de l'énonciation³⁹² ».

Parce que le type de parole auquel Rivière cherche à accéder s'attache à « remettre [les danseurs] dans le contexte de la représentation³⁹³ », qu'il se veut être vécu sur le mode de la « remémoration », pour évoquer « ce à quoi ils pensaient », la parenté de sa démarche nous semble manifeste avec les formes spécifiques d'interaction qu'instaure par exemple l'entretien d'explicitation. Théorisé par Pierre Vermeersch, il constitue une méthode d'observation de l'activité mentale d'un sujet engagé dans une action, par un protocole de guidage, d'écoute et de relance de la description d'une situation. Son fonctionnement repose sur l'hypothèse que, lorsque nous évoquons nos actes, nous avons tendance à relater en premier lieu – voire de manière exclusive – un ensemble d'éléments satellites de leur effectuation (raisons, contexte, etc.), au détriment du cheminement processuel que nous avons engagé pour les accomplir³⁹⁴.

Concédons que Rivière ne fait jamais expressément référence à l'usage des techniques de l'entretien d'explicitation ; cependant, puisque la finalité de ce dernier converge avec le projet d'*ob.scène*, il nous semble possible de nous appuyer sur les analyses relatives à son fonctionnement afin de pour comprendre comment Rivière mène cette nouvelle modalité d'échange. Nous pourrions interroger le registre de témoignage qu'elle produit, le type de remémoration qu'elle sollicite chez les danseurs et les modalités de transcription qui en découlent. Il s'agira notamment d'observer comment les danseurs investissent cette seconde posture énonciative, au regard du postulat qui donne naissance à la méthode de l'entretien d'explicitation – le fait que l'on accéderait spontanément à des éléments satellites de l'expérience, et non à son vécu processuel. Ici, dans la mesure où les récits portent sur des situations scéniques, il apparaît que les danseurs témoignent peu de pensées exogènes à la réalisation de leurs gestes – sauf lorsqu'elles sont garantes de la mémorisation et de la signifiante de leurs actions. De ce point de vue, *a contrario* de l'hypothèse qui considère la verbalisation procédurale comme contre-intuitive, on pourra finalement relever combien celle-ci semble en réalité davantage exacerbée chez les danseurs : décrire, analyser et transmettre par la parole une expérience kinésique serait sans doute une capacité discursive particulièrement développée au sein de cette profession.

³⁹² RIVIÈRE Enora, « Écrire du dedans de la danse », *op. cit.*

³⁹³ RIVIÈRE Enora, « Nous (ne) sommes (pas) tous des danseurs », *op. cit.*

³⁹⁴ VERMEERSCH Pierre, *L'entretien d'explicitation en formation continue et initiale*, Paris, ESF, 1994.

Afin de mieux comprendre les effets et les discours produits par cette démarche d'entretien, nous avons nous-mêmes rencontré des danseurs qui ont côtoyé le travail de Rivière et produit avec elle le récit de leurs expériences d'interprètes. Ces rencontres étaient aussi destinées à confronter notre propre réception d'*ob.scène* avec la lecture qu'eux-mêmes en produisent. La première a été menée avec *Lola³⁹⁵, interprète dans la compagnie de Dominique Brun : elle a contribué, par plusieurs entretiens, à l'écriture du prochain ouvrage de Rivière, *Moteur – un Sacre*³⁹⁶. S'il existe sans doute quelques différences structurelles entre le projet d'*ob.scène* et de *Moteur*, les similitudes qui apparaissent dans la démarche de Rivière (telles qu'elles sont par exemple évoquées dans les dossiers de demande de financement et de présentation du projet) nous permettent de faire du témoignage de *Lola un outil de compréhension du présent ouvrage. Le second entretien a été mené avec Ghyslaine Gau, elle aussi danseuse : Rivière a sollicité sa parole dans le cadre d'un autre projet, *Manifestement*, une performance au sein de laquelle elle convoque le récit des interprètes de la pièce *Parades and Changes* d'Anna Halprin, dont faisait partie Ghyslaine³⁹⁷. S'il n'est, dans ce second cas de figure, pas tout à fait possible de créer un strict lien d'équivalence entre sa démarche et celle d'*ob.scène*, en revanche les propos de Ghyslaine Gau nous renseignent sur les processus discursifs et mémoriels à l'œuvre dans la pratique de parole que Rivière sollicite.

Les échanges avec ces deux danseuses sont envisagés à la manière de ce que nous nommerons des « entretiens au second degré » : il s'agit de faire retour non sur le « contenu » de l'entretien mais sur la situation dialogique elle-même, afin de comprendre quelles avaient été les stratégies de remémoration qu'elles avaient convoquées, et de recueillir leur point de vue sur la fonction accordée à leur propre parole. Nous avons pu les interroger sur la temporalité des entretiens menés par Rivière, le guidage vocal et mémoriel par lequel elle a pu accompagner leur parole, ainsi que les registres d'énonciation auxquels elles avaient pu accéder. Pour les danseuses avec qui nous avons eu l'occasion d'échanger, notre démarche apparaît relativement complexe, parce qu'elle sollicite pour elles un double processus de réminiscence, marqué par la superposition entre les strates mémorielles de la danse qu'elles évoquent et les souvenirs de l'entretien (jusqu'à parfois une superposition des deux).

Notre première question concernait la motivation qui guidait la participation à ces entretiens, et la manière dont ils avaient pu les informer sur leur propre pratique de danseuses. *Lola nous indique ainsi qu'il s'agissait de « rendre service, pour la bienveillance de partager et parce que ça ne [lui] coûte

³⁹⁵ Une danseuse professionnelle, qui a demandé que sa parole soit ici restituée par l'anonymat. Voir « Entretien avec *Lola », *Annexes*, pp. 6-19.

³⁹⁶ Toujours inédit à l'heure où nous achevons cette étude.

³⁹⁷ *Parades and Changes*, Anna Halprin, 1965. Ghyslaine a dansé dans deux reprises de cette pièce, l'une avec Anne Collod (2010), l'autre avec Anna Halprin (2013). Voir CLAVEL Joanne, GAU Ghyslaine, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Recherches en danse*, 2013. [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.468>. Page consultée le 09 septembre 2022.

pas grand-chose³⁹⁸ ». Cependant, l'entretien était aussi vécu et perçu comme l'occasion de « savoir quelle était [son] expérience du *Sacre*³⁹⁹ » : sa participation aux échanges avec Enora nourrit un désir de comprendre comment se construit sa participation à l'événement scénique. Cette volonté de s'informer sur son propre rôle de danseuse interprète permet de mettre au jour certains obstacles à la pratique du témoignage : en premier lieu, *Lola relève un écart entre sa motivation à témoigner et la difficulté à considérer que sa parole pourrait acquérir de la valeur. En effet, elle relate combien, lorsqu'elle est sur scène, son activité de danseuse est largement guidée par des impératifs logistiques qui laissent peu de place à l'expression de sa subjectivité, de sorte que son attention se concentre sur d'autres paramètres que la seule logique kinésique de ses mouvements.

« Je me rappelle que [durant] le premier [entretien] je me disais quand même beaucoup 'ben en fait moi je suis trop occupée, je ne fais pas que le *Sacre 2*, donc pour moi déjà c'est deux pièces, c'est 1h30 de pièce, donc c'est pas du tout les mêmes trucs à gérer que si je ne dansais que le *Sacre 2*. Donc ça veut dire en fait plus je survis que je ne vis l'événement intensément⁴⁰⁰ ».

En lisant la réaction de *Lola, on saisit ici d'autant mieux l'intérêt de produire ces entretiens avec les danseurs : en effet, cette dernière mentionne combien sa pensée et ses actes durant la représentation du *Sacre* lui apparaissent sans intérêt. L'entretien aurait alors pour fonction de l'inciter à se concentrer sur ces moments qui lui apparaissent « pauvres en observable⁴⁰¹ », afin de parvenir à désigner ce qu'il est possible d'y observer, malgré – ou grâce à – l'état de « survie » dans lequel elle dit se trouver. L'entretien serait l'occasion, parce qu'une tierce personne l'invite à s'y concentrer, de parvenir à rendre perceptible ce qui est réellement vécu. Nous avons ainsi pu interroger *Lola quant à la manière dont Rivière sollicitait les danseurs pour les faire entrer en état de remémoration, et quant aux effets produits par cet exercice dans son travail de danseuse. La difficulté consiste ici à parvenir à faire émerger et à guider une mémoire expérientielle, *via* la pratique du récit : *Lola rapporte que cette modalité de récit lui semble malaisée, car sa mémoire ne constitue pas une entité dont elle serait seule dépositaire. En effet, au sein de sa propre expérience scénique, la réminiscence intervient sur le mode de la tactilité relationnelle, dans le contact avec les autres danseuses.

Comment faisais-tu quand elle te demandait de décrire un moment, pour que ça revienne, pour le lui dire à elle ? Comment faisais-tu pour mettre en mot des expériences que tu n'avais jamais verbalisées ?

³⁹⁸ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 13, ligne 23.

³⁹⁹ *Idem*, ligne 24.

⁴⁰⁰ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 16, lignes 20-24.

⁴⁰¹ Selon la formulation de Vermersch. VERMERSCH Pierre, *L'entretien d'explicitation en formation continue et initiale*, *op. cit.*

« [Si] là par exemple tu me demandais de décrire un moment, si tu me posais la même question qu'Enora, ce serait super dur, parce qu'il faudrait que je choisisse. Donc je laisserai mon inconscient flotter et par exemple là j'ai vu un moment à Besançon, je pense c'est le premier pianola, la première version double, et un autre qui s'est effacé, là je vois la Philharmonie, par exemple. Alors après comment choisir, en fait il faudrait que tu précises ta question. Si tu me dis : 'penses à un moment et décris-le moi', ben ce ne sera jamais.... Ben non, ça ce serait difficile, on en a trop, des moments. Alors peut être la dernière fois que j'ai dansé le *Sacre* en Chine. Si, voilà, je pourrais te raconter la dernière fois que j'ai dansé le *Sacre*⁴⁰² ».

La réponse de *Lola nous interpelle quant au choix du sujet de l'entretien : comme elle le décrit, la remémoration semble pouvoir n'intervenir qu'en s'attachant à une situation singulière, qu'il s'agisse de l'occurrence d'une représentation rattachée à un lieu et à une temporalité précis – un « site temporel⁴⁰³ » à la Philharmonie, en Chine –, ou d'un moment spécifique de la danse (le pianola, la première version double), au risque sinon de ne charrier qu'un discours transversal, voire abstrait. Dans le cadre de notre entretien, sa réponse nous permet d'ailleurs de voir le cheminement de son esprit, qui transite d'un souvenir à l'autre, en fonction de leur degré de précision, y compris en mobilisant « un autre qui s'est effacé ». *Lola évoque ici un processus de sélection d'événements sédimentés dans sa mémoire en raison de leur caractère d'exception (la dernière représentation, par exemple). Circonscrits dans le temps et l'espace, ces souvenirs peuvent cependant être extraits de la situation dans laquelle ils ont été conçus pour être relatés dans le contexte de l'entretien. *Lola témoigne en cela du fait que ce mode de remémoration s'oppose précisément à une seconde modalité de réminiscence, celle par laquelle elle dit avoir incorporé la danse du *Sacre*. Il s'agit dans ce cas d'une mémoire liée au contexte de réalisation de la danse, distribuée et relationnelle, dont elle ne possède que quelques bribes dès lors que le cadre spatio-temporel de la danse s'abolit.

« Ce n'est pas [une mémoire] en moi, que je projette en extérieur et qui dépend de moi, mais au contraire elle est distribuée dans pleins de paramètres. [...] Ma mémoire elle est dans le contact entre Clarisse et Lou quand on fait les Cueilleuses. Je peux ne pas le répéter, mais si je suis entre Clarisse et Lou je vais retrouver la danse. Et aussi, quand on est dans notre décor, on a tellement de repères que même le repère sur la toile te renvoie la danse, en fait⁴⁰⁴ ».

La forme de l'entretien proposée par Rivière participe alors à rendre visible l'écart entre cette modalité mémorielle d'incorporation de la situation scénique et les souvenirs auxquels *Lola accède spontanément, mais aussi sa capacité à évoluer entre ces deux catégories de témoignage. On pourrait

⁴⁰² « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 16, lignes 26-38.

⁴⁰³ VERMERSCH Pierre, « Approche du singulier », *L'Analyse de la singularité de l'action*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 239-256. En ligne. DOI : 10.3917/puf.derec.2000.01.0239. Consulté le 13 septembre 2022.

⁴⁰⁴ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 11, lignes 8-14.

voir affleurer dans son propos la distinction que propose Sylvia Faure⁴⁰⁵ entre deux processus d'apprentissage et de transmission des gestes de danse : la première relève d'une incorporation « par cœur et par corps » d'un « code gestuel et langagier très formalisé », tel qu'il peut être établi par exemple *via* la structure chorégraphique d'une œuvre. La reproduction à l'identique des schèmes de mouvement induit alors une mémorisation que Faure qualifie de « stable » : elle s'opposerait à l'acquisition de savoir-faire davantage contextuels, « dépendant[s] d'éléments non-incorporés (contexte, objets, personnes) », et ainsi bien moins formalisés. Dans un contexte pédagogique, Faure désigne ces deux processus comme appartenant à la logique de la « discipline » (dans le premier cas) et à celle de la « singularité » dans le second. Lorsqu'elle les confronte à leur efficacité dans le contexte d'une expérience scénique, elle relève que le premier type de mémorisation, stabilisé et routinier, serait ainsi « fragilisé » parce que moins « adaptable à la variation des situations pratiques⁴⁰⁶ ». En revanche, le second type permet de « déployer non pas des automatismes, mais des compétences motrices et mentales, voire réflexives, facilitant cette adaptation⁴⁰⁷ ».

À l'aune de cette catégorisation, il nous semble que l'on peut considérer que *Lola décrit au fil des précédents extraits d'entretiens que nous citons deux modalités d'élaboration et d'inscription de la danse dans sa corporéité, *via* le type de discours qu'elle peut formuler à leur égard. Le premier registre relèverait d'une mémoire circonstanciée, qui révèle un corps diffracté dans une constellation de fragments mémoriels⁴⁰⁸. Cette modalité acquiert une fonction spécifique en fonction du contexte dans lequel elle est sollicitée : pour *Lola, elle constitue une ressource dans sa pratique scénique. Comme elle l'évoque en entretien, le rôle qui lui est alloué est celui d'être garante du bon déroulement de la pièce : elle en développe ainsi une conscience temporelle globale.

« Parce qu'en fait moi je lance plein de tops, y'a plein de moments où je guide dans la pièce. Et en plus [...] quand on faisait le diptyque 197 avant, du coup j'étais très fatiguée quand on faisait le *Sacre 2*, et [je n'étais] que sur la réserve. Et je pense que ça me reste, et même quand il y a l'orchestre, quand on fait version orchestrale ou pianola, comme je lance plein de tops, ben j'ai gardé une espèce de truc de chien de prairie⁴⁰⁹ ».

La valeur associée à cette mémorisation est ici structurelle et chorégraphique, inscrite dans le projet de l'œuvre : comme l'évoque Joëlle Vellet, dans ce contexte, « le danseur est confronté à une mémoire déjà inscrite⁴¹⁰ », qui précède et conditionne son expérience scénique. Finalement, avant

⁴⁰⁵ FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, pp. 264-265.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁰⁷ *Idem*.

⁴⁰⁸ Voir VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *op. cit.*

⁴⁰⁹ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 11, lignes 37-42.

⁴¹⁰ *Idem*.

même le recours à un procédé de transcription ou d'écriture de la parole des danseurs, une certaine modalité d'écriture ne serait-elle pas *déjà* présente dans la manière dont ces derniers conçoivent et réalisent leurs gestes ? A l'inverse, *Lola évoque son souhait d'accéder à une mémorisation plutôt « instable », parce qu'elle lui davantage subjective. Bien qu'elle soit distribuée avec d'autres objets ou danseurs présents sur scène, c'est finalement par la convocation de ce registre mémoriel qu'elle témoigne de sa capacité à restituer non seulement des éléments (gestes, formes corporelles) incorporés dans le travail avec la chorégraphe, mais aussi issus de sa propre activité d'interprète.

Ainsi, pour *Lola, l'entretien semble constituer moins l'occasion qu'émerge une parole expérientielle que l'espace dans lequel s'effectue une prise de conscience de ces jeux entre subjectivité interprétative et incorporation d'une mémoire plus collective. Nous l'interrogeons finalement au sujet de la manière dont ces entretiens auraient pu soutenir la prise en compte et la verbalisation des états de conscience dans lesquels elle se trouve lorsqu'elle est en scène.

« Moi, ça ne m'a pas vraiment aidée [...] J'ai vraiment la sensation qu'à la fin des entretiens ça ne révélait pas grand-chose pour moi, alors qu'on a beaucoup parlé. Elle ne m'a pas posé des questions qui font que j'ai pu parler de mon expérience. Elle me disait : 'et donc, à quoi tu penses ?'. Moi je me rappelle, au premier entretien, je disais 'ben, à rien, mais à un moment je regarde le public'. Et je me rendais compte que je ne pensais pas à grand-chose, mais que je regardais le public.

Est-ce que ça a changé ta manière de danser le Sacre ? Est-ce que maintenant tu te rends compte que tu es en train de regarder le public, quand tu le regardes ?

Ouais, peut-être. Enfin non mais [ça a changé] par exemple ma possibilité d'entrer et de sortir ».

Dans le propos de *Lola, si l'on décèle une certaine déception – voire un relatif agacement – il est aussi possible de constater l'efficacité pour elle d'une certaine modalité de parole, finalement moins précise, moins portée sur « son expérience », que plus générale, à la manière d'une « condensation de la perception que [le danseur] a de son activité⁴¹¹ », qui lui permet de prendre acte de ce dont elle a conscience lorsqu'elle danse, éventuellement de dialectiser ce qu'elle fait et ce qu'elle croit faire, et ainsi de mettre au jour les « catégories avec lesquelles il est capable de penser sa propre activité⁴¹² ». C'est ce que Vermersch décrit comme une « activité non de réflexion, mais de réfléchissement⁴¹³ » : elle permet de déployer l'implicite de son vécu, d'en effectuer une mise en mots. Comme *Lola l'évoque, le degré de conscience de ses actions, sollicité par la pratique de l'entretien,

⁴¹¹ VERMERSCH Pierre, « *Approche du singulier* », *op. cit.*

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ *Idem.*

peut finalement être réinvesti dans ses expériences futures : elle développe la « possibilité d’entrer et de sortir » de sa danse, de naviguer entre intéroception et perception du public.

Afin de confronter ce premier témoignage offert par *Lola, et d’éprouver la diversité des perceptions produites chez les danseurs par cette pratique d’entretien, nous avons mené une seconde rencontre, avec Ghyslaine Gau au sujet de *Manifestement*, une performance de Rivière au sein de laquelle elle convoque le récit que Ghyslaine lui transmet de la pièce d’Anna Halprin, *Parades and Changes*. Lorsque nous interrogeons Ghyslaine sur la manière dont s’est déroulé l’entretien avec Enora Rivière, elle évoque une tout autre dynamique quant à sa manière de s’emparer de la consigne du récit.

« C’est parti d’une discussion, elle m’a posé une question et je lui ai dit ‘ok, je vais dérouler le truc, au lieu de répondre à tes questions, dérouler le truc comme si je retraversais l’expérience’. J’ai donc parlé en disant ‘je’, à la première personne, j’ai pu témoigner⁴¹⁴ ».

Si l’échange semble en premier lieu se manifester sous la forme d’une discussion, à la manière d’un échange de questions et de réponses, Ghyslaine évoque cependant un net décrochage : la trame de l’entretien se distend et s’éloigne de la forme du dialogue, au profit d’un monologue de la danseuse, pour « dérouler [...] comme si je retraversais l’expérience ». Cependant, dans son discours, c’est finalement la notion de « témoignage » qui nous interpelle, de sorte que la spontanéité de sa parole, pourtant largement supposée, demeure ambiguë. S’il s’agit bien d’évoquer l’expérience au singulier et à la première personne, en revanche le statut de « témoin » qu’elle mentionne induirait non seulement une forme de distanciation vis-à-vis de la scène qu’elle relate, mais aussi une posture davantage réflexive. Nous avons alors interrogé Ghyslaine au sujet des modalités de cette remémoration.

« Je crois, quand je l’ai raconté à Enora, que c’était un souvenir, j’étais dans le visuel, dans ce souvenir de *Parades* à Berkeley, parce que c’était tellement fort, différent, moi j’ai été vraiment surprise⁴¹⁵ ».

Dans les expressions mobilisées par Ghyslaine (un souvenir « très fort », le registre de la « surprise »), on comprend qu’elle a évoqué auprès d’Enora un souvenir précis, marquant pour elle : une sélection a déjà opéré dans sa mémoire préalablement à la situation d’entretien, pour le faire émerger comme spécifique, singulier, voire exemplaire de la pièce. Ce souvenir, sédimenté et cristallisé – presque écrit – dans sa mémoire, est pourvoyeur d’images visuelles, qui sont celles qui constituent le support de la narration qu’elle adresse à Rivière. Il ravive le geste vécu dans l’espace du dialogue de sorte que la danseuse semble se projeter dans le souvenir, comme si le point de vue adopté

⁴¹⁴ « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Annexes*, p. 20, lignes 17-20.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 21, lignes 3-5.

par son discours était davantage en contact avec son expérience passée qu'avec la situation présente. C'est pour cette raison qu'elle peut « dérouler » seule son souvenir, sans solliciter de relance : de ce point de vue, Ghyslaine Gau propose une parole qui relève effectivement de la logique du témoignage. Face à elle, Rivière adopte une posture de garante de sa mémoire : le verbatim recueilli constitue alors, davantage qu'une transcription de l'entretien, une consignation de cette expérience et des supports par lesquels elle se mémorise. C'est d'ailleurs ce qu'elle évoque dans l'extrait suivant, quant aux mécanismes par lesquels son propre souvenir est soutenu par la convocation d'une grande diversité d'objets, de sources et de discours. S'il semblait initialement perçu d'un bloc insécable, à la manière d'une image « visuel[le] », elle analyse pourtant combien son souvenir relève en réalité d'une construction temporelle, sans doute successive et progressive⁴¹⁶.

« Comme je suis aussi dans cette pratique de la parole qui se déroule, je suis allée à la fois dans la description d'une partie de la pièce, mais je l'ai aussi mêlée avec les sensations dont je me souvenais, et ce qui m'était passé dans la tête à ce moment-là. J'ai donc mélangé souvenirs et commentaires⁴¹⁷ ».

Les nombreux supports de mémorisation qui soutiennent le récit de son expérience – description de la pièce, sensations, pensées, souvenirs et commentaires – signalent la convergence d'une grande diversité de point de vue, et la superposition de multiples strates temporelles. Ils lui permettent aussi de distinguer plusieurs catégories de verbalisation, de sorte que son témoignage rend compte de la circulation qui opère entre elles, par la parole. Il s'apparente alors à une activité de réagencement, à partir de sa corporéité perçue dans le temps du dialogue avec Rivière, des différents éléments constitutifs de l'élaboration du geste et de son souvenir. L'entretien permet alors de prendre conscience de ce processus de construction de sens.

« Je ne pense pas que j'ai fait cela en conscience, ce n'était pas une consigne que je me suis donnée quand j'ai répondu à Enora, mais je pense que c'est quelque chose que j'ai intégré : les différents niveaux de conscience, le ressenti physique qui développe l'imaginaire et l'émotion, je le travaille au quotidien. Je compose un tissage entre mon analyse et le fait de faire un travail en Feldenkrais en parallèle. Ces différents niveaux de perception ont été nommés avec Anne Collod

⁴¹⁶ Il ne nous est pas possible d'affirmer que Ghyslaine Gau évoque avec Rivière pour la première fois ce souvenir de *Parades and Changes*, tout comme les sources manquent pour conclure qu'elle l'a déjà transmis dans d'autres contextes. On peut seulement relever qu'elle évoque, lors de notre entretien, qu'Anna Halprin l'avait incitée à transmettre son expérience de la pièce, mais qu'elle-même ne s'est finalement pas investie de cette tâche, parce que les questions qui l'animent à cette époque (relatives aux représentations de genre ou de race dans la danse) prennent le pas sur la transmission chorégraphique. « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Annexes*, p. 23, lignes 26-34. Elle évoque toutefois brièvement cet épisode lors d'un entretien avec Joanne Clavel. CLAVEL Joanne, GAU Ghyslaine, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *op. cit.*

⁴¹⁷ « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Annexes*, p. 20, lignes 22-26.

mais je n'en avais pas conscience, je ne m'étais pas rendue compte de comment cela pouvait faire partie de mes stratégies⁴¹⁸ ».

Le propos de Ghyslaine Gau permet de requalifier nos analyses précédentes : ici, les « différents niveaux de conscience » qu'elle mobilise pour produire le récit de sa danse sont tout autant liés au processus d'émergence du témoignage qu'ils sont intégrés à sa propre pratique de danseuse, à la manière d'un « tissage ». On voit d'ailleurs émerger dans son discours un effet d'enchâssement temporel : Ghyslaine Gau a en effet participé à deux activations de *Parades and Changes*, une première fois avec Anne Collod en 2010, une seconde avec Anna Halprin en 2013⁴¹⁹. Tel qu'elle l'évoque, elle utilise des outils élaborés avec Collod (le fait de « nomm[er] différents niveaux de perception) pour évoquer auprès de Rivière son expérience avec Halprin : il s'agit de savoir-faire préalablement incorporés au regard de cette même pièce, convoqués pour témoigner d'une expérience ultérieure. Finalement, ces phénomènes de superposition mémoriels et discursifs constituent autant de références internes qui organisent sa propre danse.

À l'issue de l'examen des différents témoignages des deux danseuses, il s'avère que la démarche de Rivière et Lefkowitz ne peut être considérée comme un processus destiné à faire émerger une parole ineffable, ensuite recueillie dans le dispositif de l'entretien puis transcrite dans une démarche scripturaire. Bien au contraire, il semble davantage pertinent d'envisager comment l'entretien est déjà ancré dans une forme d'écriture : en premier lieu, parce que l'ensemble des dispositifs dialogaux proposés par Rivière et Lefkowitz sont tournés vers la production d'un objet textuel au sein duquel seraient incluses les paroles des danseurs. En second lieu, et ce phénomène semble autrement plus fondamental, parce que nous avons pu voir combien le type de parole qui en émerge apparaît comme déjà écrite⁴²⁰ ; cependant de manière non scripturaire. Sédimentée dans la mémoire des danseurs, cristallisée par certaines structures énonciatives, elle est intrinsèquement liée à des formes langagières, y compris avant d'être prononcée. Chez Lefkowitz, le dispositif destiné à faire émerger la parole (à l')issue de la balade permet surtout d'exprimer un discours élaboré durant l'expérience chorégraphique, toutefois sans que sa profération n'ait été sollicitée. Chez Rivière, les formes d'interaction au studio sont médiées par un texte écrit, qui constitue la source et le support de l'interlocution. D'autre part, les modes d'énonciation des « récits de danse » qu'elle sollicite révèlent une parole au présent, cependant dialectisée par l'irruption de multiples strates mémorielles, charriées par une grande diversité de modes de verbalisation.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 21, lignes 15-23.

⁴¹⁹ Voir CLAVEL Joanne, GAU Ghyslaine, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *op. cit.*

⁴²⁰ Quant à la perception de la temporalité et de l'unicité de la subjectivité au regard de l'activité de remémoration, voir RICOEUR Paul, *Temps et récit III – le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

C'est ainsi que l'on peut par exemple comprendre la relative absence d'intervention de Rivière dans le déroulement du récit : ce sont finalement moins la situation d'interaction et l'intercorporité qui en résulte qui importent que l'espace laissé à l'expression d'une parole déjà structurée par des logiques énonciatives et mémorielles antérieures. Il apparaît alors d'autant plus manifeste que les valeurs et les fonctions initialement afférentes aux formes orales ou écrites de la parole se trouvent infléchies : les propriétés d'inscription, de conservation et d'espacement ne seraient pas spécifiquement des attributs de l'écriture scripturaire ; du moins, tel que nous l'avons pu l'observer au fil des témoignages de *Lola et de Ghyslaine, elles semblent révélées à la conscience des danseuses par le dispositif de l'entretien oral⁴²¹. La préface d'*ob.scène* souligne par exemple que la démarche engagée par Rivière aurait pour fonction de « réfléchir l'habitude⁴²² » : la structure polysémique de cette expression suggère un double processus. Il s'agirait tout autant d'élaborer un discours réflexif, qui sollicite une prise de conscience de ses actes de danse par l'activité de parole, que d'engager un processus de réfléchissement, à la manière d'un face-à-face, qui miroite la portée et l'efficacité des paroles énoncées et met en lumière le processus par lequel le témoignage individuel s'élabore en parole collective.

« Tu ne reconnais pas ta vie, celle que tu racontes, celle que tu crois que tu racontes, que tu crois être la tienne. [...] Un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de toi. Tout te paraît factice, insensé, distancié. Plus tu te racontes, plus tu t'éloignes de toi-même. Plus tu te racontes, plus tu te rassures. Tu te rassures sur ton compte. Parfois ça te rapproche de toi de savoir ça de toi parce que tu as l'impression que tu te reconnais. Ça rend les choses concrètes, existantes. Oui, c'est bien toi qui as vécu tout ça. [...] C'est toi qui parles mais parfois ça ne te dit rien. C'est qu'il n'y a pas que toi qui parles quand tu parles de toi, quand tu te racontes. Du coup, tu te dis que [...] de toi à toi, il n'y a pas que du vide, que c'est toi qui l'emplis ce vide ou bien qui désemplis ce plein, ça dépend du point de vue. Ça dépend si tu as l'impression de t'approcher de toi par le défrichage ou l'accumulation. Ça dépend si, pour toi, s'approcher de soi, c'est prendre de la distance. Le point de vue toujours. »

L'entretien engage un processus discursif qui nourrit une « étrangeté », quant à l'acte de dire sa danse : la formulation des expériences scéniques et professionnelle des danseurs constitue une démarche sans doute surprenante et inhabituelle pour nombre d'entre eux ; elle est aussi « étrang[e] » parce que plurielle et collective. Les participants aux entretiens témoignent alors de la dynamique de d'« approche » et de « retrait », de « plein » et de « vide » qu'elle instaure vis-à-vis de leur subjectivité

⁴²¹ C'est sans doute sur ce point qu'il atteint sa finalité : chez *Lola, l'échange dialogal permet de prendre conscience de l'enclassement de plusieurs capacités mémorielles, mais aussi du mode de regard et de pensée développé sur scène – et ainsi la capacité d'entrer et de sortir de ces états de conscience. Chez Ghyslaine, la prise de parole permet de se « rendre compte de comment cela pouvait faire partie de mes stratégies ».

⁴²² RIVIÈRE Enora, « postface », *op. cit.*, p. 125.

et de la manière dont ils se représentent leur activité de danseur. À l'inverse de la parole intérieure, paradigme selon Derrida de « la non-altérité, la non-différence dans l'identité de la présence comme présence à soi⁴²³ » ; ici l'interlocution convoque des formes et des fonctions qui recourent celles canoniquement attribuées à l'écriture. De ce point de vue, sa manifestation sous une forme textuelle ne peut être considérée comme un seul support de diffusion de la parole des danseurs, mais interroge – peut-être révèle ? – le processus même d'élaboration de ces discours.

1. *D'une transcription de la voix à l'écriture d'une parole*

À ce titre, on peut se pencher sur les discours produits par Rivière et Lefkowitz au sujet de leur démarche de mise en écriture de ces entretiens, et donc de transcription de la parole des danseurs. Les mécanismes, l'ordre et les étapes de production de leurs ouvrages, tels qu'elles les mentionnent, contribuent à nous informer sur les ressources et les représentations qui soutiennent l'écriture textuelle des expériences kinésiques, lorsqu'elles sont issues du discours des danseurs. On pourra ainsi interroger la finalité de ce processus d'écriture : s'agit-il d'inventer d'autres adresses et modes de partage de cette parole (désormais livresque), de faire exister ces récits de danse hors du contexte dans lequel ils ont été vécus puis relatés ? Est-ce que la parole des danseurs, que nous avons qualifiée d'*écrite*, peut trouver à s'articuler avec les formes d'écriture qui relèvent d'une activité de scription ? L'ensemble de ces questions est à appréhender en regard des réflexions suscitées dès lors qu'on envisage la production d'un texte à partir d'une parole orale : de l'hypothèse d'une déperdition de l'interlocution à l'avènement d'un mode de transmission écrite, l'entretien et ses supports nourrissent de nombreux discours, tant chez les artistes que chez les journalistes, théoriciens ou historiens de la danse.

En effet, le statut accordé à l'entretien – comme forme tangible et résultat d'une interlocution – conditionne l'usage qui en est fait ; ou réciproquement. Dans le champ de l'histoire orale, par exemple, la retranscription qui pourrait en découler apparaît paradoxale et non pertinente, parce qu'elle constitue un document à part entière, à valeur d'archive sonore⁴²⁴. Chez certains artistes chorégraphiques qui réalisent des entretiens comme ressource de composition de leurs œuvres scéniques ou performatives, ceux-ci constituent le matériau d'une partition rythmique, où les inflexions de la voix sont notées par un système de signes typographiques, à la manière d'une partition

⁴²³ DERRIDA Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 65.

⁴²⁴ Voir au sujet de la méthodologie d'une histoire orale en danse les travaux de Jeff Friedman. Notamment FRIEDMAN Jeff « 'Archive/Practice', *Dance Archives International Symposium* », *Dance Chronicle* n°34, 2011, pp.138-145. En ligne. DOI: 10.1080/01472526.2011.548999 Consulté le 05 novembre 2022. Et FRIEDMAN Jeff, « Oral History, Hermeneutics, and Embodiment », *The Oral History Review* n°41, 2014, pp. 290-300. En ligne. DOI: 10.1093/ohr/ohu034 Consulté le 05 novembre 2022.

de gestes potentiels⁴²⁵. A l'inverse, dans les démarches journalistiques ou critiques, l'entretien constitue une source préalable, à partir duquel s'engage l'écriture d'un article. Il est envisagé comme appartenant au régime de la transcription⁴²⁶ : c'est-à-dire comme une activité de transposition et de consignation à l'écrit des paroles oralement échangées, par diverses opérations destinées à les faire se conformer au format attendu pour un support textuel.

Ces différentes postures interrogent ce qu'on désigne comme la forme d'un entretien : il serait dépendant du support vocal, de sorte que sa transposition à l'écrit provoquerait un arrachement à l'oralité, appréhendée comme un « urtext⁴²⁷ ». C'est dans ce contexte que l'entretien est perçu comme un genre particulièrement hybride, à la manière d'un discours « oral destiné à être écrit⁴²⁸ », qui « repose sur le paradoxe de l'illusion de l'immédiateté et de la spontanéité [de la parole] ». Il semble en effet qu'en danse l'articulation entre support et forme écrite des pratiques d'entretien s'établit avec une acuité toute particulière en raison du statut accordé au livre comme support archétypal de l'écriture : en découle une poétique propre de l'entretien et du format livresque comme espace de déploiement d'une parole d'artiste. De ce point de vue, sa transcription comporte de nombreux écueils, comme en témoigne Marie Glon.

« Si un dialogue a des allures d'improvisation, cette improvisation s'expose rarement telle quelle dans une revue. Transcrire l'enregistrement de la discussion donne souvent le vertige [...] Une fois inscrits, les paroles, les hésitations, les détours de la pensée deviennent pesants, obscurs, voire ennuyeux. [...] Car que fait-on, spontanément, pour qu'un texte oral 'passe' à l'écrit ? Des modifications qui peuvent, au premier abord, paraître minimales : quelques nuances, précisions, précautions. Quelques censures aussi, sur les flottements, les ignorances, les complaisances qui s'exposaient à l'oral [...] On reprend les transitions : on supprime les 'donc', 'mais', qui à l'oral rendent compte des articulations d'une pensée qui se livre au fur et à mesure qu'elle s'invente. Adieu, aussi, les bribes de phrases ('tu me suis ?') adressées à l'interlocuteur pour le ramener à soi, s'assurer de son soutien. Très modestes, ces mots, ces expressions ont pourtant quelque chose de discrètement dramatique : ce sont des appels, des modulations à travers lesquels un corps cherche un autre corps' [Barthes]. Tuer le corps en transcrivant les mots est donc le risque de tout entretien écrit⁴²⁹ ».

⁴²⁵ Voir MESAGER Mélanie, *L'entretien comme pratique chorégraphique. Étude des interactions verbales dans quatre œuvres quasi-ethnographiques*, *op. cit.*

⁴²⁶ Voir STEVANCE Sophie, « Pourquoi transcrire ? Les enjeux liés à la (re)transcription d'un entretien enregistré », *op. cit.*

⁴²⁷ *Idem*, p. 81.

⁴²⁸ BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

⁴²⁹ GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères, cahier de danse* », *op. cit.*

Son propos, indexé sur la pensée de Barthes⁴³⁰, nourrit l'idée que la perte des marques d'oralité constituerait une « perte du corps » : ceci repose sur le postulat que la situation dialogique serait porteuse de la construction de savoirs et de discours spécifiques aux danseurs – kinésiques, relationnels ou empathiques –, élaborés non seulement sur la corporéité, mais aussi à partir d'elle. Travaillés et mobilisés au studio comme sur scène, ils sont réinvestis dans l'entretien et constituent le socle de l'élaboration d'un discours expérientiel ; ils seraient autrement dilués par la seule langue écrite et articulée. Ainsi, la démarche de transcription cherche à restituer la « dramaturgie » de l'entretien, ses effets de relance, d'appels ou d'adresse, comme des didascalies qui seraient les traces de l'ancrage kinesthésique kinésique de l'échange et de sa compréhension par le lecteur. Il nous semble que les questions formulées autour de cette démarche de transcription des entretiens relèvent d'une conception de la parole des danseurs implicitement nourrie par une pensée de l'écriture, comme en témoigne la remarque de Walter Ong.

« Il ne faut pas croire qu'entre une parole qu'on entend parce qu'elle est formulée oralement et une parole qu'on voit par le biais de son inscription sur un support extérieur puisse être installée une relation de stricte équivalence : c'est sous le régime de l'écriture qu'on interprète cette relation comme une transcription terme à terme, alors que cette disposition particulière, celle du terme à terme, indispensable dans le cas de l'écriture, est étrangère à l'oralité⁴³¹ ».

Cette remarque nous permet de considérer combien l'imaginaire développé par la pratique des entretiens en danse témoigne d'une approche particulièrement phonocentriste : lorsqu'il s'agit, dans une perspective très cratylite, de penser le mimétisme entre les mots des danseurs, les sons par lesquels ils s'expriment et les gestes ou les postures produits pour les accompagner, c'est toujours la supposée relation d'équivalence entre production gestuelle et verbale qui nourrit la conception des formes textuelles qui en résultent. Selon cette démarche phonocentriste, l'oralité est pensée comme une caractéristique auditive : il s'agit de traduire « les qualités audibles d'une prosodie⁴³² » (nuances de la voix, intonations, hésitations et reformulations, etc.). C'est cette conception auditive de la parole qui instaure l'existence de deux langues distinctes et inconciliables, l'une vocale, l'autre écrite : Derrida rappelle justement combien l'écriture serait « juste assez 'dehors' pour ne pas affecter l'intégrité de la langue dans sa pure et originelle identité à soi, dans sa propriété ; juste assez 'dedans' pour n'avoir droit à aucune indépendance pratique ou épistémologique⁴³³ ».

⁴³⁰ BARTHES Roland, « De la parole à l'écriture », *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 9-13.

⁴³¹ MACHÉREY Pierre, « Oralité et/ou écriture. (Ong) », *À l'essai*, Paris, Kimé, 2018, p. 259-296. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/a-l-essai--9782841749119-page-259.htm> Consulté le 15 juin 2022.

⁴³² STEVANCE Sophie, « Pourquoi transcrire ? Les enjeux liés à la (re)transcription d'un entretien enregistré », *op. cit.* p. 74.

⁴³³ DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 79.

Il nous apparaît que ces polarités relèvent une nouvelle fois des lieux communs canoniques par lesquels les acteurs de la danse s'interrogent quant à ce qui peut s'écrire du corps, du geste et de la posture du danseur. En effet, certaines recherches récentes sur l'entretien en danse⁴³⁴ considèrent qu'il est au contraire tout à fait possible de transcrire le plus largement et le plus fidèlement possible l'ensemble de ces marques vocales et phoniques, dès lors qu'elles semblent pertinentes pour témoigner de la situation dialogique établie dans l'entretien. Dans ce cas, l'activité du scripteur engage un certain nombre de choix, qui résultent d'une interprétation de la fonction accordée à la parole recueillie en regard du contexte d'usage de l'entretien ; ceci d'autant que la codification du système de signe qui témoigne de l'engagement corporel du locuteur n'est pas standardisée. Il lui appartient de discerner ce qu'il transcrit des marques d'oralité et ce qu'il passe sous silence, selon le rôle acquis par ces éléments paraverbaux au regard du sens que cherche à faire émerger le document écrit : tous les gestes ou les silences ne sont pas également signifiants, au sein de la situation d'interlocution comme en fonction de l'adresse envisagée pour la transcription, et ainsi de sa lisibilité⁴³⁵.

2. *Lorsque l'écrit se dérobe à l'écriture*

Ainsi, envisager comme problématiques les diverses opérations de passage de l'oral à l'écrit s'insère d'emblée dans un champ de représentation particulièrement circonscrit de ce qu'est la fonction d'un entretien. A l'inverse, il semblerait que la démarche de Rivière comme de Lefkowitz considère l'écriture de la parole des danseurs non comme l'occasion d'un retravail de la matière vocale, au prix de sa déperdition, mais comme une ressource discursive incluse dans un récit littéraire⁴³⁶. Ces caractéristiques formelles nous permettent d'envisager d'autres modes d'analyse de la parole du danseur et de ses interactions avec les expériences kinésiques qu'elles expriment, en supposant par exemple qu'elles soient rendues perceptibles dans la forme textuelle elle-même. Il s'agira notamment de comprendre comme s'y déploie, par la mise en écriture d'une oralité (qui constitue précisément une caractéristique de l'écrit), un processus dialogique qui donne à lire le flux de la parole.

On peut examiner au sein des deux textes le statut octroyé aux paroles récoltées lors des entretiens. À l'encontre de la forme canonique du discours direct ou indirect, les démarches d'écriture

⁴³⁴ Nous pensons ici en particulier à la méthodologie mise en œuvre par Mélanie Mesager. MESAGER Mélanie, « Comment faire rentrer des archives orales dans une thèse écrite ? D'une pratique chorégraphique quasi-ethnographique #3 », *carnet de l'Atelier des doctorants en danse*, Centre national de la danse, 2020. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/1499>. Consulté le 11 octobre 2022.

⁴³⁵ Par exemple, la sonnerie d'un téléphone perçue pendant l'entretien et audible lors de sa retranscription n'a *a priori* aucune importance.... Sauf si elle conduit à un infléchissement de la relation ou du propos. De la même manière, nombre de gestes paraverbaux n'interviennent finalement que de manière non décisive dans l'interlocution. Voir STEVANCE Sophie, « Pourquoi transcrire ? Les enjeux liés à la (re)transcription d'un entretien enregistré », *op. cit.* p. 75.

⁴³⁶ Un récit « fictif », d'ailleurs, comme le formule le sous-titre de l'ouvrage de Rivière.

de Rivière et Lefkowitz semblent plutôt relever d'une activité de reformulation. Un premier indice de ce phénomène, que l'on pourra constater de manière transversale au sein des exemples suivants, est l'absence de signes typographiques (guillemets, tirets) révélant l'inclusion d'une parole au discours direct ; de même, on ne relève aucune des marques d'oralité (hésitations, reprises, silences), qui fourniraient autrement des indications sur la nature de la relation d'interlocution nouée dans l'entretien et l'investissement de la corporéité du danseur dans l'échange. Si l'on pourrait voir dans cette réécriture une possible réactivation de l'aporie quant à ce qui (ne) peut (pas) s'écrire – et donc se lire – du corps et de l'interaction, il nous semble plutôt que les deux récits sont porteurs d'une toute autre finalité, parce qu'ils ne sont jamais pensés comme la transcription des entretiens menés en amont. Ceci interroge d'ailleurs le positionnement éthique et statutaire des deux autrices : gommer les marques d'oralité, c'est finalement aussi masquer la manière dont le locuteur investit son discours, de sorte que tous les témoignages se trouvent passés au filtre du point de vue du transcripteur. C'est ce que l'on peut constater dans l'extrait ci-dessous, issu d'*ob.scène*, quant à la manière dont les danseurs évoquent le contexte familial dans lequel ils ont grandi.

« Tu ne viens pas d'une famille d'artistes, tu viens d'une famille prolétaire. Ton père est propriétaire d'exploitation agricole, flic, représentant de commerce, officier dans la marine marchande, artisan commerçant dans le bâtiment, ouvrier dans une société de pétrole. Ta mère est secrétaire de direction, institutrice, bibliothécaire, couturière, mère au foyer. Tu es le dernier enfant d'une fratrie de trois. Vous êtes trois enfants, tu es au milieu. Trois sœurs, la dernière. Deux enfants, le dernier⁴³⁷ ».

Ici, on remarque un effet d'accumulation et de juxtaposition de ce qu'on suppose être les réponses des danseurs, en l'absence cependant de la question qui leur a été initialement adressée. Ce phénomène suggère que l'ouvrage serait entièrement dédié aux danseurs ; en apparence, du moins. On pourrait interroger la puissance auctoriale qui se manifeste paradoxalement par l'absence de ces questions : parce qu'elles deviennent implicites, elles sont d'autant plus présentes, notamment parce que le lecteur est obligé de fournir un effort pour les déduire à partir des réponses formulées dans le texte. Si nous avons précédemment relevé combien les entretiens menés par Rivière se proposaient comme l'espace d'avènement d'un « sujet duel », sa dissociation lors de la transcription (d'un côté la parole de l'entretenu, de l'autre celle du meneur de l'entretien⁴³⁸), instaure une inégalité qui transgresse le processus dialogique.

⁴³⁷ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 122.

⁴³⁸ La présence de celui qui mène l'entretien est ailleurs marquée par une formule telle que « propos recueilli par », qui n'apparaît jamais au fil des deux textes de Rivière comme de Lefkowitz. À partir de la posture incarnée par Rivière comme par Lefkowitz, nous verrons que cette dualité est finalement plus ambiguë, de sorte que

Ce phénomène est d'autant plus saillant que l'accession des danseurs-interprètes à un statut d'auctorialité constitue l'une des motivations de la démarche d'écriture de Rivière – nous y reviendrons dans la seconde partie de cette étude. Dans le cadre de la présente analyse, relevons surtout la manière dont le miroitement des réponses anonymisées interroge la manière dont le texte donne à lire la parole des participants. S'agit-il d'une pluralité d'interlocuteurs, réunis sous le même pronom (« tu »), qui masque les différences de genre, d'âge, de parcours ? Ce phénomène interroge la représentation ainsi véhiculée du « danseur », comme une entité collective et unifiée ; *a contrario*, les paragraphes d'*ob.scène* consacrés aux récits scéniques livrés par les danseurs sont pour leur part introduits par le pronom « je », qui pourtant ne répond pas au « tu » issu des dialogues⁴³⁹. Chez Myriam Lefkowitz, il semble qu'un procédé relativement similaire soit à l'œuvre, par l'alternance entre les pronoms de la troisième personne du singulier, « il » et « elle », comme dans l'extrait suivant.

« Si elle avait coupé au travers de ce morceau d'espace noir, elle aurait probablement découvert un mélange étrange de bleu, de vert, d'un peu de rouge et d'orange. Les couleurs continuent de se multiplier dans son imagination. Il était dans une sorte d'humeur zéro. Il n'avait nulle part où aller et aurait pu être n'importe où ». (p. 31).

Dans les deux ouvrages, on constate ainsi l'émergence d'un sujet de l'énonciation particulièrement artificiel, en vue de produire un texte continu dans son déroulement narratif, mais discontinu dans sa référentialité aux propos des danseurs. Le lecteur peut nourrir à l'égard de ce mode d'écriture une impression de facticité, parce qu'il devient impossible de saisir l'ancrage kinésique de ces paroles, dont ne subsisterait que le contenu. Nous supposons en cela que les démarches de Rivière et de Lefkowitz chercheraient moins à restituer le contexte des entretiens que les modalités expressives et sémiotiques par lesquelles la parole du danseur trouve à se dire. Dans ce cas, la narration des deux ouvrages permettrait de retracer la construction du discours telle qu'elle s'élabore et opère pour le danseur. Ceci requiert d'envisager l'écriture comme un processus : si le verbatim d'un entretien ne consigne que la parole, non la situation d'interlocution, en revanche l'écriture peut construire une scène énonciative et produire, à défaut de les re-produire, ces formes d'oralité et de dialogisme. Ainsi, une manière d'aborder le processus de transcription de ces entretiens consiste à envisager la perception rythmique des paroles ainsi écrites. Tel que nous avons pu le voir dans les quelques extraits d'*ob.scène* partagés jusqu'ici, la narration est marquée chez Rivière par l'impression d'un échange à

l'abandon de la mise en exergue du statut de celui qui recueille la parole peut constituer une autre forme d'auctorialité, déguisée.

⁴³⁹ « Le 'tu' constitue-t-il réellement un autre (une personne distincte) ou bien 'je' et 'tu' ne sont-ils pas une même personne, un même narrateur dont le discours ne cesse de changer d'adresse (de l'autre à soi) ? », s'interroge aussi Marie Quiblier. QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/skenographie.1129>. Consulté le 18 septembre 2022.

bâtons rompus, puisque les réponses des danseurs sont juxtaposées dans des phrases courtes, à la structure répétitive. En revanche, au sein de *Walk, Hand, Eyes (a city)*, il est possible de déceler un flux de parole beaucoup plus calme et contemplatif, parfois presque statique. Cette approche rythmique, que l'on pourrait nourrir à l'aide des outils d'analyse stylistique des textualités, permet de faire émerger une écriture que nous qualifierons d'orale : il s'agit moins de réintroduire la vocalité de la parole que de donner à lire et à éprouver le dialogisme qui la fonde.

3. *Inscrire sur le papier le mouvement de la parole*

Finalement, qu'appelle-t-on « oralité », tant en danse que dans la pratique scripturaire, et comment celle-ci se décline-t-elle dans l'espace d'une textualité ? Dans les pages précédentes, nous avons examiné l'oralité sous l'égide des seules « marques » dont témoignerait une modalité d'écriture pensée comme transcription de la vocalité de la parole. Inversement, dans l'introduction de cette partie, nous avons provisoirement contesté la place accordée à une supposée « culture de l'oralité » au sein des discours produits par les praticiens et les théoriciens de la danse : nous soutenons que les pratiques de danse occidentales que nous considérons sont assurément incluses dans des sociétés d'écriture, de sorte que l'ensemble des événements qui s'y produisent, y compris vocaux et corporels, sont structurés par le partage d'un ensemble de savoirs liés à la maîtrise de la technologie de l'écriture.

Il convient désormais de requalifier ces acceptions, afin de considérer comment les différentes valeurs temporelles et spatiales associées à l'oralité continuent à infuser les imaginaires afférents à l'expression de la parole des danseurs. En effet, le théoricien de la communication – et par ailleurs maître à penser de Walter Ong – Marshall McLuhan considère par exemple que l'on pourrait opposer les cultures de l'oralité et de l'écriture du point de vue de la manière dont elles envisagent le statut sémiotique des expériences vécues par les sujets qui la composent. Si dans une culture dite « orale » l'expérience apparaît intériorisée, ce serait notamment parce que le temps y est perçu de manière circulaire, l'espace de manière localisé (nomadisme) et les interactions vécues sur le mode du collectif. Ainsi, le discours empirique est à son tour circonscrit dans un lieu et une temporalité déterminés, il « intériorise la mémoire, son message s'adresse à un public restreint et ne vise pas l'universalité⁴⁴⁰ ». A l'inverse, les cultures dites « de l'écriture » seraient marquées par une scission entre la pensée et l'action, en raison d'une conception cumulative de l'espace et d'une approche linéaire du temps.

⁴⁴⁰ MATTE Hélène, « Ourdir contre l'ouïr : la riposte de la voix. La prophétie de McLuhan sous la loupe de Zumthor », *Québec Français* n°171, 2014, pp. 35-37. En ligne. DOI : <https://id.erudit.org/iderudit/71216ac> Consulté le 06 novembre 2022.

« L'écriture permet une saisie globale du message, atomisée entre de nombreux récepteurs : elle permet le général, voire l'universel⁴⁴¹ ».

Cette division catégorique semble bien évidemment réductrice, et l'anthropologie moderne – *via* Leroi-Gourhan ou Jack Goody, par exemple – s'est largement attachée à transgresser ce supposé « Grand partage ». Ainsi, le philologue Paul Zumthor⁴⁴² propose par exemple de distinguer à partir des catégories de McLuhan différents registres d'oralité au regard des formes d'écriture : d'une oralité primaire, marquée par un analphabétisme complet, à des oralités mixtes voire secondes, qui coexistent avec le support textuel et sont influencées par lui. Dans le travail artistique et littéraire, cette oralité peut intervenir en différents lieux et temporalités : lors de la création des œuvres, de leur transmission, de leur réception, voire de leur répétition ou de leur conservation. Il nous semble que la déclinaison de ces différents registres et supports d'expression des formes d'oralité permet d'appréhender avec davantage d'acuité ce que les discours des théoriciens de la danse désignent comme une « culture orale », notamment dans sa cohabitation avec des supports écrits, qu'ils soient textuels ou qu'ils témoignent de la diversité des acceptions de l'écriture (comme activité de composition, d'inscription mémorielle, de codification, etc.).

D'autre part, la dissociation entamée par les théories contemporaines de l'oralité d'avec la voix ou la parole permet d'envisager qu'elle puisse émerger *via* d'autres supports, y compris textuels. C'est par exemple la voie que suit Henri Meschonnic, qui considère l'oralité de manière transversale : elle « échappe[rait] à la simple opposition avec l'écrit⁴⁴³ », et s'étendrait hors des seules formes vocales, pour désigner la manière dont le sens d'un énoncé résiderait dans la structure rythmique que lui imprime son locuteur⁴⁴⁴. De ce point de vue, il développe une analyse des caractéristiques qu'elle adopterait dans un texte écrit. Elle serait présente notamment dans certaines inflexions syntaxiques ou l'usage de déictiques qui signalent l'investissement de la corporéité de l'énonciateur dans l'élaboration discursive – et sollicitent l'activité kinésique du lecteur. Il nous semble que cette perspective recouvre certaines structures narratives que l'on retrouve fréquemment dans les textes produits par les danseurs qui écrivent ; on pourrait trouver un exemple extrême de cette pratique de

⁴⁴¹ Une théorie développée in MCLUHAN Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962. Paul Zumthor en propose une lecture critique, sur laquelle nous appuyons notre propre analyse. ZUMTHOR Paul, « Oralité », *Intermédialités / Intermediality* n°12, 2008, p. 169–202. En ligne. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/039239ar> Consulté le 05 novembre 2022.

⁴⁴² ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 18 et alii.

⁴⁴³ MESCHONNIC Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française* n°56, 1982, pp. 6-23. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5145> Consulté le 16 mai 2022.

⁴⁴⁴ CORDINGLEY Anthony, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes* n°27, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2029> Consulté le 16 mai 2022.

l'oralité scripturaire dans les textes de Barbara Manzetti⁴⁴⁵. Sa démarche de danseuse-écrivaine s'attache à interroger la relation entre la matérialité de l'écriture et la production d'imaginaires kinésiques : l'extrait suivant joue ainsi des codes de l'écriture littéraire, pour figurer une écriture qui se dérobe à la linéarité et à la continuité du discours. On pourrait y voir une écriture de la parole, marquée non seulement par des effets d'enchâssements, mais aussi par une sorte de sur-écriture, comme si la voix de l'autrice lisait elle-même le texte qu'elle inscrit.

« Je devais avoir hâte de commencer, non pas de commencer quelque chose en particulier mais simplement de commencer justement, de me mettre au travail ici pour voir ce qui va en sortir, ce qui sortira de moi ici, ce qui m'attendait ici pour sortir, quelle réalité, virgule, virgule, virgule, le temps d'avaler sa salive, le temps de continuer à parler et, s'il était possible d'écrire à cette vitesse-là, de la parole nous ferions une œuvre pressée, rapide, inquiète, une œuvre drôle à roulettes, une réalité en skate qui accélère tout à coup en entrant dans ce théâtre-ci, la même réalité qui avait du mal à se lever ce matin [...]»⁴⁴⁶.

Si l'on suit la proposition de Meschonnic pour aborder l'oralité de cette citation, la présence d'une voix dans le texte pourrait s'apercevoir dans le rythme d'écriture proche de la logorrhée, de sorte que le discours se déroule à la manière d'un flux continu, cependant marqué par une ponctuation abondante qui mime une parole hachée. Remarquons ainsi comment la « virgule » est écrite en toutes lettres, encadrée du signe que ce terme désigne : si la virgule est un élément typographique caractéristique de l'écriture – à fonction tant rhétorique que rythmique – Manzetti inscrit dans son texte l'effet que produit son articulation orale (elle donne le « temps d'avaler sa salive »). On pourrait voir dans cet exemple l'indice d'un jeu entre les phonèmes – les unités sonores du langage parlé – les graphèmes – les lettres supposées transcrire les phonèmes – et ce que Zumthor désigne comme des vocèmes, qui articulent les graphèmes et leur prise en compte par la voix⁴⁴⁷. Dans ce cas, la narration donne à lire simultanément l'activité d'écriture et de lecture de l'autrice, dans ses formes graphiques, mais aussi vocales – avale-t-on sa salive pour progresser dans la lecture d'un texte écrit ? – de sorte que le lecteur suit la voix de Manzetti lisant son propre texte « à la lettre ».

Si les effets stylistiques que nous désignons ici sont sans doute propres au projet littéraire de Manzetti, il nous semble cependant qu'ils illustrent la prégnance, au sein des pratiques d'écriture textuelle des artistes chorégraphiques, d'une démarche proche de celle de la prétérition. Il s'agit

⁴⁴⁵ Voir DEL VALLE Marian, « Accompagner le processus de recherche de Barbara Manzetti », *Agôn*, 2011. En ligne. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1902>. Consulté le 07 mars 2018.

⁴⁴⁶ Cité in DEL VALLE Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*, thèse de doctorat en danse, dir. Marina Nordera et José Antonio Sanchez, Université Nice Sophia Antipolis, 2013, p. 378.

⁴⁴⁷ ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, op. cit.

d'écrire tout en disant ne pas (savoir, vouloir ou pouvoir) le faire ; chez Manzetti, c'est par exemple développer une écriture presque asémantique dans un ouvrage de près de cinq cents pages, marqué par une profusion de signes alphabétiques et typographiques. La finalité en serait d'inciter le lecteur à engager une incorporation du texte, afin d'en saisir la dynamique comme la portée kinésique. C'est en tout cas dans cette perspective que Laurent Pichaud, danseur, interprète et traducteur de la chorégraphe Deborah Hay, analyse la manière dont cette dernière formule en direction des performeurs des séries de « questions difficiles à appréhender d'un seul coup [en raison de leur] allongement phrastique⁴⁴⁸ ». Pichaud témoigne des effets perceptifs produits par ces formulations.

« L'énoncé offre un effet *statement* qui nous saisit, mais quand on essaie de le comprendre, on voit bien qu'il ne stimule pas une compréhension seulement intellectuelle. Ces phrases sont conçues pour mettre en mouvement. [C'est] une manière de surprendre un certain mode de raisonnement du corps [...] Face à une tâche conçue comme impossible, quand il n'y a priori rien à réussir, la seule manière de procéder serait d'en faire, tout simplement, l'expérience⁴⁴⁹ ».

Chez Hay, la forme textuelle constitue le support de mise en œuvre de l'oralité ; cependant de telle sorte qu'elle « informe[rait] un registre littéraire⁴⁵⁰ », c'est-à-dire selon Pichaud une « certaine manière de structurer le langage dans la formulation des consignes, mais aussi d'investir [...] les intonations de sa voix pendant le processus de transmission⁴⁵¹ ».

C. L'oralité : écrire les voix des danseurs

Les deux brefs exemples que nous venons d'examiner sont issus des pratiques d'écriture d'une danseuse désormais écrivaine (Barbara Manzetti) et d'une chorégraphe (Deborah Hay) : s'ils semblent éloignés des démarches de transcription de la parole des danseurs qui nous intéressent ici, ils nous permettent cependant d'envisager combien, dans les pratiques textuelles des artistes chorégraphiques, l'écriture – parce qu'elle semble radicalement éloignée de la parole – devient un support d'expérimentation pour donner à éprouver des schèmes kinésiques.

1. L'écriture comme un montage

Il s'agit donc de parvenir à détecter les formes concrètes de cette oralité, si elle existe, au sein des deux ouvrages ; par exemple en s'intéressant à la manière dont sont évoquées les diverses opérations de mise en écriture des paroles recueillies. Lefkowitz souligne ainsi le travail nécessaire

⁴⁴⁸ KATSIKI Myrto, PICHAUD Laurent, « Deborah Hay : une chorégraphie de langage », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 254.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 251.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 254.

⁴⁵¹ *Idem*.

pour passer de la matière censément « brute » de l'entretien à l'écriture de son texte, tout en produisant un texte qui puisse être aussi proche que possible de l'expérience vécue durant la balade.

« J'ai [...] réécrit des passages jusqu'à les libérer de leurs référents. J'ai joué d'artifices, comme celui de tout passer à la troisième personne. La forme s'est donc construite par extraction et éloignement progressif du contenu premier, réécriture partielle et montage⁴⁵² ».

Elle témoigne ici d'un ensemble d'actes qui relèvent tant d'une transcription du verbatim des entretiens que, comme elle l'évoque elle-même, d'une « réécriture ». On pourrait ici interroger le paradoxe qui consiste à conserver (partiellement) les paroles issues des conversations, mais à réagencer leur ordre en fonction d'une cohérence livresque ou relative à la balade, non au discours des participants. En effet, tel qu'elle l'évoque ensuite, celui-ci est lui-même structuré par des logiques discursives et perceptives spécifiques : son déroulement fait apparaître ce qu'elle désigne comme des « blocs », comme autant d'images, de sensations et d'expériences perçues isolément les unes des autres. Ce sont ces blocs qui fournissent la structure de l'ouvrage.

« Ces images (j'entends par là les moments sur lesquels je me suis arrêtée au fil des différentes conversations [...]) sont arrivées par blocs. Des apartés qui n'étaient pas nécessairement rattachés à la chronologie ou à la cohérence de l'échange mais qui apparaissaient tels des blocs de sensation d'un autre registre. C'est ainsi que j'en ai pris note et que ma mémoire de l'expérience s'est constituée. L'écriture fragmentaire de ce livre s'attache à ré-agencer ces blocs en redéfinissant leurs liens et leurs écarts. Pour ce faire, je me suis appuyée sur le système de composition même de la balade, fait de contrastes d'échelles, d'images, de sensations, d'attentions flottantes, de distractions, de rebondissements, de diffractions⁴⁵³ ».

La cohérence de ces « blocs » relève autant de moments singuliers vécus par les guidés que de structures énonciatives spécifiques au sein de la conversation, et finalement des instants qui incitent Lefkowitz elle-même à interrompre le fil de sa retranscription, parce qu'elle développe à leur égard une attention particulière. Ces « blocs » sont donc communs aux processus perceptifs engagés par la balade, aux modes d'interaction nourris par les conversations et à la construction de sa propre « mémoire de l'expérience », qui se nourrit donc de sources langagières, collectives et fragmentaires. Relevons ainsi que ces « blocs » sont décrits comme des « apartés », c'est-à-dire disjoints de la cohérence de l'échange, et situés dans un « autre registre ». Ils relèvent d'un flux de parole qui nourrit une activité langagière tant intérieure qu'extérieure, toujours ininterrompue ; pourtant, certaines formes langagières se trouvent proférées comme les crêtes émergentes de ce processus intérieur, à la

⁴⁵² LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵³ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, *op. cit.*, p. 11.

manière des « blocs » de discours qui cristallisent une parole extériorisée lors de la conversation engagée à l'issue de la balade.

Dans le contexte du dispositif chorégraphique proposé par Lefkowitz, nous savons que la balade est riche de paroles, cependant informulées, de sorte qu'elles sont intériorisées par les guides et les guidés avant d'être partagées à son issue. L'on sait aussi, comme le révèle le témoignage d'un participant⁴⁵⁴, que ces conversations intérieures durant le temps de la balade se transforment et se mêlent à l'expérience perceptive qu'elle engage. En effet, la déambulation partagée par les participants, *via* les interactions tactiles et sensorielles qui la nourrissent, engage une réciprocité perceptive. Les guidés évoquent régulièrement combien leur proprioception s'entremêle aux stimuli urbains, de sorte que leur corps devient simultanément contenu et contenant, touché et touchant. Ainsi, la circulation de la parole comme une activité intérieure et extériorisée relève d'une réalité perceptive de la balade, dans laquelle le sujet qui s'énonce est lui-même flottant, distribué, engagé dans un processus dialogique interne. À ce titre, les « blocs » de sensations éprouvés et relatés par les participants relèvent tant d'un vécu perceptif singulier à chacun d'eux que d'une propriété commune et diffractée entre tous les guides et guidés. C'est alors pour cette raison que l'écriture de l'ouvrage joue de l'anonymisation des discours recueillis, tel que l'évoque la chorégraphe dans la préface : « c'est pour rendre compte dans le livre de cette indétermination que j'ai fait le choix de ne pas nommer les villes où les balades ont été réalisées, ni les personnes qui ont pris la parole⁴⁵⁵ ». Lorsque nous l'interrogeons à ce sujet, elle ajoute : « et on s'en fout de qui parle, en fait. Je crois que c'est de la production imaginante beaucoup plus collective que ce qu'on imagine⁴⁵⁶ ». L'écriture de l'ouvrage s'instaure à la croisée de ces phénomènes : elle est moins destinée à rendre compte du témoignage de chaque participant qu'à donner à lire des représentations partagées par tous, de sorte qu'elle devient polyphonique.

« Il fallait trouver une forme d'énonciation qui rendrait compte du passage entre une personne et une pluralité de voix qui cohabitent sans le savoir pour chercher à comprendre les effets du dispositif. C'est donc des présences effacées, diffractées, dissoutes dont il s'agit. Le livre est coconstruit ; il n'appartient à personne⁴⁵⁷ ».

Lefkowitz explique alors avoir engagé une démarche d'écriture qu'elle compare à une activité de « montage » des paroles recueillies, à partir du découpage des « blocs » de discours et d'expérience. Cette pratique du « montage », si elle est porteuse de connotations

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁵⁶ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 38, lignes 33-35.

⁴⁵⁷ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 3.

cinématographiques⁴⁵⁸, s'apparente surtout pour Lefkowitz au processus d'élaboration de son dispositif chorégraphique : « J'ai monté [les récits] de la même manière que j'aurais monté une balade⁴⁵⁹ », rappelle-t-elle lors de notre entretien. Paradoxalement alors, c'est en mobilisant plusieurs étapes successives d'éloignement de la matière des entretiens qu'elle compose une écriture qui tend à se rapprocher de l'expérience qui constitue la source de ces paroles. Remarquons d'ailleurs qu'ici, *a contrario* de l'imaginaire autotélique mobilisé par exemple par Carolyn Carlson au sujet de la manière dont ses pratiques calligraphiques et chorégraphiques émanent d'un même geste fondateur, ici l'ouvrage comme la balade semblent former un même ensemble perceptif.

« Le travail a consisté à dégager à la fois la spécificité de chacun de ces 'blocs' de récit rapporté et leurs problématiques communes, afin d'articuler les meilleurs relations et écarts entre chacun. J'ai tenté de me rapprocher des mécanismes propres à la balade qui, discontinue et contradictoire, donne l'impression de glisser d'un temps à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un sujet à l'autre. Le corps perceptif, si on crée les conditions pour qu'il soit agissant, peut devenir incroyablement puissant, capable de mettre en rapport des éléments qui n'ont a priori rien à faire entre eux. Le corps est un monteur incroyable⁴⁶⁰ ».

Cette activité de « montage » consiste alors en l'assemblage de fragments centrifuges et exogènes : on retrouve dans le propos de Lefkowitz la parenté de l'acte d'écriture avec l'imaginaire de la composition, telle qu'elle peut intervenir dans le travail chorégraphique. Elle relève autant d'opérations d'agencement formel que de la cohérence globale qui en résulte : Julie Perrin, dans son analyse croisée des processus de composition tels qu'ils opèrent dans les œuvres scéniques et textuelles des artistes chorégraphiques, analyse qu'ils participent d'une « dissémination du sens » dans les différents lieux et strates de l'objet. Ainsi, l'ouvrage livre une parole fragmentaire, parce que les « blocs » sont visuellement diffractés sur les pages de l'ouvrage : sous la forme de brefs récits, ils invitent le lecteur à engager des « glisse[ments] » pour cheminer de l'un à l'autre, selon des effets perceptifs analogues à ceux suscités par la balade. C'est peut-être par ce procédé que se manifeste, dans l'écriture, la situation dialogique autrement perçue dans la conversation entre guides et guidés. Ainsi, le médium livresque permet de restituer le flux sensoriel et discursif de la balade : si l'on poursuit le fil rouge de la démarche traductive engagée par le processus de transcription des entretiens, on pourrait qualifier la démarche de Lefkowitz de « cibliste », en cela qu'elle restitue moins la source initiale des paroles qu'elle ne s'attache à leur lisibilité pour un récepteur potentiel.

⁴⁵⁸ Tel que l'évoque Julie Perrin. PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *op. cit.*

⁴⁵⁹ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 38, lignes 30-31.

⁴⁶⁰ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 4.

2. De l'oralité au dialogisme

Chez Rivière, en concurrence du premier dispositif d'écriture que nous avons précédemment examiné quant à la situation dialogique qu'il instaure entre les discours des danseurs, *ob.scène* développe une seconde structure narrative. Au sein de l'ouvrage, elle est matérialisée par l'irruption d'une police grisée, qui manifeste la rupture avec la parole collective et réflexive des premiers extraits. Si ces derniers mettaient en lumière un noyau commun, diffracté au prisme des expériences des danseurs, ici, on observe une relative continuité narrative : la parole par ailleurs diffractée dans le « tu » est ici dilatée dans un « je » monologal. Le processus de réécriture engagé par Rivière adopte une tout autre stratégie : il semble retranscrire à l'identique la parole du danseur, et donne à lire un texte semblable au verbatim de ses récits scéniques. Dans l'extrait suivant, remarquons le déroulement relativement fluide et continu du flux discursif ; pourtant, à la lecture, la construction posturale évoquée engage au contraire à percevoir comment le regard et l'attention du danseur réexaminent sans cesse les mêmes lieux corporels.

« J'entame une marche. J'ai encore la respiration courte. Je m'attelle à détendre mon diaphragme, à respirer. Je repousse dans mes pieds, je me concentre sur l'ouverture de mon dos, je pense à mes lombaires en basculant très légèrement mon bassin vers l'avant, je pense aux dorsales qui peuvent se voûter de temps en temps, je pense à ouvrir l'espace entre mes clavicules et mes épaules, je fais glisser la pointe de mes omoplates vers le bas de la colonne vertébrale⁴⁶¹ ».

Ici, au fil du corps décrit, c'est la dynamique descriptive qu'il manifeste qui nous interpelle : le récit instaure d'une phrase à l'autre des relations toniques et rythmiques entre divers segments du corps, de la détente du diaphragme à l'activité du « repouss[é] » des pieds. Cette dynamique verticale recoupe le plan frontal de la bascule des lombaires vers l'avant du corps, à la conscience de l'espace entre les clavicules et les épaules. La description se tisse à partir des précisions successivement transmises au sujet des zones anatomiques évoquées (le « dos » est perçu depuis les vertèbres lombaires, puis dorsales, et finalement à partir de la pointe des omoplates), mais aussi à partir de différentes qualités attentionnelles (s'atteler, penser, se concentrer). Nous formulons l'hypothèse que ce type de récit manifeste une écriture de l'oralité, précisément parce que sa construction et la logique énonciative qu'il manifeste ne peuvent être comprises qu'en percevant comment la narration vient successivement investir différents lieux corporels, c'est-à-dire en incorporant les trajectoires motrices et attentionnelles évoquées depuis le « je » du danseur. La description de la posture repose sur un flux énonciatif que l'on pourrait qualifier d'oral : comme le rappelle Walter Ong, la particularité de la parole orale est que son déroulement opère sans retour en arrière⁴⁶², c'est-à-dire que chaque élément

⁴⁶¹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁶² MACHERY Pierre, « Oralité et/ou écriture. (Ong) », *op. cit.*

formulé vient s'ajouter aux précédents dans une logique d'accumulation ; celle-là même que le lecteur ici perçoit par la juxtaposition des différentes mentions corporelles. Pour étayer cette hypothèse, nous avons confronté notre lecture à celle des danseuses professionnelles avec qui nous nous sommes entretenues. En effet, si le récit que nous citons ici est livré de manière anonyme de sorte que la situation scénique qu'il évoque ne peut *a priori* être rattachée à une œuvre chorégraphique précise, nous savons qu'Enora Rivière, elle-même danseuse, a été interprète pour Dominique Brun – notamment dans *Sacre#2* (2014). Nous avons ainsi pu interroger *Lola quant à la manière dont la construction narrative de cette posture fait écho à la manière dont elle-même a pu l'incorporer.

« Je ne comprends même pas, enfin moi ça ne fait rien, ça ne fait pas ça. [...] Ce que j'entendais et que je lisais dans la transcription d'Enora c'était elle, son corps. Parce que je n'ai pas l'impression qu'elle ait retenu des éléments très spécifiques d'autres personnes que je pourrais reconnaître [...]. J'ai plutôt l'impression que ça lui échappe⁴⁶³».

On comprend ainsi que Rivière n'aurait pas construit ce récit postural uniquement à partir des discours des danseurs avec qui elle a fait des entretiens, mais sans doute davantage à partir de sa propre expérience d'interprète. Le récit donne à lire un processus d'incorporation – presque de phagocytage – du travail en studio mené avec la chorégraphe, des influences et références qui ont nourri à leur tour les discours tenus par les interprètes ; mais leurs propres voix semblent ici s'être entièrement absentes. Ceci permet de comprendre comment est ici réinvestie la logique du « propos recueilli » propre à l'écriture d'un entretien : Rivière n'a pas une fonction de passeur de la parole des danseurs, mais les recompose à partir de la logique corporelle qui régit sa propre organisation posturale. Pour comprendre plus précisément les mécanismes de ce phénomène, nous proposons d'analyser la production par Rivière dans *Moteur – un sacre* de ce qu'elle désigne comme le « corps du *Sacre*⁴⁶⁴ » : une corporéité construite et partagée par l'ensemble des danseurs du *Sacre* de Dominique Brun. Il s'agit de comprendre par quels discours est façonné ce corps, et ainsi comment il se trouve énoncé dans la narration qui en découle.

« À partir de ta verticalité, tu écarter les jambes de la largeur de ton bassin et tu mets les pieds en dedans de telle sorte qu'un ski puisse passer entre les deux jambes, enfin plus ou moins, ça dépendra des corps. Les orteils des pieds ne se touchent pas mais les genoux peuvent se toucher puisque les jambes sont en rotation interne légèrement fléchies. Il faut vraiment que tu trouves l'assise de ton bassin comme si tu posais tes fessiers dans le vide et surtout ne cherche pas à avoir une bascule précise du bassin vers l'avant ou vers l'arrière, juste laisse pendre le poids de ton bassin

⁴⁶³ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 6, lignes 12-19.

⁴⁶⁴ Voir plus précisément l'analyse de ce « corps du Sacre » dans le travail d'Aurore Després. DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes. Palimpseste de la danse de l'Élue dans le Sacre du printemps au XXI^e siècle*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, volet 3, Université Côte d'Azur, dir. Marina Nordera, 2019.

vers le sol. Tu ne vas te sentir tenu par tes jambes mais par l'assise de ton bassin donc si tu te sens bien ancrer dans le sol, bien planter, t'es bon. Les bras, tu vas les laisser le long du corps, de part et d'autre du buste et tu vas imaginer que tu vas absorber la chair de tes bras dans celle de ton buste et les mains sur le haut de tes cuisses comme si tu cherchais à créer une espèce d'hermétisme pour que bras et mains se confondent avec ton corps. Tes coudes sont à peu près au niveau de ta taille, bien absorbés, bien plaqués. Imagine que pas un seul filet d'air puisse passer et tes mains sont sur le haut de tes cuisses exactement là où se pose la cellulite, la fameuse culotte de cheval, voilà, là, tu poses tes mains sur la couture du pantalon et tes doigts sont solidaires, il n'y a pas d'écarts entre les doigts⁴⁶⁵ ».

Notre entretien avec *Lola nous a mené à interroger ce « corps du Sacre », quant à la manière dont elle percevait au sein de cette description la présence d'éléments – références, images et métaphores – partagés entre les danseurs et avec la chorégraphe pour désigner cette posture. Était-il possible de reconnaître certaines indications dans cette description, et quelle fonction pouvaient-elles acquérir dans la narration proposée par Rivière ?

« C'est la construction d'Enora, mais à laquelle se mêle différentes sources. Il y a à la fois des choses que Dominique [Brun] nous demande de faire : c'est Dominique qui dicte un corps. Parce qu'elle ne va jamais te montrer le corps. Comme Dominique est notatrice, elle objective, elle met des mots, elle te le transmet que par les mots, parce qu'elle va lire une partition. [...] Donc on sait par exemple que les genoux, on est niveau bas, que les jambes sont en dedans, que le sternum est rentré, que le menton vient en avant, que les épaules sont un peu soulevées. Et après elle donne certaines images. [...] Dans cette description il y a à la fois vraiment le savoir de Dominique, ce qu'elle nous demande, et ce que nous-mêmes on retransmet, moi je reconnais des choses que parfois je dis en atelier. Donc en fait c'est pour ça que y'a d'autant plus un savoir commun, parce qu'on le tient de la chorégraphe⁴⁶⁶ ».

Ici, *Lola saisit la pluralité des discours qui constitue la corporéité telle qu'elle est mise en écriture par Rivière : elle est issue de consignes qu'elle peut attribuer à la chorégraphe, mais aussi d'échanges verbaux partagés entre danseurs, produits à partir des discussions suscitées par l'interprétation de la partition du *Sacre*. Ces discours sont ainsi non seulement issus de deux sources communes (Dominique Brun et la notation de la pièce), mais aussi fondateur d'un même corps, du moins d'une conception collective du « corps du *Sacre* ».

⁴⁶⁵ L'extrait que nous reproduisons ici est lu par Enora Rivière elle-même, lors d'une émission de radio que *Lola avait aussi écouté avant notre entretien. PRATS Morena, RIVIÈRE Enora, *Moteur-un sacre*, webradio du festival OFFTA 2018, Montréal, 27 mai 2018.

⁴⁶⁶ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 7, lignes 30-38.

Les itérations successives de ces mêmes discours – *via* les temps de répétition et de représentation de la pièce, par exemple – participent de leur incorporation, de sorte qu'ils se trouvent intégrés et constituants de l'organisation posturale et des coordinations des danseurs : ainsi, ils apparaissent à la conscience de ces danseurs comme dissociés de leur contexte d'émission. Ceci permet *a contrario* d'aborder le statut somatique d'une autre manière d'énoncer ce « corps du *Sacre* », cette fois-ci à partir d'images et de métaphores. Si *Lola reconnaît chez Rivière certaines paroles de Dominique Brun, en revanche il s'agit majoritairement d'imaginaires qu'elle ne convoque pas parce qu'elle ne peut se les approprier, de sorte qu'elles ne sont pas constitutives de son « corps du *Sacre* ». Ainsi, elle parvient à identifier au sein de la description certaines images, qui lui semblent spécifiques à Rivière et à la construction de son propre corps : elle relève par exemple la référence aux skis qu'il serait possible de faire passer dans l'écart entre les jambes.

« Moi par exemple je suis déjà en X, donc j'ai tout qui se touche. Mes pieds je peux les mettre les uns sur les autres. Alors que Clément par exemple, parce que c'est le corps que je vois, il n'est pas arqué mais il est très large, donc il n'a jamais les genoux qui se touchent. Et il a une « première *Sacre* » très ouverte, enfin un en-dedans pas du tout [marqué]⁴⁶⁷ ».

C'est donc tout autant l'efficacité que la pertinence de ces discours pour la construction de son propre corps qui se trouvent interrogées, notamment en tant qu'ils sont pourvoyeurs d'imaginaires articulés à une corporéité très subjective, celle de Rivière. Plus largement, c'est le statut même de ces images au sein du discours qui donne matière à penser : à l'inverse des analyses produites par la partition, ces métaphores sont pour *Lola beaucoup moins aptes à assurer la transmission d'un danseur à un autre du « corps du *Sacre* ».

« Moi par exemple quand je transmets, je ne les utilise jamais parce que ça ne fonctionne pas dans mon corps. En fait je me suis dit : 'c'est hyper drôle parce que le fait qu'elle décrive et qu'elle mette des images justement on est bloqué dans une interprétation du corps. Et en fait ça ne s'ouvre pas aux autres'⁴⁶⁸ ».

Ce sont dans ces modalités d'énonciation de ce savoir commun que *Lola perçoit ce qu'elle nomme une « oralité écrite⁴⁶⁹ » : le corps de Rivière constitue le point d'origine de son discours, lui-même construit par des supports textuels et scripturaires. Si Joëlle Vellet affirme au sujet des discours élaborés dans le contexte des processus de transmission de la danse que « la parole est réellement médiatrice d'un accès au corps⁴⁷⁰ », nous pouvons ici affirmer que c'est ici l'écriture d'*ob.scène* qui

⁴⁶⁷ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 6, lignes 27-31.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 7, lignes 1-12.

⁴⁶⁹ Au sein d'un compte-rendu qu'elle réalise à partir de cette émission de radio pour la validation de ses séminaires de master.

⁴⁷⁰ VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *op. cit.*

permet d'accéder à la corporéité de son autrice-danseuse. Sa propre expérience tisse alors un dialogue souterrain avec des fragments de discours prononcés en entretien, des consignes données par la chorégraphe, des paroles partagées entre danseurs, au studio ou sur scène. Ce processus pourrait relever de ce que Bakhtine désigne comme un dialogisme⁴⁷¹ : « par analogie aux relations qui s'établissent entre les répliques d'un dialogue », il rend compte de la manière dont un texte donne à entendre des voix multiples. La parole de l'auteur répond à celle d'autres locuteurs, y compris en sourdine, *via* la convocation d'un lexique ou de formulations qu'ils ont énoncé avec lui : lorsque le narrateur s'exprime, « on considère que 'ça parle' à travers lui dans sa propre parole⁴⁷² ».

« Toute parole fonctionne comme une réponse à un nombre indéfini de formes discursives antérieures, de sorte qu'elle peut être appréhendée comme résultant d'un dialogue fictif, néanmoins réel, entre l'énoncé et un courant de communication ininterrompu dont il n'est qu'un épisode⁴⁷³ ».

On retrouve ici la dynamique perçue dans les différentes formes de restitution des paroles échangées entre danseurs au cours des entretiens : l'on saisit mieux, à l'aune de cette notion de dialogisme, la finalité de la disparition des questions adressées aux danseurs, ainsi que l'anonymisation de leurs témoignages. Finalement, ce sont les effets de résonance et de miroitement de ces paroles entre elles qui importent, davantage que leur attribution à un locuteur.

Cependant, une dernière caractéristique de l'écriture dialogique selon Bakhtine retient notre attention : elle témoigne de la capacité du récit à « faire entendre plus d'une voix, et à empêcher le discours d'être ramené à celui d'un seul énonciateur⁴⁷⁴ ». En effet, ce processus dialogique est indissociable de sa fonction démocratique : il n'est actif que lorsque les discours collectés et ré-énoncés par l'auteur ne relèguent pas les interlocuteurs au statut de « sans-voix », mais au contraire les autorise à « se tenir libres à côté de lui [...] capables de ne pas être d'accord et même de se rebeller contre lui⁴⁷⁵ ». Cette visée apparaît largement transgressée dans la démarche d'*ob.scène*, où le cheminement énonciatif est régulé par la corporéité de Rivière elle-même, qui synthétise ces paroles. Face aux diverses allégations de mutisme dont souffrent les danseurs, face à la relative confiscation de leur parole par d'autres figures tutélaires, voire autoritaires (chorégraphe, critique, chercheur, etc.), la

⁴⁷¹ TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

⁴⁷² MAURY-ROUAN Claire, VION Robert, BERTRAND Roxane, « Voix de discours et positions du sujet », *Cahiers de praxématique* n°49, 2007. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/praxématique.939> Consulté le 11 octobre 2022.

⁴⁷³ *Idem*.

⁴⁷⁴ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 9. Voir GUAY Hervé, « Vers un dialogisme hétéromorphe. » *Tangence* n°88, 2008, p. 63–76. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/029753ar> Consulté le 18 octobre 2022.

⁴⁷⁵ BAKHTINE Mikhaïl, cité par CARLSON Marvin, « *Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne* », *Études théâtrales* n°31-32, 2004-2005, p. 110.

possibilité d'établir une situation dialogique dans l'écriture semble une véritable gageure. Nous reviendrons sur ces questions dans la seconde partie de cette recherche.

La parole comme acte

Le chapitre précédent s'achève par la mise en exergue d'une relation complexe entre la pratique de la parole par les danseurs et les modalités d'écriture de cette parole : nous avons pu observer comment ces deux formes de discours donnaient à lire finalement moins des caractéristiques énonciatives propres à chaque médium – l'un vocal, l'autre scripturaire – que des stratifications temporelles ou perceptives au sein même de la parole, qu'elle émerge à l'entour de l'expérience de danse ou durant son accomplissement. L'élaboration d'une forme textuelle, dans les processus réflexifs qu'elle engage, permet de faire affleurer ces effets de superposition – de sorte que l'écriture semble parfois constituante de la perception de la danse elle-même. Les ouvrages en témoignent, restituant des dynamiques narratives que nous avons qualifiées d' « oralité » ou de « dialogisme », par lesquelles le flux de parole et sa relation à la construction de la corporéité sont rendus sensibles dans le texte.

Afin de préciser encore les modalités de ces interactions textuelles et gestuelles, nous examinerons ici la démarche de Noé Soulier, telle qu'elle se déploie dans une performance et dans un ouvrage : en effet, l'articulation entre gestes et paroles apparaît comme une caractéristique récurrente de son travail artistique⁴⁷⁶. Que la parole intervienne dans le cadre d'une conférence performée, dans ses œuvres chorégraphiques ou, comme nous le postulons, dans son ouvrage, elle interroge les écarts, les espaces, les ruptures et les variations possibles qui émergent par la présence conjointe d'une intelligibilité sémantique et kinésique. La parole est appréhendée tout à tour comme un support d'explicitation⁴⁷⁷ de la portée sémiotique des gestes de danse, ou comme un substrat kinésique⁴⁷⁸ et phonétique. Cette conception du matériau langagier, pensée dans sa dynamique d'enchâssement avec l'élaboration d'impulsions gestuelles, relève d'une perspective que l'on pourrait qualifier de chiasmatisque : elle interroge tant le statut des gestes produits que des paroles qui les accompagnent,

⁴⁷⁶ C'est le cas dès sa deuxième pièce, *Signe Blanc* (2011). Elle utilise le vocabulaire gestuel de la pantomime des ballets classiques, pour en proposer une relecture qui incorpore notamment la verbalisation, par l'interprète, de chacun des gestes qu'il produit. Cependant, gestes et discours entrent progressivement en contradiction. En 2018, il signe aussi *Les Vagues*, qui s'appuie notamment sur des extraits de l'œuvre éponyme de Virginia Woolf. Voir RUPRECHT Lucia, « Chapter 5. A dancer's Discourse : Noé Soulier Choreographs Virginia Woolf », *Choreonarratives*, Leiden, Brill, 2021, pp. 108-125. En ligne. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004462632_006 Consulté le 18 octobre 2022.

⁴⁷⁷ Il évoque avoir développé, *via* sa performance *Mouvement sur mouvement* (2013), une manière de considérer « les gestes qui permettent d'expliquer d'autres mouvements ». SOULIER Noé, texte de présentation de *Les Vagues*, Théâtre national de Chaillot, 14-17 novembre 2018, p. 3.

⁴⁷⁸ À propos de sa pièce *Idéographie* (2011), il évoque la manière dont cette approche conceptuelle de la danse trouve ancrage dans un travail postural et vocal, dès lors que « la théorie se met à parler du corps et du vécu. [...] On peut travailler sur la voix, sur la posture, sur la manière d'être sur scène pour essayer de passer d'un discours intéressant à une expérience qui devient autre chose, qui passe un certain seuil ». CHAUCHAT Alice, PETRESIN-BACHELEZ Nataša, SOULIER Noé, « Idéographie (entretien) », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, 2011. En ligne. URL : <http://leslaboratoires.org/ctxnode/634/all> Consulté le 23 août 2022.

les originent ou les exemplifient⁴⁷⁹. Sa démarche pourrait à ce titre s'inscrire dans la lignée d'une autre chorégraphe parlant – et écrivant : celle de l'artiste américaine Simone Forti, qui développe la pratique du *logomotion*, et « mêle le corps à la parole⁴⁸⁰ ».

Cependant, à la différence de Simone Forti, Noé Soulier s'attache moins au déroulement d'un flux de parole qu'au façonnement d'un discours articulé *sur* et *par* la corporéité dans le temps de l'accomplissement d'un geste, de sorte qu'il participe à miroiter l'expressivité kinésique et la portée sémiotique de la danse. Cette approche nous semble contribuer à déjouer le phonocentrisme largement présent dans les imaginaires de la parole en danse, notamment en cela qu'elle interroge, comme nous le verrons, la relation de « signe » entre geste et parole. Cette perspective apparaît d'autant plus intéressante que l'usage de la parole, chez Soulier, s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'écriture de la danse : en témoigne le portrait qui lui a été récemment consacré par le CN D, intitulé « Écriture sur écriture ».

« L'écriture est un motif qui hante le travail de Noé Soulier. Soit qu'il commente et explique à voix haute sa propre danse en la dansant, soit qu'il écrive le mouvement en référence volontaire aux codes de la danse classique, soit qu'il écrive des phrases précises que les danseurs s'approprient à leur façon, les commençant et les achevant où ils veulent – à chaque fois, il s'agit de réfléchir à ce que l'écriture a et peut apporter à la danse⁴⁸¹ ».

Comment, chez Soulier, cette pratique de la parole découle-t-elle d'une pensée de l'écriture ? Pour examiner ces interpénétrations, nous nous appuyerons sur deux objets produits par l'artiste. L'un est une conférence performée, nommée *Mouvement sur Mouvement*⁴⁸², présentée pour la première fois en 2013 ; l'autre est un texte, publié en 2016, intitulé *Actions, Mouvements et Gestes*⁴⁸³. Associer ces deux œuvres dans une même perspective analytique requiert d'emblée quelques précisions, afin de considérer le statut que possède chacune d'elles, l'une vis-à-vis de l'autre et au sein de la démarche artistique qui les englobe.

⁴⁷⁹ C'est le titre du chapitre dix-neuf de son ouvrage, « Exemplification et dénotation ». SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, pp. 106-111.

⁴⁸⁰ Citation issue de la présentation de son ouvrage sur le site des Presses du réel. En ligne. URL : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6248&menu=0> Consulté le 05 novembre 2022. FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante, 2009.

⁴⁸¹ Centre national de la danse, Noé Soulier, *écriture sur écriture*, 2018. Texte de présentation en ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/program/207-nouvelle-cinematheque-de-la-danse> Consulté le 18 octobre 2022.

⁴⁸² SOULIER Noé, *Mouvement sur mouvement*, créé le 15 octobre 2013 à la Ménagerie de Verre dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Direction artistique / Conception : Noé Soulier. Interprétation : Noé Soulier. Production : Festival d'automne à Paris, La Ménagerie de verre, Kaaitheater, Bruges Concertgebouw. Avec le soutien du Centre national de la danse.

⁴⁸³ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit.

Notre analyse repose sur le constat de très nombreuses similitudes (formelles, stylistiques, thématiques) entre le texte de l'ouvrage de Soulier et celui énoncé dans sa conférence performée, créée trois ans avant la publication du livre. Cependant, Noé Soulier n'évoque jamais explicitement le lien entre ces deux œuvres : la production livresque semble constituer un événement autonome, qui pourtant s'inscrit dans sa biographie artistique⁴⁸⁴. Ce choix relève-t-il d'une simple stratégie communicationnelle ou manifeste-t-il une réalité chorégraphique ? Rien ne nous permet d'en décider – même si l'on sait que les idées présentes dans ces deux œuvres résultent d'une démarche de recherche au long cours, initiée par un mémoire de master réalisé à la Sorbonne en 2013, intitulé *Agir vers soi. La danse comme action réflexive*⁴⁸⁵. La conférence comme l'ouvrage reposent alors sur une analyse développée par Soulier à partir de sa propre expérience de danseur comme de chorégraphe : la première œuvre l'incorpore et la formule sur scène, tandis que la seconde en propose une formalisation textuelle. Notre propos est ici d'interroger les mécanismes de mise en écriture d'une expérience par la parole – cette dernière étant entendue ici tant comme matériau verbal et langagier que comme une manifestation orale – ; de sorte que cette parole se trouve incluse dans une œuvre chorégraphique, puis dans un livre.

Pour ce faire, nous nous attacherons à mettre en lumière les phénomènes d'écho entre ces deux objets : l'ouvrage constitue-t-il la transcription, la consignation voire le script de la performance ? L'oralité et l'écriture entretiennent-elles ici une relation dialectique, ou l'ouvrage permet-il de révéler autrement les modalités de mise en relation de la parole et du geste telles qu'elles interviennent dans le format scénique et performatif ? Le livre constituerait l'une des résolutions possibles de la mise en mots de l'expérience de Soulier ; puisque celle-ci a été préalablement élaborée par une parole orale, vocalisée et gestuée, cette parole serait-elle présente dans l'écriture, d'une manière ou d'une autre ?

Les deux objets partagent assurément la même trame : dans ce cas, l'ouvrage relève-t-il d'une écriture « seconde », chronologiquement et ontologiquement, ou plutôt permet-il de mettre en lumière les logiques et les modes d'écriture de cette parole ? Nous verrons combien l'écriture textuelle semble réciproquement troublée par un certain régime d'oralité, dont il s'agira de désigner les formes et les effets : nous nous appuierons sur l'analyse de certaines variations structurelles et stylistiques inhérentes à la transition entre le médium oral et écrit, qui seront pour nous des indices révélateurs de la conception de l'écriture de la danse véhiculée par Soulier. Nous examinerons la logique

⁴⁸⁴ Voir sa biographie sur le site du Centre national de la danse, à l'occasion de la présentation de *Mouvement sur mouvement* en 2017, soit après la parution de son ouvrage. « Dans *Mouvement sur Mouvement* (2013), il introduit un décalage entre le discours et les gestes qui l'accompagnent. Dans *Corps de ballet* (2014), la tension se situe entre l'intention et le mouvement du danseur. [...] Artiste associé au CN D depuis 2014, il y a publié *Actions, mouvements et gestes*, une proposition chorégraphique qui prend la forme d'un livre ». En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/program/414-noe-soulier> Consulté le 16 octobre 2022.

⁴⁸⁵ SOULIER Noé, *Agir vers soi. La danse comme action réflexive*, dir. Frédéric Pouillaude, Paris Sorbonne, 2013.

compositionnelle qui organise la structure de l'ouvrage, ainsi que les formes de représentation de l'expérience de danse qui en résultent : à partir de l'analyse des modes de (re)configuration de la matière langagière, verbale et performative dans l'écriture. Nous verrons combien les postures et les gestes dansés sont ici perçus comme régis par des schèmes issus du fonctionnement linguistique, lui-même articulé à une conception scripturaire du mouvement. Ceci nous permettra d'envisager autrement les relations succession ou d'enchâssement entretenues par les imaginaires du geste, de la parole et de l'écriture, notamment *via* des formes d'écriture non strictement textuelle, qui précèdent la parole et se nouent avec la production gestuelle. Ces éléments nous permettront finalement de considérer autrement ce qu'on désigne comme la « parole » du danseur.

Pour mener cette analyse, nous mobilisons une pluralité de sources, qui s'articulent parfois de manière exacte, quelquefois de manière plus incertaine ; en effet, les captations de la performance *Mouvement sur Mouvement* sont souvent partielles. Cependant, Soulier a produit la même année (2013) une autre conférence, *Hand Catching Signs*, qui utilise un mode de fonctionnement identique et le même archi-texte. C'est donc à cette seconde performance, pour laquelle nous disposons d'une captation intégrale⁴⁸⁶, que nous nous référerons, en supposant que les réflexions que nous partageons à son égard sont transposables à la performance *Mouvement sur Mouvement*. C'est en effet au sujet de cette dernière que nous avons pu interroger Soulier, lors d'un entretien réalisé à l'occasion de la parution de son ouvrage.

A. Performer le geste par la parole : palimpseste ou superposition ?

1. Faire affleurer l'archi-écriture

Nous formulons l'hypothèse que la performance repose sur la présence d'une écriture préalable : ce postulat s'appuie sur quelques données formelles qui constituent des indices de cette écriture, au sens littéral ou figuré. Nous les mentionnons ici brièvement, moins pour leur valeur intrinsèque que parce qu'ils constituent des éléments de réflexion quant au statut de la parole et du geste, de leur cohabitation dans l'espace et la temporalité de la performance et partant de la relation qu'ils entretiennent l'un envers l'autre. Nous désignons ici – au moins – trois acceptions de ce qu'on admettra comme une écriture de la parole : elle relève tout d'abord d'une pratique de sédimentation du flux vocal, dont résulte une prosodie spécifique à la linéarité de l'écriture, qui devient audible dans la voix de Soulier. D'autre part, elle s'établit comme une forme énonciative adressée, soit à un spectateur, soit à un locuteur. Finalement, nous l'entendrons comme une structure langagière qui s'établit à partir et en regard du matériau gestuel.

⁴⁸⁶ SOULIER Noé, *Hand catching signs*, Le cartel, Marseille, 2013. En ligne. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MhRgfpGtNNE> Consulté le 13 octobre 2022.

Un des premiers indices de cette écriture repose sur le constat de la similitude des phrases prononcées dans la performance et inscrites dans l'ouvrage : dans ce cas, l'écriture s'entend comme une forme itérable, qui peut se décliner *via* différents supports, et s'inscrit dans un système où la composition chorégraphique se trouve opposée à des formes improvisées. D'autre part, les analogies entretenues par les imaginaires relatifs à l'écriture chorégraphique et scripturaire permettent de rendre compte d'une possible transposition des structures performées sur scène et mobilisées dans le livre. De manière littérale, nous savons que la performance repose sur l'existence d'un texte sous-jacent : la première occurrence en est son mémoire de recherche en philosophie, qui constitue essentiellement la structure de la réflexion qu'il partage. Il existerait cependant un second texte, qui se décline dans la performance et dans l'ouvrage, dont le statut est plus ambigu : sans existence autonome, il serait tour à tour la partition de la performance, le verbatim de la pièce voire une trame d'écriture livresque. Nous avons pu interroger Noé Soulier à son sujet.

« J'ai cru comprendre que pour Mouvement sur Mouvement il y avait eu un texte écrit auparavant : quel rapport vous avez, à cette écriture, par rapport à celle de l'ouvrage ? »

Dans *Mouvement sur Mouvement* c'est un peu différent [de l'ouvrage], parce qu'il y a une écriture très orale, je suis parti d'un plan détaillé, d'un argument que je voulais dire, et je le raconte à quelqu'un d'imaginaire, beaucoup, jusqu'à ce que ça prenne forme, jusqu'à ce que les phrases se cristallisent. Parce que si je lis ça à haute voix, ça marche pas du tout, par exemple. C'est pas du tout le même type de texte. Et d'ailleurs si on fait un verbatim de *Mouvement sur Mouvement* c'est agréable à lire, parce que bien sûr, ce n'est pas comme le verbatim de notre conversation maintenant, parce que ça s'est cristallisé, ça s'est petit à petit fixé⁴⁸⁷ ».

Soulier mentionne ici l'élaboration, préalable à la performance, d'une écriture qu'il qualifie d'orale. Celle-ci relève moins d'une structuration formelle de sa pensée (il s'agirait dans ce cas du « plan détaillé », de « l'argument », qui lui préexistent), que d'une manière de donner forme à sa pensée, « jusqu'à ce que les phrases se cristallisent ». L'écriture apparaît alors comme un processus de raffinement progressif et de fixation d'un propos, afin qu'il acquière le déroulement le plus efficace ; c'est-à-dire le plus fluide vocalement. Cette écriture n'est pourtant pas consignée sur un support de scription : il serait possible d'en « faire un verbatim », mais celui-ci n'existe pas. Si aucun objet textuel ne transcrit l'agencement des mots formulés dans la performance, Noé Soulier convient pourtant qu'il serait « agréable à lire », c'est-à-dire fluide, mais aussi dégagé des marques caractéristiques de l'oralité. Ici, « l'écriture orale » entretient une relation ambiguë à la parole : elle en découle, semble lui succéder, mais n'existe que par cette dernière et se concrétise uniquement dans la performance.

⁴⁸⁷ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 46, lignes 30-37.

À ce titre, c'est le façonnement de son discours au sein de la performance qui retient notre attention : tout au long de la pièce, la parole de Soulier apparaît ainsi marquée par la présence d'éléments prosodiques qui témoignent de cette écriture orale, c'est-à-dire de la présence d'une structure de discours, organisée préalablement, que la parole actualise. On peut relever de nombreuses marques de liaison⁴⁸⁸ – « *déplacer_run objet » ; « *les mouvements que je suis_sen train de faire⁴⁸⁹ » : parce qu'elles sont placées sur le mot qui suit celui dont la dernière lettre ou syllabe est accentuée, elles impliquent la connaissance préalable de la phrase prononcée. Elles participent à tisser des liens vocaux et sonores entre les mots, de sorte que le flux de parole rend audible des lettres muettes (telles que le « r » de « déplacer »). D'autre part, le discours de Soulier donne à entendre un rythme caractéristique des structures phrastiques d'un texte : les intonations de sa voix, ses accentuations et ses silences correspondent exactement à la ponctuation écrite d'un discours. Pourtant, nous savons que les signes de ponctuation sont un supplément au parler, non sa reproduction⁴⁹⁰. Dans l'extrait-ci-dessous, le propos du danseur est cependant ponctué par certaines interjections (et, heu, donc) : contrairement au postulat de Barthes, pour qui ces termes soutiennent les articulations logiques de la parole orale, on peut observer qu'ils redoublent ici une ponctuation écrite latente.

« Dans nos mouvements quotidiens, *bah*, on agit souvent sur des objets extérieurs. (*Silence*) Nos mouvements accomplissent des buts pratiques, comme déplacer_run objet, le manipuler, le transformer. *Et...* notre corps tend alors à s'effacer devant les buts que l'on se donne. On pense au but final de l'action et... *heu* pas au but final que l'on fait pour l'accomplir⁴⁹¹ ».

Ici, on remarque bien la fluidité du discours de Soulier (notre transcription reprend exactement les termes qu'il prononce), la présence de liaisons (que nous signalons en gras), mais aussi combien les hésitations (« et », « heu ») sont présentes à l'intersection des segments de phrase, et non à l'intérieur de ceux-ci. *A contrario*, les liens logiques sont marqués par des silences, de sorte que l'écoulement sonore de la voix de Soulier est infléchi par des espacements temporels (quelques secondes de suspension de sa parole), caractéristiques d'une écriture textuelle préalable qui spatialise

⁴⁸⁸ Voir SOUM-FAVARO Christiane, GUNNARSSON Cecilia, SIMOËS-PERLANT Aurélie, LARGY Pierre, « La liaison à l'interface entre l'oral et l'écrit », *La liaison : approches contemporaines*, 2014, pp. 141-167. Et TASRA Saïd, « La lecture-diction : les liaisons », *Hypothèses*, 2019. En ligne. URL : <https://cstc.hypotheses.org/2215> Consulté le 09 mars 2019.

⁴⁸⁹ SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 00:58' et 01:54'

⁴⁹⁰ Du moins, dans la conception de l'écriture propre à Derrida. Voir GUILLEMETTE Lucie et COSSETTE Josiane, « Déconstruction et différence », *Signosémio*, 2018. En ligne. URL : <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp> Consulté le 11 août 2022.

⁴⁹¹ SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 01:54' - 02:11'

typographiquement l'écart entre les différents signes d'un énoncé⁴⁹². Ces quelques indices, certes ténus, nous permettent d'envisager la manière dont « l'écriture orale » de la pièce articule des sources plurielles selon des statuts divers : un texte préalable est infléchi par la vocalisation orale de Soulier, elle-même articulée sur et avec des gestes qui l'initient ou l'illustrent.

Ce phénomène d'écriture nous permet d'envisager le statut du second élément constitutif de la performance : la gestualité qu'il manifeste. *Mouvement sur Mouvement* se propose en effet comme l'adaptation d'un premier objet vidéo, à fonction pédagogique et chorégraphique : les *Improvisation Technologies*, conçues par le chorégraphe américain William Forsythe⁴⁹³ (1999) pour accompagner l'entraînement autonome du danseur par un ensemble d'exercices qui lui permettent de se représenter autrement les trajectoires et les motifs de ses mouvements. Forsythe est filmé sur un fond noir, gestualise les indications qu'il formule oralement, et ses mouvements sont figurés par des traits, des lignes ou des figures ajoutées en post-production. Soulier y puise son matériau gestuel, c'est-à-dire qu'il emprunte à Forsythe un ensemble d'actions, des mouvements et des figures qui deviennent dans sa propre performance un matériau chorégraphique à part entière. Cependant, les gestes produits par Forsythe possèdent eux aussi des statuts divers : certains sont des fragments de mouvements dansés (un plié, un détourné), d'autres sont directement pensés pour être rehaussés par les lignes ajoutées *a posteriori* (l'apparition à l'écran d'un rectangle s'accompagne d'un geste d'écartement des bras de Forsythe), tandis que d'autres ont un statut paraverbal (une idée est accentuée par un balancement des mains). Soulier prélève plusieurs de ces gestes en les détournant de leur usage, de leur fonction pédagogique, et donc de leur finalité : « en les traitant comme des mouvements de danse, Noé Soulier leur donne un autre statut : ce qui était une explication de la danse devient la danse elle-même⁴⁹⁴ ». Les interactions initiées entre les médiums du geste et de la parole s'en trouvent rejouées, d'autant que la performance réunit finalement deux types de matériaux (langagiers et kinésiques), qui possèdent chacun un hypertexte singulier (le mémoire de recherche et le CD-Rom pédagogique de Forsythe). L'enjeu du travail chorégraphique est donc celui de leur adaptation l'un à l'autre afin d'assurer leur cohérence au sein de la performance.

Celle-ci repose alors sur la réappropriation d'un contenu gestuel préexistant, à partir d'un corpus de pas et de figures déjà sédimentés – voire presque « écrits » ? C'est en tout cas un terme familier de Soulier : dans un entretien qu'il accorde à l'occasion de la présentation de sa pièce *Faits et*

⁴⁹² De même, selon la conception de la *différance* chez Derrida. DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.

⁴⁹³ FORSYTHE William, *Improvisation Technologies, A Tool for the Analytical Dance Eye*, Hatje Cantz, 2004.

⁴⁹⁴ Centre national de la danse, « Noé Soulier. Mouvement sur mouvement ». En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/program/414-noe-soulier> Consulté le 16 octobre 2022.

Gestes (2016), il évoque le fait que les phrases de la chorégraphie sont préalablement « écrites⁴⁹⁵ », cependant de manière non textuelle, de sorte que l'improvisation est rendue possible durant la représentation. Ce procédé compositionnel relève de la poïétique de l'œuvre et des conditions de son élaboration : comment ce régime d'un « déjà-écrit » est-il engagé dans la réception de la performance ? En tant que spectateur, la présence de ces éléments « déjà écrits » apparaît presque tangible, comme en témoigne l'analyse que nous proposons de l'extrait suivant. Puisé dans la performance *Hand Catching Signs*, il s'attache aux tous premiers mots prononcés par Soulier, tels qu'ils initient la situation performative⁴⁹⁶. Nous en établissons ici une transcription, qui témoigne de ce que la captation vidéo donne à voir de l'imbrication des gestes et des paroles qu'il énonce, et de la non-évidence de la signifiante qui en résulte. Nous faisons figurer en police italique notre description du contexte scénique et des gestes de Soulier ; en police romaine la transcription de son propos. Si geste et parole s'enchaînent temporellement et visuellement dans la performance, il nous est ici matériellement impossible de reproduire ce phénomène : nous avons tenté de faire figurer chaque élément dans l'ordre avec lequel nous l'avons perçu.

L'image de la vidéo donne à voir un fond noir, sur lequel apparaît le générique de la pièce.
« Dans tous les groupes de voyageurs, dans tous les cars de touristes, il y a au moins un homme qui insiste pour faire remarquer aux autres la beauté et l'intérêt des choses qu'ils rencontrent, même si les autres peuvent voir ces choses eux aussi. Au fond, nous sommes cet homme, j'en ai peur ». *La vidéo montre un plateau nu, gris foncé, devant un mur de béton blanc. Sur la gauche, on voit quelques spectateurs assis à sa bordure. Noé Soulier est en son centre, debout, les jambes légèrement écartées. Il élève sa main droite puis la gauche à hauteur de ses épaules, paumes face au public.* « Mickael Baxandall » *il referme ses doigts sur un fil imaginaire, donne un léger à-coup pour resserrer ses doigts sur le fil, puis élève son coude gauche en abaissant le poignet droit, comme s'il orientait le fil d'une position horizontale à la verticale* « Le langage de l'histoire de l'art » *il ouvre ses deux mains et oriente ses paumes l'une en face de l'autre, prononce « le langage » en portant sa tête vers sa main gauche ; referme ses mains et oriente de nouveau son regard face à lui en prononçant « de l'histoire de l'art », « New Literary history » il replace ses deux mains sur une ligne verticale, à hauteur de son sternum, puis oriente son regard vers la gauche. Ses mains suivent cette légère flexion vers la gauche ; puis vers la droite lorsqu'il prononce « history », « volume 10 » il allonge son bras droit devant lui, puis le replie immédiatement par une flexion du coude, le poignet dans le prolongement de l'avant-bras et la paume vers le bas, les doigts tendus, tandis qu'il fait un pas de côté, « numéro 3 » son bras gauche s'étend vers*

⁴⁹⁵ « Toutes les phrases de mouvement sont écrites, mais ce que l'on fait avec est improvisé », In AMALVI Gilles, SOULIER Noé, « S'arrêter à tout moment », dossier de presse de *Faits et gestes*, novembre 2016.

⁴⁹⁶ SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 00:27'-00:55'

l'avant puis s'allonge le long de sa cuisse, « printemps 1979 » sa main gauche se relève jusqu'au-dessus de son avant-bras droit, ses doigts se fléchissent au-dessus de l'articulation du poignet droit, puis remontent jusqu'à quelques centimètres derrière son coude, avant de venir l'effleurer. Il abaisse son bras gauche le long de sa cuisse, fait pivoter son bras droit vers le bas à partir de l'articulation du coude, recule d'un pas avec le pied droit pour fléchir son genou gauche et y déplacer son poids. Sa tête s'oriente légèrement vers son poignet droit. « Les mouvements que je suis en train de faire » il replace son bras droit au niveau de son sternum, redresse le buste et la tête, et regarde le public. Son bras gauche se fléchit, se relève et ses doigts viennent se placer en râteau sur son avant-bras droit. Ils produisent un aller-retour, de l'avant-bras à l'épaule « sont définis par des contraintes géométriques » il revient d'aplomb, les deux bras le long du corps.

Dans cette toute première scène, plusieurs éléments retiennent notre attention. Remarquons tout d'abord que Soulier semble initier sa performance en s'adressant à son public : parce qu'il prend la parole face à lui et parce qu'il utilise le pronom « nous », il inclut les spectateurs dans la situation d'énonciation qu'il instaure. Cependant, au fur et à mesure que sa parole se déroule, on prend conscience que le danseur énonce sur le même ton le nom de l'auteur de ce qui était en réalité une citation, ainsi que les références de l'ouvrage dont il est issu : « Mickael Baxandall, Le langage de l'histoire de l'art, New Literary History, volume 10, numéro 3, printemps 1979 ». Dès lors, on comprend que le « nous » ne nous était qu'indirectement adressé : lors de la performance, le destinataire en est le public, alors que la phrase énoncée s'adresse à un lecteur. D'autre part, et tout en énumérant les références de la citation, Soulier initie une série de gestes (ici décrits en italique), qui accompagnent sa parole. Cependant, à l'issue de la citation, son propos commence à commenter les gestes qu'il était en train d'accomplir (« les mouvements que je suis en train de faire sont définis par des contraintes géométriques »). L'imbrication de ces divers matériaux, temporalités et adresses suscite la perception d'un hiatus pour le spectateur : est-il cette fois-ci en train de dire réellement « je », ou bien s'agit-il du début d'une seconde citation⁴⁹⁷ ?

Ainsi, nous sommes intrigués par la situation d'énonciation du geste comme du discours qui se déroule sous nos yeux, selon les formes d'interaction et d'adresse qu'elle engage. La parole que Soulier profère est tantôt la sienne, tantôt issue d'une citation ; son propos semble s'articuler avec le contexte dans lequel il est émis (en relation avec ses propres gestes, adressés à un public), alors qu'il est en réalité élaboré ailleurs : la relation de référentialité entre gestes, parole et situation scénique est

⁴⁹⁷ Ce procédé est reproduit ailleurs dans la pièce, lorsqu'il récite un dialogue entre Yvonne Rainer et Trisha Brown : il joue de l'alternance des voix, incarnant tour à tour Rainer et Brown. SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 15:30'-17:30'. Cet extrait est aussi reproduit dans son ouvrage – cependant sans l'effet de dialogue, puisque la citation est réduite à une seule alternance de questions et de réponses. SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit., p. 68.

particulièrement ambivalente. À ce titre, c'est le statut même de ce qui fait « texte » au sein de la performance qui apparaît troublé : il paraît autoriser la cohérence de l'ensemble des matériaux présents sur scène, articuler le sens qui s'engage entre eux, tout autant qu'il renvoie à des éléments antérieurs ou externes au plateau. Est-ce parce que la performance s'inscrit à la croisée de ramifications qui la dépassent que le geste et la parole se font écho, tout en référant à des phénomènes qui les excèdent ? Au-delà de la forme acquise par cette matière verbale, la démarche de Soulier nous invite à considérer le statut de ce que nous désignons comme la parole du danseur : ici, elle ne relève pas uniquement d'une profération vocale sur scène, mais recouvre aussi la production d'une pensée réflexive de l'interprète sur son geste à mesure qu'il l'élabore, dans le présent de l'espace scénique⁴⁹⁸.

2. Nouer le geste à la parole

Il s'agit d'envisager, au cours de la performance, les modes de nouage entre gestes et parole : on pourrait être amené à considérer combien ce qu'on admet comme un geste ne relève pas uniquement de propriétés corporelles, et réciproquement que la parole puisse s'affranchir de ses composantes strictement verbales. Dans ce contexte précis, ce qui est produit et conçu comme geste dépend du type de parole émis à son égard ; tandis que la parole elle-même acquiert un statut trouble, tour à tour explication d'un mouvement, dissociée de lui, ou constituante du geste lui-même⁴⁹⁹. Nous proposons de développer quelques exemples prélevés dans la performance, afin d'analyser les effets de juxtaposition, de superposition ou parfois de contradiction qu'elle produit, jusqu'à l'émergence d'un troisième sens par la co-présence de la parole et des gestes.

Si l'on s'attache de nouveau à la scène augurale que nous venons de commenter, le discours de Soulier semble avoir pour rôle d'expliquer le mode d'élaboration (géométrique) de ses mouvements ; pourtant, il intervient après le début de la séquence gestuelle. S'agit-il d'abord de regarder les gestes, puis de comprendre ce qui les initie, de sorte que la postériorité temporelle de la parole acquiert une fonction de distanciation analytique ? Permet-elle au contraire de faire varier la manière de percevoir la forme et le statut de ces gestes ? Cette seconde piste semble davantage pertinente au regard du

⁴⁹⁸ Ce phénomène est aussi perçu par de nombreux articles et critiques à propos de la pièce *Mouvement sur mouvement*, ce qui corrobore notre hypothèse de la proximité entre les deux performances – du moins quant aux effets qu'elle produit. Par exemple sous la plume d'Anne O'Byrne : « Il s'agit bien d'un mouvement, celui de la parole, sur un mouvement, celui du danseur, sur un mouvement, celui de la pensée en acte. Ou bien encore comment montrer ce que fait le penseur quand il danse : est-il en apesanteur, au-delà de son geste, dans un dépassement transcendant, ou s'observe-t-il dansant, ajoutant du mouvement (la pensée) à du mouvement (le corps dansant) ». O'BYRNE Anne, « Noé Soulier, Mouvement sur mouvement », *Resmusica*, 23 septembre 2014. En ligne. URL : <https://www.resmusica.com/2014/09/23/noe-soulier-mouvement-sur-mouvement/> Consulté le 16 janvier 2021.

⁴⁹⁹ Voir TOTH Lucille, « Mise en voix n°2 : danseur versus récitant », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 19.

propos que Soulier développe dans la suite de la pièce, notamment au sein d'une séquence lors de laquelle il s'adresse directement à son public.

« On pense au but final de l'action, et pas aux mouvements que l'on fait pour l'accomplir. Par exemple, quand vous êtes entrés dans cette pièce, vous avez probablement pensé à vous approcher de la scène, mais vous n'étiez peut-être pas conscients de tous les mouvements que vous avez fait pour y parvenir. Comme les mouvements que je suis en train de faire sont définis par des buts géométriques, leur but porte sur mon propre corps⁵⁰⁰ ».

Son discours sollicite la prise de conscience rétroactive des mouvements des spectateurs qui assistent à la performance ; pourtant, la réception de cette apostrophe est ambiguë. Au regard du trouble induit par la citation augurale de sa performance, l'évidence que son propos fasse désormais référence à la situation d'énonciation présente et partagée avec son public demeure incertaine. Ce phénomène est ensuite accentué par le fait que son discours alterne entre une remarque adressée au spectateur, qui se trouve rappelé à sa propre manière d'entrer dans la pièce, et un constat qui incite le public à reporter son attention sur le corps et les gestes de Soulier (« les mouvements que je suis en train de faire »), afin de mesurer la pertinence de la relation entre les modes de définition et les buts du mouvement (ici orientés vers son propre corps).

Tout au long de la performance, le danseur exemplifie tour à tour l'ensemble des acceptions possibles de la parole – comme discours analytique voire théorique, comme commentaire des gestes, comme outil d'interaction – par des variations qui se déclinent de manière temporelle et logique (qui du geste ou de la parole intervient en premier et conditionne la perception de l'autre ?). Se trouve ainsi mis en relief la manière dont la parole émane de la corporéité même du danseur, à tel point qu'elle devient une trame phonique parfois inaudible – lorsque Soulier s'accroupit et penche sa tête vers le sol, le son de sa voix ne nous parvient que de manière étouffée et discontinue⁵⁰¹. La performance participe alors à interroger les modalités de dialogue entre gestes et voix, et les jeux de référentialité qui peuvent surgir entre eux. Dès les premières minutes⁵⁰², Soulier s'intéresse ainsi à la relation entre ce qu'il désigne comme des parties « motrices » et « mobiles » dans le corps (les premières initient une action ou sont le pivot gravitaire et dynamique de leur déploiement, tandis que le mouvement des secondes est dépendant ou relatif aux « moteurs » déterminés pour un geste donné). Il illustre ce phénomène par un exemple qui prend pour sujet le genou, qui peut être réifié et devenir la partie mobile du corps, tandis que le reste du corps le met en mouvement. Alors que l'on

⁵⁰⁰ SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 02:10'-02:37'.

⁵⁰¹ Par exemple lors d'une séquence où Noé Soulier est de dos, puis s'allonge au sol. SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 19:15'-19:23'.

⁵⁰² SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 01:30'.

pourrait s'attendre à ce que le danseur illustre ce phénomène en donnant à voir les conséquences perceptives de cette distinction entre moteur et mobile dans le genou, Soulier s'engage au contraire dans un ensemble de déplacements circulaires, de sursauts et de flexions angulaires du corps, en ne conservant qu'un seul segment immobile : son coude droit. Il semble alors n'y avoir aucune relation de correspondance entre son discours et ses gestes. Pourtant, Soulier clôt cette séquence en insistant sur la spécificité de cette capacité à dissocier dans son corps des parties motrices et mobiles : « j'agis sur une partie très particulière du monde extérieur, qui est moi⁵⁰³ » – déclare-t-il en se frappant le buste de la paume de sa main, désignant ainsi une stricte coïncidence voire une redondance entre la localisation corporelle de son mouvement et l'objet de sa parole, à la manière d'un geste de pantomime. Soulier évoque ensuite les pas de la danse classique, notamment quant à l'articulation entre le nom qui les désigne et le type d'action qu'ils induisent⁵⁰⁴ : il nomme « l'arabesque » et simultanément s'accroupit et dépose sa main au sol, désigne le « jeté » et le « frappé » tout en se redressant et développant son bras droit en l'air, puis reste dans la même position tandis qu'il conclut par « l'attitude ». Finalement, ni coïncidence temporelle, ni juxtaposition thématique, la performance permet plutôt d'engager une modulation continue des relations de dénotation entre geste et parole.

C'est sans doute comme cela que la parole marque la place du danseur en tant que sujet d'énonciation : la cohérence formelle du dispositif scénique permet que Soulier parfois parle en son nom propre, parfois devienne le porte-voix d'un discours qui n'est pas le sien. Pourtant, son corps est toujours présent, continuellement visible pour le spectateur : la physicalité du danseur est-elle le support de l'énonciation, ou l'outil de dialectisation entre gestuel et discursif ? Ainsi, pendant près d'une minute⁵⁰⁵, Soulier produit une séquence de gestes – une succession de flexions du coude, qui produit un mouvement de dilatation entre ses deux bras, de sorte que ses épaules s'enroulent et que son buste glisse vers son genou – dont les éléments sont progressivement réitérés et mis en relation diversement les uns par rapport aux autres. Si l'on pourrait bien sûr y voir une séquence chorégraphique, c'est son statut qui nous interpelle au regard de l'économie du dispositif performatif : est-elle l'occasion de donner à regarder et à éprouver le propos qu'il vient de tenir (au sujet de la réification des parties du corps et de l'intégration des objets dans le schéma corporel) ou acquiert-elle une fonction de transition – puisque lorsqu'il reprend de nouveau la parole, c'est pour évoquer la technique Cunningham – à la manière d'un changement d'acte ou de chapitre ? Dans ce cas, le geste accompagne ou émerge d'une rupture dans la continuité de son propos, de sorte que les médiums du geste et de la parole paraissent

⁵⁰³ *Ibidem*, 06:06'.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, 06:24'-06:30'.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, 04:55'-05:52'.

pouvoir être dissociés, au regard de la place qu'ils acquièrent pour assurer la cohérence globale de la performance.

Ces différents effets de tuilage du geste et de la parole induisent une reconfiguration de ce qui est perçu comme un geste – comme un mouvement du corps et comme un élément constitutif d'une danse. En effet, les gestes de Soulier se définissent par rapport au statut de la parole tenue en regard de leur accomplissement, qu'il s'agisse d'une relation de simultanéité ou de consécution. Par exemple, nombre des mouvements qu'il accomplit semblent avoir pour fonction de scander ou d'accompagner sa parole : ouvrir les mains en énonçant un concept, ponctuer d'un mouvement de doigt une idée-clef, déplier un bras puis l'autre pour figurer un balancement dialectique, etc. Si ce phénomène nous est familier dans un contexte d'interlocution quotidien, ici le statut acquis par ces gestes est ambigu : ont-ils une fonction communicationnelle ou doivent-ils être perçus comme des gestes de danse ? Cette hésitation est renforcée par le fait que cette parole gestuée s'enclasse avec des séquences dansées que Soulier emprunte à Forsythe, qui lui-même propose une gamme gestuelle principalement déployée à partir de gestes de main, développés à hauteur du buste, dans un plan frontal – le danseur fait face à la caméra. Or la localisation de ces gestes induit qu'ils soient implicitement associés à des gestes interactionnels⁵⁰⁶. Précisément, ce matériau gestuel est qualifié par Soulier de « gestes résiduels qui n'appartiennent pas au mouvement dansé proprement dit » : il les mobilise « à la manière d'une partition », de sorte qu'ils sont alors « détourné[s] de [leur] visée démonstrative⁵⁰⁷».

Ce mécanisme nous intéresse à double titre : d'une part, il participe à dédoubler la perception du corps du performeur, tantôt danseur, tantôt discoureur ; tantôt les deux simultanément. Le spectateur s'interroge alors sur la circonscription de ces gestes communicationnels : émergent-ils seulement à l'entour de la parole, ou sont-ils extensibles au corps entier, y compris hors des séquences accompagnées d'une énonciation verbale⁵⁰⁸ ? Autrement dit, la corporéité du danseur participe-t-elle à la production de ce discours réflexif, et selon quel degré y est-elle engagée ? Le discours paraît se dédoubler, proposant une réflexion sur la gestualité que le corps du danseur donne à voir, alors même que ce dernier conditionne l'émission et l'audibilité de sa voix, la temporalité de son élocution, la structure de son énonciation et l'intelligibilité de son propos. Ce phénomène ne semble pas étranger à la démarche que dit avoir entreprise Soulier : la visée de *Mouvement sur Mouvement* repose sur le

⁵⁰⁶ LAPAIRE Jean-Rémi, « La kinéflexion : produire, exhiber, partager des actes vivants de pensée », *Intellectica* n°68, 2017, p. 198. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2017.1865> Consulté le 16 novembre 2021.

⁵⁰⁷ « Mouvement sur mouvement de Noé Soulier », Dossier de presse. En ligne. URL : <https://sceneweb.fr/mouvement-sur-mouvement-de-noe-soulier/> Consulté le 13 juin 2022.

⁵⁰⁸ LAPAIRE Jean-Rémi, « La kinéflexion : produire, exhiber, partager des actes vivants de pensée », *op. cit.*, p. 200.

projet que « l'explication de la danse devienne la danse elle-même⁵⁰⁹ », de sorte que la parole se fait acte⁵¹⁰.

Ainsi, la relation entre expression sensible et portée signifiante du discours et des gestes paraît se redistribuer – si tant est que chacun de ces deux modes perceptifs soient liés préférentiellement à un médium d'expression. La perception kinésique des gestes est directement liée au statut de la parole qui l'accompagne, tandis que la fonction de la parole est jouée en fonction de chaque type d'interaction gestuelle au sein de laquelle elle émerge. De ce point de vue, nous comprenons encore autrement la notion « d'écriture orale » que Soulier mobilise pour décrire le statut de la parole dans sa performance : si l'on se réfère à la conception de l'écriture portée par Derrida, les éléments – les mots, les gestes, les sons – qui composent l'écriture de la performance ne peuvent être considérés comme référant à des objets ou des idées qui leur seraient extérieurs, mais ne trouvent leur sens que les uns par rapport aux autres.

3. Un jeu de signes ?

On peut d'emblée rappeler que l'une des deux occurrences de la performance que nous étudions s'intitule *Hand Catching Signs*, de sorte que la notion de signe semble transversale à la démarche de Soulier, au point de se trouver désignée dans son titre même. Ce serait ici la structure du signe – arbitraire ou motivée – qui articule un geste ou un mot à l'autre et entre eux qui se trouve interrogée, et plus largement la possibilité même d'établir une danse comme un système de signes.

Comme nous avons pu le souligner en introduction, les interrogations autour de la notion de « signe » dans les pratiques chorégraphiques et gestuelles sont nombreuses, d'ailleurs nourries par un récent regain d'intérêt⁵¹¹. Elles émergent préférentiellement dans les études nourries d'une approche linguistique : si la présence la notion de « signe » est dans ce cas plus évidente, il semble cependant que certaines analyses esthétiques de la réception des œuvres chorégraphiques tendent à s'y rattacher, y compris implicitement. En effet, le statut (symbolique, référentiel, dénotatif) du signe participe par exemple à enrichir une réflexion sur le statut formel et sémiotique du geste dansé. Le point de vue majoritaire sur cette question considère que le geste fait « signe » d'une manière

⁵⁰⁹ Centre national de la danse, « Noé Soulier. Mouvement sur mouvement ». En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/program/414-noe-soulier> Consulté le 16 octobre 2022.

⁵¹⁰ Nous renvoyons ici à la notion d'acte de langage chez Austin. AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 (1962).

⁵¹¹ BAUER Bojana, « De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 81-96. Il s'agit aussi d'un mot-clef récurrent de l'Atlas des figures de Mathieu Bouvier, dont il propose une définition. BOUVIER Mathieu, « Qu'est-ce qu'un signe ? », *Pour un atlas des figures*, Lausanne, La Manufacture, 2018, En ligne. URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/ensemble/quest-ce-quun-signe> Consulté le 09 juin 2022.

paradoxe : en premier lieu, parce que le « signe » requiert de s'établir comme une entité homogène, stable et clairement délimitée, tandis que le geste se propose comme un continuum fluide, qui acquiert sa cohérence et son unité à mesure qu'il se déroule dans le temps et dans l'espace, toujours en relation avec les gestes qui le précèdent ou lui succèdent.

« Le 'signe' gestuel est bien différent du signe linguistique, parce qu'il n'est pas fait d'unités qui se distinguent de façon constituée. Par conséquent, une séquence gestuelle ne peut signifier qu'à partir de la configuration des gestes sur une chaîne syntagmatique, à partir donc de la continuité d'une syntaxe⁵¹² ».

En second lieu, il apparaît que le geste trouve son efficacité moins dans le message intelligible qu'il véhicule que dans la relation sensible et expressive qu'il instaure : Valentina Karampasia souligne qu'en danse, le sens d'un geste est ainsi distribué entre ce qui motive sa production par un danseur et la signification qu'il acquiert dans sa réception par le spectateur.

« Cela est dû [...] au fait que ce qui est donné à voir est une sensation et non pas un signe ; dans la sensation il n'y a pas de nécessité entre un contenant et un contenu, mais le hasard disjonctif de ce dont un corps fait l'épreuve, ce que le spectateur est invité à contempler⁵¹³ ».

Cependant, ce phénomène se trouve interrogé dans la performance de Soulier : le spectateur est mu par l'impression qu'elle se constitue autour d'une valeur de signe, attribuée successivement ou simultanément à la parole et/ou au geste. Ce phénomène permet de faire émerger de notre point de vue une réflexion fondamentale quant à la valeur de « signe » attribuée au geste dans les discours et les pratiques des artistes. Chez Soulier, on ne peut que relever l'instabilité afférente à la relation symbolique instaurée par le signe (le mouvement du danseur est-il le signifiant de son discours, ou réciproquement ? Geste et parole constituent-ils un seul et même signifiant, qui réfèrent à un signifié autre, abstrait ou théorique ?). Cette instabilité participe finalement à mettre en lumière combien le geste ne peut être perçu ou éprouvé comme une « pure présence » : il semble toujours renvoyer à autre chose qu'à lui-même – par exemple à une « définition », telle que Soulier tente de l'établir dans son ouvrage. Il est ainsi possible de considérer que la danse consiste à « dire quelque chose en mouvement sur le mouvement⁵¹⁴ ».

Désigner cette relation comme analogue au système de « signe » tel qu'on le trouve en linguistique est d'emblée un parti pris fort, qu'il est possible d'analyser, voire de déconstruire. Nous suivons en cela l'analyse formulée dans le champ de la danse par Mathieu Bouvier, à la suite de

⁵¹² KARAMPAGIA Valentina, *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 174.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 190.

⁵¹⁴ O'BYRNE Anne, « Noé Soulier, Mouvement sur mouvement », *op. cit.*

Kristeva : cette dernière interroge le paradigme du signe tel qu'il s'établit dans la pensée structuraliste, qu'elle considère comme largement logocentriste. Kristeva remarque que l'héritage dialectique invite à penser le monde à partir d'oppositions notionnelles – entre parole et écriture, entre signifiant et signifié, mais aussi entre logos et praxis. Dans le contexte de la production d'un message communicationnel, le primat du « logos » tend à rejeter la « praxis » au statut de seul redoublement accessoire et mimétique de la signification verbale. S'instaure une relation de hiérarchie et de consécration : d'abord le verbe, ensuite le geste.

En s'appuyant sur la pensée marxiste (qui conçoit les échanges comme non-productifs) ainsi que sur l'analyse de civilisations extra-occidentales dont les modes de pensée ne mobilisent pas l'écriture, Kristeva rappelle que le geste y acquiert une fonction essentielle dans la communication : il ne s'ajoute pas au message verbal, mais possède une fonction de désignation. En effet, dans ce contexte, le geste ne donne à voir que ce qui est présent, de sorte qu'il s'établit comme un processus vide et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même⁵¹⁵ : c'est finalement lui qui soutient l'échange verbal, à la manière d'un « fond tonique⁵¹⁶ ». À partir de cette analyse se trouve interrogée la possible intégration du geste – et de la corporéité – dans l'analyse du fonctionnement sémiotique. Les mouvements, les infléchissements posturaux ou les mimiques qui émergent dans une situation de communication verbale ne peuvent à ce titre être considérés comme des éléments « paraverbaux », mais accèdent au contraire à la fonction de « kinèmes » fondamentaux, que Mathieu Bouvier propose alors d'associer au fonctionnement non de l'oralité, mais de l'écriture.

« Fonctions premières, anaphoriques au langage comme le propose Kristeva, les marques kinésiques relèvent davantage d'une dimension 'scripturale' que 'phonétique', plus proches en cela d'un geste graphique que d'un geste oratoire. [...] Si la gestualité appartient de plein droit au langage, ce n'est pas parce qu'elle y ajoute un supplément expressif, nous l'avons-vu, mais plus profondément parce qu'elle en est l'anaphore, c'est-dire le soutien et la marque de ses efforts sensori-moteurs⁵¹⁷ ».

Cette analyse est ici précieuse, parce qu'elle permet de considérer autrement l'émergence d'un processus de signifiante dans la performance de Soulier. Elle fait aussi écho à nos interrogations quant au statut de la parole relativement à la présence du geste dans la pratique des danseurs, et finalement à l'émergence d'une gestualité au regard de l'écriture – *via* l'énonciation d'une parole. Si Mathieu

⁵¹⁵ KRISTEVA Julia, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, n°10, 1968, pp. 48-64. En ligne. URL : DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2548>. Consulté le 16 juin 2022. Cité in BOUVIER Mathieu, « Le geste, anaphore du langage », *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-geste-anaphore-du-langage> Consulté le 11 août 2022.

⁵¹⁶ BOUVIER Mathieu, « Le geste, anaphore du langage », *op. cit.*

⁵¹⁷ *Idem.*

Bouvier intègre un « geste scripturaire » dans le système de communication langagier, il s'agit pour nous de l'envisager à partir du support textuel qui, chez Soulier, manifeste l'acte d'écriture.

Son ouvrage constitue un creuset pour penser le statut du signe langagier au sein de la relation entre geste et parole. En effet, contrairement aux phénomènes de tuilage discursif et kinésique que nous avons pu voir apparaître dans la performance, au sein du livre tous les énoncés sont situés – en apparence du moins – sur le même plan diégétique, afin d'assurer la cohérence de l'écriture. Ceci recouvre l'une des propriétés fondamentales du modèle textuel : Jean-Michel Adam et Ute Heidman rappellent qu'un « texte » émerge, en partie indépendamment du médium par lequel il se constitue, dès lors qu'une structure sémiotique permet « la reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication (...)»⁵¹⁸ ». On pourra interroger ce qui dans l'ouvrage de Soulier participe à faire « texte », au regard de la manière dont la performance constituait pour sa part un ensemble cohérent – un texte – y compris composé de nombreuses entités disparates, que Soulier lui-même désigne comme des « textes » : « j'essaie d'interroger ainsi la manière dont le mouvement peut parler sur le mouvement. Le texte discursif et le texte gestuel se superposent⁵¹⁹ ». Ces effets de superposition disparaissent dans l'ouvrage : s'ils permettent de supposer une divergence entre les modes d'élaboration d'une écriture orale et scripturaire de la danse, on pourrait aussi relever que le livre fait converger une double écriture, textuelle et chorégraphique.

B. Dé-composer la performance, composer l'ouvrage

Si le lien logique entre la performance et l'ouvrage n'est pas explicitement formulé au sein de la biographie artistique de Soulier, il est du moins thématique et structurel (les deux œuvres contiennent un contenu similaire et un principe compositionnel qu'il est possible de comparer), mais aussi chronologique : la performance (2013) est antérieure à la publication de l'ouvrage (2016). Ceci permettrait de conclure arbitrairement à la postérité certes temporelle, mais aussi ontologique de l'écriture. Toutefois, peut-on considérer le livre comme la consignation de la performance ? Nous examinerons ci-dessous quelques indices des mécanismes de transcription engagés dans l'ouvrage, moins pour leur valeur intrinsèque que parce qu'ils nous permettent de mettre en lumière les imaginaires et les représentations d'une écriture *sur* et *de* la danse que Soulier développe. En effet, dans la performance, le geste est tissé avec la parole, et tous deux acquièrent leur sens par les interactions qui les lient. Si ces interactions sont inexistantes dans l'ouvrage (les gestes et le corps de Soulier ayant disparu), alors le « texte » (en tant que suite cohérente d'énoncés) finalement se trouve

⁵¹⁸ ADAM Jean-Michel, HEIDMANN Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* n° 153, 2004, p. 62-72. En ligne. DOI : 10.3917/lang.153.0062. Consulté le 16 mai 2022.

⁵¹⁹ Présentation de *Mouvement sur mouvement* sur le site du Centre national de danse contemporaine d'Angers. En ligne. URL : <https://cndc.fr/fr/noe-soulier/creations/mouvement-sur-mouvement#> Consulté le 15 juin 2022.

uniquement manifesté par sa structure langagière. Comment l'écriture reproduit-elle, ou induit-elle une relation ambivalente aux processus de signifiante, telle qu'elle émergeait dans le geste dansé ?

1. *Transposer, transcrire ; une parole livresque*

Remarquons tout d'abord qu'aucun indice ne rappelle l'existence d'une occurrence scénique de l'ouvrage, ni dans son paratexte, ni dans son contenu : dès après le prologue, les formulations énoncées à la première personne du singulier durant la performance sont transposées en une troisième personne beaucoup plus évasive (« mon genou⁵²⁰ » devient « le genou⁵²¹ », « je » devient « le danseur » ou « on », sans que l'on puisse discerner si cette neutralité désigne la communauté des danseurs ou si elle souligne une démarche d'universalisation du discours). Ces quelques indices manifestent un travail de reconfiguration entre la performance et l'écriture, où les éléments infléchis voire ôtés relèvent des tropes d'investissement et de présence du locuteur dans son discours.

On peut remarquer nombre de transpositions littérales du texte de la performance, cependant de manière fragmentaire : si l'ordre des phrases n'est pas toujours identique, les tournures en revanche le sont majoritairement. Au regard de la manière dont elles s'articulaient à des gestes dans la performance et dont elles manifestaient l'implication du locuteur dans son discours, ces transcriptions sont porteuses de multiples enjeux rythmiques et sémiotiques. On remarque aussi de nombreux réagencements du propos, tant dans sa structure que dans le sens qu'il acquiert : dans la performance Soulier articule une analyse sur le pas arabesque (toutes ses occurrences produites par des danseurs manifestent l'existence d'un concept transversal à cette figure) à l'exemple de la tâche n°21 dans la pièce *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer (qui consiste à déplacer des matelas) : pareillement, toutes les réalisations des tâches par des interprètes ont en commun d'actualiser la consigne formulée dans cette tâche⁵²². A l'inverse, dans l'ouvrage, cette même œuvre est mobilisée pour illustrer la manière dont les danseurs s'investissent dans le déplacement des matelas, en accomplissant un « but pratique », sous la forme d'une « action orientée vers le matelas et non vers le corps de celui qui agit⁵²³ ». Il s'agit donc d'une reconfiguration des éléments présents dans la performance, induisant une nouvelle proposition théorique.

Ces diverses opérations d'ajouts, de retranchements ou de réorganisation de la matière langagière permettent d'instaurer d'autres interactions entre les idées développées au sein de chaque paragraphe. Elles témoignent d'une structuration de la pensée régie par une logique de l'écriture – ceci d'autant plus, dans le dernier exemple examiné, que la thématique des « actions réflexives » était

⁵²⁰ SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 04:48'.

⁵²¹ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit., p. 43.

⁵²² SOULIER Noé, *Hand catching signs*, op. cit. 06:40'-07:14'.

⁵²³ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit., pp. 34-35.

le sujet du mémoire de philosophie de Soulier. L'ouvrage manifeste un lien certes étroit, mais non littéral avec celle-ci : le « contenu » est réagencé en vue de créer un objet livresque adressé à un lecteur, de sorte que l'acte scénique lui-même semble s'être absenté du texte. Finalement, si ce n'est ni sa parole, ni ses gestes qui constituent le support de l'écriture, quel peut être le point de relation entre les deux ? Notre hypothèse considère qu'il s'agirait non pas de transcrire la performance afin de l'établir sur un support textuel, mais plutôt de donner à lire l'archi-écriture de la performance, telle qu'elle se noue dans la relation entre gestes et parole.

2. Une discrète raison graphique

Ainsi, davantage que le contenu thématique (dont les variations peuvent être appréhendées comme des adaptations d'adresse en fonction du médium utilisé), davantage aussi que certaines caractéristiques énonciatives (relatives à l'usage des liaisons ou des intonations), ce qui retient ici notre intérêt relève de l'ordre textuel du discours et de la littératie dont il témoigne, qui manifeste l'actualisation d'un imaginaire de ce qu'est une écriture livresque. Elle aurait une fonction d'élucidation et de stabilisation des relations entretenues par le geste et la parole dans la performance, au regard du contenu sémiotique qu'elles transmettent. Peut-on déceler la présence d'une gestualité ou d'une vocalité dans l'écriture – selon quels degrés, et avec quelles propriétés – ou au contraire leur absentement incite-t-il à considérer autrement la fonction acquise par l'élaboration d'une forme livresque ?

Ce phénomène est visible dans les titres de la performance et de l'ouvrage : si la conférence performée, occasion de stratifications plurielles entre divers matériaux de nature et d'adresse multiples, est intitulée *Mouvement sur Mouvement* – soulignant des effets de redondance et de superposition – l'ouvrage se nomme *Actions, Mouvements et Gestes*. Cette formulation tripartite révèle une opération première de catégorisation : déclinant le rythme ternaire de la dissertation philosophique, elle est caractéristique de l'acquisition d'une culture académique écrite. D'autre part, elle se détache de l'imaginaire d'un enchâssement dont témoignait le titre de la performance, et sollicite un principe de décomposition. Se trouvent distinguées trois entités supposées constitutives de la motricité du danseur : les *actions*, qu'il définit comme « des buts pratiques, des intentions », « une manière d'appréhender les mouvements de quelqu'un d'après ce qu'ils permettent d'accomplir⁵²⁴ » ; les *mouvements*, davantage envisagés en termes de « qualités motrices⁵²⁵ » ; enfin les *gestes*, « quand le mouvement est porteur de sens⁵²⁶ ». Ce phénomène de décomposition nous semble largement visible dans d'autres éléments constitutifs de l'ouvrage, qui témoignent de la

⁵²⁴ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes, op. cit.*, p. 74.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 107.

présence de ce qu'avec Goody nous désignons comme une « raison graphique⁵²⁷ ». À ce titre, on peut examiner l'attention particulière portée par l'auteur au séquençage de sa réflexion en chapitres – « parcours et positions », « formes et trajectoires », « buts pratiques⁵²⁸ » – ; mais aussi le statut sémiotique de l'index qui le clôt, ainsi que des schémas qui nourrissent sa réflexion.

Nous avons précédemment mobilisé la notion de littératie au sujet d'une pensée de l'écriture, en danse, qui articule « raison graphique » et pensée de la pratique compositionnelle comme une activité d'écriture. De ce point de vue, l'écriture constitue le support, la technologie mais aussi le processus apte à proposer une transcription de l'écriture chorégraphique en écriture textuelle. Il est possible de voir une résurgence – peut-être accidentelle – de ce phénomène dans le titre de la collection au sein de laquelle est édité l'ouvrage de Soulier : nommé « Carnets », elle nourrit pour nous un écho, certes lointain, avec le format des deux *Carnets de chorégraphes*⁵²⁹ publiés par l'association micadanses. Ils sollicitaient l'imaginaire de l'écriture comme activité de consignation, destinée à produire des traces de la danse spatialisées sur la page du livre par des listes ou des notes éparses, et nous avons rattaché ces éléments à la sphère de la « littérature d'atelier ». Cependant, l'ouvrage de Soulier a pour sa part été écrit spécifiquement en vue d'une publication : l'insérer dans la catégorie des « carnets » nourrit la représentation de l'écriture comme associée à la fabrique – presque manuelle – du geste dansé.

On pourrait percevoir la présence discrète de cette « raison graphique » au sein de l'index qui clôt l'ouvrage⁵³⁰. Goody rappelle que la forme de la liste alphabétique dont témoigne la structure d'un index appartient à une logique scripturaire parce que son format et son mode de lisibilité n'a pas d'équivalent à l'oral⁵³¹. En effet, sa disposition logique et spatiale crée une certaine discontinuité entre les termes qui la constituent : la disposition en liste matérialise les limites visibles – mais aussi conceptuelles – de ces unités de sens, selon des critères exogènes (tels que l'ordre alphabétique). Cependant, l'index permet une circulation entre ces notions parce qu'il peut être lu dans différents sens (« latéralement et verticalement, de haut en bas comme de gauche à droite⁵³² »). Chez Soulier, il

⁵²⁷ GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.

⁵²⁸ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit., Chapitre 2, p. 16 ; Chapitre 3, p. 18 ; Chapitre 17, p. 90.

⁵²⁹ MARTIN Christophe (dir.), *Carnets de chorégraphes. Comment naît une œuvre chorégraphique*. Tome 1 : Yvann Alexandre, Jean-Christophe Boclé, Myriam Gourfink, Perrine Valli ; Tome 2 : Patrick Bonté, Jean-Claude Gallotta, Bernardo Montet, Paris, micadanses, 2014 & 2016.

⁵³⁰ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit., pp. 137-141.

⁵³¹ GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.

⁵³² La liste, comme l'index, implique une discontinuité graphique et visuelle qui présuppose et dont découle une manière de percevoir la spatialité et la temporalisation des informations qu'elle contient. Elle participe, selon Goody, à la perception abstraite et à la « mémorisation élective », et agit aussi sur la perception du langage, appréhendé de manière discontinue à la manière de « formes » verbales. GOODY Jack, *La raison graphique*, op. cit., notamment pages 150, 193, 221. Voir PRIVAT Jean-Marie, « Sur *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody », *Questions de communication* n° 33, 2018, p. 299-323. En ligne. DOI :

s'organise selon une logique alphabético-thématique, à partir de mots-clefs qui renvoient à leur tour à de nouveaux termes, permettant d'associer des notions selon des relations assez inédites. Par exemple, l'entrée « corps » renvoie successivement au « corps de ballet », à « l'image du corps », ainsi qu'à la distinction entre Leib et Körper proposée par Husserl : le « corps » se trouve ainsi perçu comme un ensemble constitué d'éléments homogènes, comme une représentation intéroceptive, puis comme un concept. Selon le même procédé, l'entrée « mouvement » renvoie à deux termes, « planification » et « intégration » : réciproquement, elle participe à définir le « mouvement » comme une donnée préalable et externe au danseur, que ce dernier se doit d'incorporer. Notons que Soulier lui-même qualifie cet index de « polyphonique⁵³³ », et qu'il envisage son rôle pour un lecteur par analogie avec la posture du spectateur qui, à la fin d'une pièce, souhaiterait revoir certaines séquences⁵³⁴. Si cela est impossible dans la temporalité chorégraphique, cette activité rétrospective devient accessible par le format livresque.

Finalement, cette raison graphique se manifeste aussi au sein de l'ouvrage par la présence de plusieurs schémas. L'un d'entre eux, page cent une, est consacré à la pièce *Up to and Including Her Limits* de la chorégraphe Carolee Schneemann (1971-1976), et rend compte de la manière dont Soulier conçoit les actions de la danseuse, qui agit simultanément « pour faire une performance et pour faire une œuvre plastique ». Le schéma présente ainsi deux branches à partir de la proposition « Carolee Schneemann agit sur la toile » : la première inclut trois embranchements, « pour accomplir une action spécifique », « pour accomplir une performance » et « pour agir sur le public ». La seconde possède la même structure ternaire, et désigne trois actions : « pour transformer le mur », « pour produire une œuvre plastique » et « pour agir sur le public ». Nous avons interrogé Soulier au sujet de ce schéma.

Ça m'intriguait, dans ce texte qui est très écrit, de voir tout d'un coup l'écriture s'interrompre, pour arriver sur des typologies, des schémas... Pourquoi avoir choisi de les intégrer à ton propos ?

J'aurais pu faire un long paragraphe sur la [démarche] de Carolee Schneemann, j'ai essayé de le faire d'ailleurs, mais c'était vraiment pénible à suivre, et je me suis dit que [le schéma] marche juste beaucoup mieux. [...]. J'ai hésité à le faire : j'aurais pu faire des dessins, parfois. Par exemple quand je parle de la danse classique, ça aurait été beaucoup plus simple, [...] j'aurais pu faire une vue de haut, ou dessiner les différents pas. [...] Les schémas qu'il y a, [ce ne sont] que des schémas

10.4000/questionsdecommunication.12581. Consulté le 06 juin 2022. Et VINSON Marie-Christine, « L'index, une technologie de l'intellect », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* n°131-132, 2006. pp. 199-216. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.2006.2128> Consulté le 11 juin 2022.

⁵³³ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 53, ligne 4.

⁵³⁴ « Après, je pense qu'on peut isoler un chapitre, pas tous mais certains peuvent être lus isolément, et surtout l'index : une fois qu'on a parcouru [le livre] dans un sens, je pense que [c'est un peu comme] une fois qu'on a vu un spectacle, on se dit « j'aimerais bien relire ce qu'il dit par rapport à ça », ou alors on est intrigué par tel raisonnement parce que soi-même on pense à telle chose, [alors] on peut aller direct à tel ou tel endroit ». « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 55, lignes 17-22.

conceptuels, des relations entre des éléments, dans une réflexion. [Alors qu'avec] des dessins, on serait rentré dans quelque chose qui est déjà visuel. Et ce qui m'intéressait c'était plutôt de [...] faire l'effort de visualisation dans sa tête, je pense que c'est quelque chose d'important, un bon exercice, et c'est une manière de comprendre, en fait⁵³⁵ ».

Le propos de Soulier nous fournit quelques éléments d'éclaircissement de sa démarche, moins quant à la production du schéma que dans le propos qu'il tient à son sujet, en regard de la fonction qui lui est attribuée. Le schéma aurait pour fonction d'éviter la production d'un dessin, c'est-à-dire qu'il permet de ne pas proposer une représentation visuelle de la danse de Schneeman – il engage au contraire le lecteur à la produire lui-même. Soulier témoigne en cela de la prégnance d'une culture de l'écrit : selon Goody, celle-ci conditionne nos manières de penser, parce qu'elle « favorise des formes spéciales d'activité linguistique et développe certaines manières de poser et de résoudre les problèmes⁵³⁶ », notamment en proposant une façon graphique de raisonner et de comprendre. L'écriture sous-tend une approche visuelle de la pensée (cependant non imageante, en tout cas pas directement), car elle assure « le passage du domaine auditif au domaine visuel ». Cette transition opère notamment par l'extraction des morphèmes du flux de la parole, de sorte qu'ils sont considérés comme des « unités autonomes », qu'il est possible de « mettre en ordre au sein d'une phrase mais aussi indépendamment d'un tel cadre, de manière à les faire apparaître dans un contexte très différent⁵³⁷ ». Cette proposition théorique semble fondamentale au regard des interrogations qui sont les nôtres : le mode de pensée induit par l'écriture, tel qu'il s'actualise ici notamment par la présence de schémas (ils ne constituent qu'un indice de phénomènes plus vastes), rend possible – ou révèle – une conception de la danse comme langage et comme écriture. Dans cet exemple, il est possible de représenter schématiquement un phénomène perceptif et expressif ; plus loin, comme nous le verrons, la réflexion de Soulier s'appuie sur une analogie entre le façonnement gestuel et le phénomène de séquençage langagier. Ces deux mécanismes s'articulent afin de considérer l'établissement des processus de nomination d'un geste dansé. Le livre serait alors le format privilégié pour mettre en scène ce fonctionnement chiasmique, parce qu'il s'inscrit dans la continuité d'un imaginaire littéraire où la langue est travaillée comme un matériau autotélique. L'essai est d'ailleurs marqué par une très forte emprise linguistique : tant d'un point de vue terminologique que des références savantes qu'il convoque.

⁵³⁵ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 47, lignes 26-37.

⁵³⁶ GOODY Jack, *La raison graphique, op. cit.*, p. 267.

⁵³⁷ VINSON Marie-Christine. L'index, « une technologie de l'intellect », *op. cit.*

C. L'écriture comme outil et support de décomposition

Ce sont en premier lieu les modes de composition de l'ouvrage et les différentes configurations produites par les éléments qui le constituent qui nous fournissent des indices pour comprendre, *a contrario*, comment se déroule le flux de la performance. À partir d'un même matériau discursif, les logiques perceptives afférentes à leur transmission orale ou écrite induisent une compréhension différente de leur cohérence. C'est ce dont Soulier témoigne dans un entretien accordé à la suite de la présentation de sa pièce *Idéographie*, en 2011. Cette pièce apparaît, à certains égards, structurée selon des procédés identiques à la série *Mouvement sur Mouvement-Hand Catching Signs*, de sorte que l'analyse qu'il en produit peut constituer une ressource pour notre propre réflexion. En effet, *Idéographie* s'appuie sur un procédé de juxtaposition – à la manière d'un patchwork – de sources discursives diverses, d'extraits de textes de statuts différents puisées dans des domaines scientifiques ou artistiques variés. Comme nous le verrons dans la prochaine partie, ce phénomène est aussi particulièrement à l'œuvre dans *Actions, Mouvements et Gestes*. Le discours que tient Soulier à l'égard des procédés compositionnels mis en œuvre, ainsi que de la perception spectatorielle qui en découle lors de la présentation de la pièce, nous permettra de formuler quelques premières analyses quant à la relation entre formes orales et écrites de la performance.

« Quand j'ai montré la première version du travail [...], c'était vraiment intéressant de voir ce qui n'était pas comme je l'avais imaginé. En venant d'un contexte universitaire, je pensais que la manière dont je manipulais les textes paraîtrait étrange, illogique, ce qui ne s'est pas tellement produit. Au contraire, les spectateurs parvenaient en permanence à faire des liens entre des textes très hétérogènes pour construire une sorte de discours global. Mon problème était qu'ils n'ont pas semblé percevoir la composition mais plutôt appréhender le tout comme un flux homogène. J'avais travaillé à produire un discours composé lui-même de discours d'origines multiples sans que chaque composante soit clairement identifiable, mais les contradictions et les relations entre ces textes me semblaient importantes et elles étaient peu transmises lors de cette présentation. Contrairement au contexte académique, il y a au théâtre une très grande tolérance pour la contradiction. Le public est habitué à faire des liens entre des éléments *a priori* sans rapport. Maintenant, je me demande comment rendre perceptible la composition elle-même⁵³⁸ ».

Retenons de son propos deux phénomènes : d'une part, ceux relatifs aux procédés de composition qu'il met en œuvre, à partir d'une pluralité de sources. D'autre part, ceux qui résultent de la non-perception de cette technique chorégraphique par les spectateurs : elle témoigne de

⁵³⁸ Il poursuit : « par exemple, il peut y avoir des greffes, d'énormes parenthèses, de courtes parenthèses dans d'autres parenthèses, etc. Je sais maintenant que les gens s'y retrouvent. J'ai établi une certaine clarté et je peux l'utiliser pour aller plus loin et pour créer d'autres rapports entre les textes ». CHAUCHAT Alice, PETRESIN-BACHELEZ Nataša, SOULIER Noé, « *Idéographie* (entretien) », *op. cit.*

caractéristiques propres à l'oralité, qui autorise l'intégration d'un ensemble d'éléments, y compris de nature ou de propriété disparates, dans un même flux discursif et sémiotique. Cette continuité permet la compréhension globale du propos de Soulier, qui assure la cohérence de l'œuvre chorégraphique. Or, nous soutenons que si ces sources sont perçues comme un même ensemble dans la performance, à l'inverse dans l'écriture les sutures logiques et formelles de son discours deviennent visibles : malgré le fait que son ouvrage s'inscrive explicitement dans le champ de la littérature, le lecteur perçoit certains hiatus, dans l'articulation des idées mais surtout dans le statut de certains énoncés. En témoigne les mécanismes de transposition textuelle d'une séquence de la performance⁵³⁹ consacrée à l'usage des outils et de l'incorporation au schéma corporel d'objets externes au corps, qui se conclut par une citation de Canguilhem⁵⁴⁰. L'ouvrage donne à lire les mêmes segments de phrases, hormis quelques variations – des tournures rhétoriques d'accentuation typiques de l'oral. Cependant se trouve insérée, entre cette analyse et la citation de Canguilhem, une incise de près de trois pages⁵⁴¹. Or, préalablement à notre découverte de la performance, nous avons déjà perçu une césure dans la continuité narrative de l'ouvrage : stylistiquement, on remarque par exemple que cette incise est manifestée par un effet d'anaphore, c'est-à-dire de reprise d'un même segment de phrase, qui constitue comme une suture du discours (telle que nous la soulignons ci-dessous).

« S'il peut se rétracter en lui-même, le corps peut aussi s'étendre par-delà ses limites en englobant un objet extérieur, par exemple, si l'on utilise beaucoup un outil. Il est alors intégré à notre schéma corporel. Le schéma corporel apparaît pour la première fois dans un article de Henri Head et Gordon Holmes daté de 1911. Dans *How the Body Shapes the Mind*, Shaun Gallagher analyse les différents sens qu'on a donnés au schéma corporel [...]»⁵⁴².

On remarque ici une forme de décrochage de la continuité logique du propos. À partir de la notion de schéma corporel, Soulier rappelle ensuite l'historique de ce concept, les étapes de son développement et les expériences qui ont permis de la constituer, prenant appui pour cela sur de

⁵³⁹ À l'échelle d'une seule minute de la performance et de trois pages du livre, on peut noter les phénomènes suivants : dans la performance (02:50) Soulier prononce exactement les phrases de ce qui correspond dans le livre au second paragraphe de la page 43, puis semble sauter deux paragraphes avant que l'on puisse retrouver une coïncidence entre son propos (03:13') et le bas de la page 44. Deux longues citations sont présentes dans l'ouvrage et non formulées par Soulier, et l'on retrouve ensuite une coïncidence entre son propos (03:40) et la page 46 du livre.

⁵⁴⁰ « Les premiers outils ne sont que le prolongement des organes humains en mouvement. Le silex, la massue, le levier prolongent et étendent le mouvement organique de percussion du bras ». CANGUILHEM Georges, « Machine et organisme », *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1965, p. 158. Durant la performance, Soulier remplace « la massue » par « le marteau », tandis que dans l'ouvrage la citation ici reproduite est précédée des quelques lignes par lesquelles Canguilhem introduit les références dans lesquelles il puise cette idée (chez von Hartman et Schopenhauer notamment).

⁵⁴¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 45-47.

⁵⁴² *Ibidem*, pp. 43-44.

nombreuses citations⁵⁴³. On pourrait arguer que cette incise relève d'une fonction d'explicitation du discours de Soulier : elle témoignerait de la vocation didactique de son ouvrage, de sorte que l'élaboration de la focale d'attention proprement dite est temporairement reléguée au second plan de la réflexion. Cependant, à l'issue de ces trois pages, l'auteur conclut à son inefficience : « vu la complexité de ce type d'action, le schéma corporel des danseurs n'est peut-être pas affecté d'une manière aussi claire que celui des singes utilisant un râteau⁵⁴⁴ ». La démonstration reprend alors son fil : si elle s'ouvrait à la page quarante-deux en évoquant « les exemples de mouvement définis géométriquement considérés jusqu'à présent (la danse classique, Cunningham et Balanchine) », elle reprend à la page quarante-sept pour considérer « les contraintes géométriques [qui] portent sur l'ensemble du corps comme dans la danse classique, chez Balanchine ou dans la technique Cunningham ». Ce fonctionnement circulaire, voire tautologique, surprend d'autant qu'il est livresque : il désigne pourtant la présence d'une oralité latente, comme si son discours n'avait pas été soumis aux opérations de sélection et de hiérarchisation qui caractérisent le travail d'écriture propre au registre de la « raison graphique ». Il semble au contraire mimer le mouvement centrifuge de sa pensée, et témoigne de la cohabitation de différents statuts dans son discours : l'ouvrage est construit comme un patchwork⁵⁴⁵ de citations.

A l'inverse de la conférence, dans laquelle ce sont les gestes et la corporéité du danseur qui assurent la continuité du discours en remplaçant ou suppléant l'absence de liens logiques, l'écriture donne à voir les ruptures de la pensée de Soulier. En résulte la perception d'une typologie d'idées articulées par des logiques autres que celles caractéristiques d'une pensée écrite : l'oralité se perçoit par certains indices relevés à l'échelle d'une micro-analyse, mais aussi dans l'examen transversal de la structuration de l'ouvrage et du discours. S'agit-il de considérer que l'ouvrage est moins « écrit » que la performance, ou alors selon d'autres logiques que l'écriture chorégraphique que l'on voit sur scène ? *A contrario*, il donne à lire ce qui demeure invisible dans sa performance, tels que les effets de couture, les décalages ou le « jeu » dans les rouages du discours. On pourrait y voir la manifestation de ce que Derrida considère comme un processus de *différance*⁵⁴⁶, qui n'est visible qu'à l'écrit – littéralement, parce que l'écart entre *différance* et *différence* se voit mais ne s'entend pas. Ici, l'écriture de Soulier manifesterait cette *différance* derridienne en cela qu'elle permet de voir se superposer le travail de

⁵⁴³ L'ouvrage évoque H. Head et G. Holmes, « Sensory Disturbances From Cerebral Lesion », *Brain* n° 34, 1911, p. 102-254 ; S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, New York, Oxford University Press, 2005 ; A. Iriki, « Coding of Modified Body Schema During Tool Use by Macaque Postcentral Neurons », *Neuroreport* n° 7, 1996, p. 2325-2330 ; Georges Canguilhem, « Machine et organisme », *La Connaissance de la Vie*, Paris, Vrin, 1965, p. 158.

⁵⁴⁴ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴⁵ Tout comme nous avons pu le voir précédemment, il s'agit aussi d'un procédé de composition chorégraphique expérimenté par Soulier dans plusieurs de ses pièces.

⁵⁴⁶ DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la Différence*, *op. cit.*

composition mené pour la performance – les effets de « couture » entre les textes qui constituent la trame de son propos – et la décomposition rendue visible par leur juxtaposition dans l'écriture, qui révèle la disparité de leurs natures, tonalités et adresses respectives. Nous formulons l'hypothèse que c'est parce que l'articulation entre ces différentes strates de composition du discours devient visible qu'un phénomène plus large de décomposition intervient, permis et manifesté par la forme écrite. Cette décomposition constituerait un fil rouge de compréhension de la pensée de l'écriture de la danse qui se noue dans l'ouvrage, parce que l'élaboration du livre repose sur l'actualisation d'un imaginaire langagier et scripturaire partagé avec le geste dansé.

Assurément, le parallèle entre composition et écriture chorégraphique est manifeste, déjà exploré en introduction de cette recherche ; nous l'avons aussi évoqué quant au titre de l'ouvrage en regard de celui de la performance, et nous suggérons que l'ouvrage manifestait, davantage qu'une logique de la composition, un phénomène de *décomposition*. Ce dernier nous semble largement nourri par la pensée de la danse comme langage – plus spécifiquement comme langue, tel que nous allons le voir – que développe Soulier. Le projet transversal de sa performance, qui se décline ensuite dans la démarche même d'écriture de son ouvrage, est de proposer une décomposition des éléments chorégraphiques, pour en déduire des règles de fonctionnement.

Dans l'ouvrage, il s'agit même de l'événement présenté comme fondateur de l'écriture : Soulier introduit sa réflexion par le récit de l'apprentissage d'une phrase gestuelle de Trisha Brown, alors qu'il était étudiant à P.A.R.T.S. Le jeune danseur, jusqu'ici formé à la danse classique, se trouve mis en échec par les qualités motrices attendues pour accomplir le phrasé gestuel de la chorégraphe : les quelques consignes qui lui sont adressées par l'enseignant ne facilitent d'ailleurs pas sa compréhension, parce qu'elles s'attachent à des qualités gestuelles dont il ne perçoit pas la portée métaphorique⁵⁴⁷. En découle une théorie fondée sur l'articulation entre gestes et discours, dans un premier temps entre production d'un mouvement et consignes reçues pour l'exécuter, qui souligne l'efficacité (ou la non-efficacité) des configurations langagières au regard des dynamiques motrices qu'elles sous-tendent. En effet, le récit de cette expérience met en lumière le processus par lequel Soulier *perçoit* une séquence de mouvement, tente de la *comprendre* puis d'en *nommer* les composantes, avant de la *réaliser* physiquement. L'essai semble ainsi résulter d'une tentative pour énoncer et formuler ce que Rudolf Laban désignait par ailleurs comme une « pensée motrice » : « une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'événements, pour laquelle manque une nomenclature⁵⁴⁸ ». Les expérimentations formelles et stylistiques qui résultent de la transposition de

⁵⁴⁷ SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵⁴⁸ Laban la distingue de la « pensée en mots » et souligne l'existence d'une pensée empirique et ancrée dans le corps du danseur, dans un contexte esthétique où l'expression de la sensorialité de l'interprète est revendiquée

cette pensée motrice dans le langage articulé – phénomènes de décomposition langagière des séquences de danse, activité de dénotation ou d'exemplification – sont nommées et organisées sous la forme de « cadrages conceptuels » qui façonnent un système de « focales d'attention » à vocation définitoire. Soulier tente d'établir ces dernières en un système raisonné et les distribue en trois catégories générales (les actions, les mouvements et les gestes), qui recourent les prismes attentionnels composés par les focales d'attention. L'appréhension de ces schèmes moteurs, par l'étude systématique de ses éléments constitutifs, s'établit comme la quête d'un dénominateur commun, tant sémantique que gestuel, afin de tirer de ces observations des catégories ensuite érigées en règles d'usage.

1. *Un phénomène grammatical*

L'analyse développée par Soulier semble en effet largement structurée par un imaginaire langagier : si l'on connaît la prééminence d'une pensée de l'écriture dans son travail chorégraphique, il s'agit ici plus spécifiquement d'un ensemble de références linguistiques ou empruntées à la philosophie du langage. Elles sont ici convoquées pour soutenir une réflexion consacrée à l'apprentissage de la danse, comparé à celui d'une langue, ou pour analyser les structures gestuelles, comparées aux unités phonétiques du langage oral. Ces références apparaissent particulièrement nombreuses et massives, de sorte qu'elles structurent le cheminement formel et logique de sa réflexion. Ainsi, l'analyse qu'il développe des mécanismes d'élaboration, de monstration et de reconnaissance des pas de la danse classique s'appuie sur la pensée du sémiologue Charles Peirce, qu'il cite à plusieurs reprises au cours des premières pages de son livre.

« Cette analyse s'appuie sur la distinction entre le mouvement singulier qu'exécute tel ou tel danseur à un instant donné et un pas comme l'arabesque qui peut être 'instancié' à de multiples reprises. Cette distinction rejoint celle que fait Charles S. Peirce entre 'type' et 'occurrence' (type/token).

Une des façons de juger de l'étendue d'un manuscrit ou d'un livre est de compter le nombre de mots qu'il contient. Il y aura ordinairement environ vingt the dans une page d'anglais et, bien entendu, ils comptent pour vingt mots. En un autre sens du mot « mot » cependant, il n'y a qu'un mot the en anglais ; et il est impossible que ce mot repose visiblement sur une page ou soit porté par la voix, pour la raison qu'il n'est pas une chose singulière ou un événement singulier. Il n'existe pas ; il ne fait que déterminer les choses qui existent. Je propose d'appeler une forme significative

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

définie de ce genre, un type. Un événement singulier qui arrive une fois et dont l'identité se limite à cette seule occurrence, [...] tel que ce mot ou cet autre sur une ligne singulière d'une page singulière d'un exemplaire singulier d'un livre –, je m'aventurerai à l'appeler une occurrence [token].

Le pas arabesque, que l'on retrouve dans tous les ballets classiques, est donc un type pouvant connaître des occurrences multiples⁵⁴⁹ ».

L'exemple utilisé par Peirce et sélectionné par Soulier pour illustrer la proposition conceptuelle de la relation entre « type » et « occurrence » souligne d'emblée combien la philosophie pragmatique sur laquelle le danseur indexe sa réflexion est nourrie d'une pensée de l'écriture livresque. Toutefois, cette référence ne constitue pas l'unique source théorique de Soulier : le point commun des citations qu'il mobilise est qu'elles reposent sur une pensée du langage. Il nourrit par exemple sa réflexion de la pensée de Jakobson, reprenant à son compte le parallèle qu'il formule dans *Six leçons sur le son et le sens*⁵⁵⁰ entre « les phonèmes et les valeurs musicales », qui lui permet ensuite d'analyser sa propre pratique de danseur.

« En apprenant la phrase de *Set and Reset*, je me suis retrouvé dans une situation comparable [à celle décrite par Jakobson], car je ne parvenais pas à identifier correctement les valeurs chorégraphiques qui constituaient la phrase. Le vocabulaire de la danse classique constitue un système de valeurs chorégraphiques qui entretiennent des liens structurels les unes avec les autres : déclinaison, dérivation, combinaison⁵⁵¹ ».

Remarquons ici combien Soulier ne se contente pas seulement de mobiliser une référence linguistique pour analyser sa danse, mais combien l'ensemble de la proposition qu'il formule ensuite est nourrie d'un imaginaire langagier : la danse de Brown est qualifiée de « phrase », à deux reprises, l'ensemble des pas de la danse classique est considéré comme un « vocabulaire ». Cet imaginaire est récurrent au sein des discours des praticiens comme des pédagogues de la danse ; c'est ici la fréquence de son usage qui nous interpelle. On peut en relever une nouvelle occurrence, lorsque Soulier analyse la perception du mouvement qui résulte du type d'apprentissage académique de la danse (ici selon les techniques Graham et Cunningham) : il serait similaire à l'apprentissage d'une langue.

« Le mode d'appréhension du mouvement au sein duquel on apprend la danse structure durablement l'approche qu'on en a – si cet apprentissage est suffisamment intensif. On peut comparer cette structuration de la perception à celle qu'entraîne l'apprentissage de notre langue maternelle. Celle-ci offre un répertoire de phonèmes qui structure notre écoute et notre

⁵⁴⁹ PEIRCE Charles, *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, Paris, Seuil, 1978, p. 190. In SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵⁰ JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976, p. 93. In SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 20.

articulation des sons. Passé un certain âge, il est extrêmement difficile d'apprendre la phonétique d'une autre langue, car on la perçoit à travers celle que l'on connaît déjà⁵⁵² ».

Cette articulation d'idées constitue un véritable sous-bassement de la réflexion de Soulier : il s'agit pour lui de considérer l'expérience du geste par les danseurs sous l'égide du langage (à l'encontre de nombreuses théories qui l'envisagent comme l'expression d'une pré-discursivité⁵⁵³, par exemple). Ces quelques références permettent alors de soutenir l'hypothèse suivante : la pensée de la danse proposée par Soulier est déterminée par une logique qui s'apparente à celle d'une grammaire. Ce postulat est soutenu par la fréquence avec laquelle le danseur engage une analyse croisée des phénomènes kinésiques et énonciatifs, toujours soutenue par un imaginaire et des références issues de la linguistique. D'autre part, la structuration de son ouvrage – *via* ses différents chapitres, la présence d'un index et de schémas – nous paraît engager un processus de rationalisation du discours comme des éléments examinés ; finalement, cette analogie est déterminée par les parallèles qu'il est possible d'établir entre le fonctionnement de la grammaire – qui observe et rend compte de règles définitoires de la langue – et la démarche de Soulier, qui nourrit elle aussi le projet de « définir » des gestes à partir de standards réguliers. Il affirme ainsi, tout comme le permet l'approche prescriptive de la grammaire, qu'il soit possible de juger de la correction ou de l'incorrection d'un geste par rapport à la norme à laquelle il se réfère.

« Pour déterminer si l'action de faire une arabesque est accomplie avec succès, il faut se pencher sur ce qui arrive à celui qui réalise l'action : le corps du danseur se conforme-t-il aux contraintes géométriques que prescrit l'arabesque ?⁵⁵⁴ ».

La présence si massive chez Soulier de cet imaginaire langagier peut sembler étonnante ; cependant, les interactions entre danse et grammaire sont par ailleurs nombreuses : on peut penser à l'usage de ce terme à l'égard des règles qui organisent les systèmes d'écriture tels que la notation Laban ou Benesh⁵⁵⁵. De ce mode de rationalisation du mouvement par l'établissement de signes graphiques découle d'ailleurs une « danse écrite » (Schrifttanz) chez Laban. Cette même démarche est à l'œuvre dans le faisceau des ouvrages considérés comme des manuels de danse, où l'écriture se dessine comme une pratique compositionnelle, déclinée par une logique alphabétique : elle s'appuie sur une analyse de paramètres élémentaires (propriétés formelles d'espace, de temps, de phrasé, etc.),

⁵⁵² *Ibidem*, p. 37.

⁵⁵³ Selon l'acception proposée par Sylvia Faure, in FAURE Sylvia, « Dire et (d)écrire les pratiques de danse. Opposition entre pratiques discursives et non discursives. », *Cahiers Internationaux de Sociologie* n° 108, 2000, pp. 161-178.

⁵⁵⁴ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵⁵ CHALLET-HAAS Jacqueline, *Grammaire de la notation Laban - cinétopographie Laban*, volume 1 & 2 (1999) et volume 3 (2011) ; NADAL Michelle, *Grammaire de la notation Conté*, nouvelle présentation du système (2010), MIRZABEKIANTZ Eliane, *Grammaire de la notation Benesh*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

considérés comme des composantes d'élaborations d'un geste, d'une phrase gestuelle puis d'un ensemble chorégraphique⁵⁵⁶. Toutefois, ces différentes propriétés sont ensuite appelées à prendre forme dans une œuvre externe à l'ouvrage, de sorte que les manuels ne sont pas le lieu de l'écriture chorégraphique, mais de ses prémisses, voire de sa poétique.

L'usage de ce format textuel par des chorégraphes ou des pédagogues semble cependant aujourd'hui obsolète – quoi que l'on puisse y voir une résurgence dans la récente publication du *Manuel de chorégraphe* de Jonathan Burrows⁵⁵⁷ (2017) – de sorte que l'imaginaire scripturaire qu'il charrie doit être considéré avec prudence. Toutefois, on peut relever que la démarche artistique de Soulier converge en partie avec la vocation didactique de ces manuels : comme nous l'avons vu, il puise nombre des structures gestuelles et des schèmes de mouvement qu'il performe dans le CD-Rom pédagogique édité par William Forsythe, *Improvisation Technologies, A Tool for the Analytical Dance Eye*, et ce dernier est notablement cité à plus de dix reprises dans son ouvrage. Par ailleurs, Philippe Guisgand souligne aussi la prégnance de cet imaginaire grammatical dans les discours analytiques ou critiques portés sur les œuvres chorégraphiques : il considère à ce titre que ces références linguistiques ne peuvent être considérées dans une seule relation d'« analogie de surface » avec les principes compositionnels utilisés par les artistes. Au contraire, elles établiraient une véritable « similitude de fonction », dès lors qu'elle permet de mettre au jour une « morphologie » des formes gestuelles, puis une « syntaxe » de leur usage⁵⁵⁸.

Cependant, la démarche s'établit de manière exactement inverse chez Soulier : il prend appui sur des pièces chorégraphiques existantes (entières et achevées), sur leur réception et sur sa propre expérience d'interprète pour élaborer des cadres conceptuels (des « focales d'attention »), qui regroupent ces œuvres en fonction des modes de définition engagés pour produire les gestes qui les composent. En cela, la démarche développée dans l'ouvrage semble faire écart avec l'approche grammaticale telle que la propose la linguistique : si Saussure rappelle qu'une langue évolue dans le temps, de sorte qu'il faut en appréhender les évolutions de manière diachronique et synchronique⁵⁵⁹,

⁵⁵⁶ Par exemple, Doris Humphrey décline dans *Construire la danse* les chapitres « Matériaux et outils ; la forme – première partie : symétrie et asymétrie ; La forme – deuxième partie : pour un ou plusieurs corps ; la forme – troisième partie : la phrase [...] la dynamique ; le rythme ; la motivation et le geste ; les mots [...] ». HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, Paris, L'Harmattan, 2000. Traduction de Jacqueline Robinson.

⁵⁵⁷ BURROWS Jonathan, *Un manuel de chorégraphe*, Bruxelles, Contredanse, 2017. Traduction Denise Luccioni. Et FORTI Simone, *Manuel en mouvement*, Nouvelles de danse n°44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000. Traduction Agnès Benoit.

⁵⁵⁸ GUISGAND Philippe, *Les fils d'un entrelacs sans fin : La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.69033>. Consulté le 16 janvier 2022. Relevons d'ailleurs que Guisgand propose précisément une analogie entre la conception du phrasé chez Anne Teresa de Keersmaecker et celle développée par Doris Humphrey, en puisant sources et citations dans son ouvrage *Construire la danse*, op. cit.

⁵⁵⁹ SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, op. cit., pp. 141 & 193.

il demeure possible chez Soulier de comparer la « définition » (géométrique) du mouvement « dans la danse classique, chez Balanchine, Cunningham ou Forsythe » avec celle (mécanique) proposée par « Trisha Brown ou Simone Forti⁵⁶⁰ ». Cette démarche définitoire, à fonction d'explicitation, induit que l'ouvrage semble davantage adressé à des spectateurs ou à des danseurs, et non à des chorégraphes : Soulier ne considère jamais les matrices créatives par lesquelles sont établis les gestes visibles dans les œuvres, mais s'intéresse plutôt à l'usage qu'il est possible d'en produire. Ses analyses prennent place du point de vue de la réception du geste, précisément *a contrario* de la démarche chorégraphique telle que la définit Louppe, par exemple : « c'est l'œuvre qui fonde les termes de sa lisibilité propre », de sorte que « le travail du spectateur est d'accepter, d'entrer dans les lois de cette lisibilité, à travers le spectre de perceptions produites⁵⁶¹ ». Ici, il s'agit au contraire de transgresser la logique interne à l'œuvre pour fonder des schémas de lisibilité exogènes, néanmoins internes à la corporéité du danseur et du spectateur.

Ce projet d'établir un cadre référentiel commun, tout comme l'attention portée aux principes définitoires des gestes de danse, constituent pour nous des indices. Parce qu'il met en lumière les modes d'organisation de l'expérience dansée en s'appuyant sur les logiques transversales qui régissent la production langagière, mais aussi parce qu'il tente de définir des gestes pour identifier le substrat conceptuel qui le détermine, notre hypothèse est que la pensée grammaticale développée par Soulier s'apparente à une démarche très spécifique : celle de la grammaire générative. Théorisée par Noam Chomsky, elle repose sur une démarche explicative, qui cherche à comprendre l'organisation du système cognitif et à dégager l'ensemble fini des règles appliquées de manière intuitive par un locuteur (danseur ?) qui lui permettent de formuler un ensemble infini de phrases⁵⁶². Soulier lui-même se réfère à cette approche linguistique lorsque nous l'interrogeons sur la manière dont il évoque le cadre général à partir duquel appréhender le pas arabesque.

« Mais c'est un peu comme : prenons les règles de grammaire. On les applique, mais parfois on [ne] sait pas du tout, c'est hyper compliqué pour les linguistes [...] de formaliser la règle implicite qu'on applique derrière ça, et même nous on [ne] la connaît pas. Donc ils vont devoir faire une grammaire générative, c'est vachement complexe. C'est une manière d'expliciter des processus implicites mais qui sont quand même présents : quand on les explicite, on s'en rend compte différemment, ça nous donne accès à une conscience de ça, et ça peut nous donner prise sur le langage différemment ; c'est ça que j'essaie de faire. Après je trouve ça intéressant, je crois qu'on arrive à un niveau d'analyse auquel on [n'] aurait pas pu accéder en demandant à un danseur : 'et toi, qu'est-ce que tu ressens ?' [...] et moi-même pour aborder ma propre expérience j'ai été obligée

⁵⁶⁰ SOULIER Noé, *op. cit.*, 84.

⁵⁶¹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 214.

⁵⁶² CHOMSKY Noam, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971 (1965).

de faire un détour énorme, [je n'ai] pas pu l'aborder de front. [L'idée] c'est d'aller derrière, dans une structure qui n'est pas forcément accessible à l'agent au moment où il produit l'action, mais qui lui est accessible de manière immédiate : [...] il peut reparcourir le même cheminement, s'il se pose la même question : 'si je dois déterminer si un mouvement est une arabesque ou pas, quel type de paramètres, quel type de critères j'utilise ?'⁵⁶³».

Cependant, la spécificité de la grammaire générative, *a contrario* des autres formes d'analyse grammaticale, est qu'elle considère prioritairement les mécanismes transversaux qui régulent la production d'événements. Ainsi, elle fait abstraction des locuteurs-praticiens (danseurs) du système considéré et de la production tangible des énoncés. Quel(s) écho(s) cette manière de penser les logiques constitutives d'une forme langagière (kinésique) peut-elle trouver en danse⁵⁶⁴ ? Il nous semble qu'il s'agit de la considérer au regard de la manière dont se construisent dans le champ chorégraphique les définitions du geste dansé : on note la persistance d'un imaginaire largement nourri par des pratiques de la modernité chorégraphique, dans laquelle le geste de danse est considéré comme l'expression d'une intériorité⁵⁶⁵. Il est ainsi intrinsèquement lié au sujet-danseur qui le produit, et n'existe pas en dehors de lui, à la manière d'un « continuum esthétique entre le soi dansant et sa forme visible ». Dans ce cas, « la chorégraphie assure l'unité entre l'expérience subjective du danseur et la forme spatio-temporelle du mouvement⁵⁶⁶ ». Cette conception expressive du geste dansé se trouve désormais largement remise en cause par les préoccupations des chorégraphes comme des penseurs contemporains.

« Le geste semble avoir manqué la possibilité d'une définition autonome en étant sans cesse ramené au rang de significations individuelles. [...] tant sur le plan philosophique que performatif, pouvoir définir le geste – et partant, le différencier du mouvement et du signe – oblige à le libérer de son contenu. Il s'agit de définir le geste comme quelque chose qui n'a pas sa signification en soi, mais qui – au contraire – va vers sa signification possible⁵⁶⁷ ».

Il nous semble que c'est précisément cette perspective qui soutient la démarche de Soulier, en soulignant les écarts qui peuvent opérer non seulement entre la forme visible d'un geste et les

⁵⁶³ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 60, lignes 44-45 et p. 61, lignes 1-21.

⁵⁶⁴ Relevons que Mark Franko tisse cette même analogie entre la danse et la grammaire générative à partir de l'étude des pièces de William Forsythe – c'est-à-dire précisément du chorégraphe dont Soulier s'inspire pour sa performance. In FRANKO Mark, « Body-Language and Language Body in William Forsythe's Artifact: Michel Foucault and Louis Marin on the Baroque Body », *Ars Aeterna* n°2, 2010, pp. 84-101.

⁵⁶⁵ Voir LAUNAY Isabelle, « La possession, le geste inoubliable et le refus de la reprise. Le *Tanzdrama* de Mary Wigman », *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, pp. 43-70.

⁵⁶⁶ BAUER Bojana, « De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller », *op. cit.*, p. 81.

⁵⁶⁷ Daniel Blanga-Gubbay, cité in GUISGAND Philippe, « Un travail en cours », *Recherches en danse* n°1, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.580> Consulté le 03 novembre 2022.

« définitions » qui le nourrissent, mais aussi entre ce qu'il exprime et sa structure formelle. D'un point de vue diégétique, l'on a pu noter précédemment combien le propos développé dans son essai semble se détacher de sa propre posture de danseur, témoignant en cela de l'absence de référence à la performance en tant que situation d'énonciation, qui pourtant origine son discours et les théories qui en découlent. Remarquons ici combien l'analyse qu'il propose des gestes d'un duo de danseurs fait abstraction de la manière dont ils s'inscrivent dans leur corps : les gestes sont appréhendés par leur fonction (de désignation, d'exemplification), comme s'ils se superposaient à leur corporéité sans s'y réduire.

« Au cours de la reprise de cette pièce par le Ballet de l'Opéra de Paris en 2012, William Forsythe recommandait à un danseur lors d'une répétition d'indiquer à sa partenaire la dynamique qu'elle doit donner à sa jambe par le mouvement de son propre bras. Le geste du bras est alors pris dans un réseau de références complexes : il suggère en les exemplifiant les qualités motrices que doit avoir le mouvement d'un autre danseur⁵⁶⁸ ».

Dans cet exemple, Soulier manifeste la possibilité pour un danseur de suggérer les gestes qu'il produit en direction de quelqu'un d'autre : son mouvement constitue une sorte d'adresse ou d'initiation, que l'autre reçoit et interprète. La question est alors de savoir ce qui fait « geste » : ce dernier semble se situer dans un entre-deux, simultanément partagé entre le danseur et sa partenaire. Bien loin de l'imaginaire de la danse comme acte d'auto-affectation ou de présence à soi, « ces mouvements rendent visibles une propriété qu'ils ne possèdent pas⁵⁶⁹ ». Il apparaît au fil de l'ouvrage que cette dissociation entre le geste produit et la corporéité du danseur qui l'incarne constitue pour Soulier un support d'analyse, comme en témoigne l'exemple ci-dessous consacré à un mode de mouvement qualifié d'« actions réflexives ».

« Les contraintes d'ordre géométrique qu'imposent les pas de la danse classique portent sur la forme et le mouvement du corps du danseur. Comme son corps fait partie de lui-même, lorsque le danseur agit sur son propre corps, il agit sur lui-même. Il est à la fois celui qui agit et celui qui subit l'action : il est la cible de sa propre action. Celle-ci peut donc être qualifiée de réflexive. Cette réflexivité est présente dans de très nombreux mouvements de danse. En effet, le danseur vise souvent les mouvements de son propre corps et non leurs conséquences sur un objet extérieur à lui-même⁵⁷⁰ ».

Relevons deux éléments dans son propos : tout d'abord, la dissociation qu'il désigne entre le « corps du danseur » et « le danseur » (marquée par le besoin de rappeler que « son corps fait partie

⁵⁶⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 22.

de lui-même », dans une formule ambiguë, comme s'il n'en constituait qu'une partie), et l'éventualité que des contraintes s'appliquent sur le corps à partir d'une entité supérieure, abstraite (ici, « la danse classique »). D'autre part, remarquons la généralisation à laquelle ouvre son analyse : si la citation s'initie par une remarque au sujet de la danse classique, elle se poursuit à propos « de très nombreux mouvements de danse » (cependant *via* l'usage de modalisateurs assez imprécis : le danseur vise « souvent » les mouvements de son propre corps).

2. *Nommer pour motiver le geste : la langue comme écriture*

Si nous insistons sur le choix du vocabulaire par lequel Soulier formule ses propositions théoriques, c'est parce que la pensée élaborée dans cet essai résulte d'une attention particulière portée aux mots qui désignent la danse, en nomment ses figures et en transcrivent ses dynamiques. En effet, dans la continuité de cette conception du mouvement dansé, le travail de définition que Soulier tente d'opérer repose lui aussi sur une condition implicite, néanmoins essentielle : l'adéquation entre une séquence de mouvement, le « pas », et le mot employé pour la nommer.

« Le fait de pouvoir rattacher une expérience particulière à un mode de définition spécifique [...] permet de la nommer, de la repérer, de la reconnaître et de la distinguer d'autres expériences qui peuvent sembler très proches. Cette capacité de discrimination enrichit ce que l'on peut percevoir⁵⁷¹ ».

Cette conception induit un imaginaire du mouvement dansé et plus largement des œuvres chorégraphiques que l'on perçoit comme fortement influencé par la formation en danse classique de Soulier. Celle-ci se compose à partir d'un ensemble de séquences de gestes organisés par des codes, des normes et des contraintes destinées à être reproductibles et transmissibles à l'identique, mobilisant en cela l'imaginaire d'un parallèle entre l'élaboration du geste dansé et du langage articulé. C'est pour rendre compte de ces processus langagiers que l'essai s'attelle à une vaste entreprise de remotivation lexicale : en s'attachant au choix des termes par lesquels le geste est décrit, il tente de mettre au jour le substrat sémantique qui fournirait au geste sa motivation ; c'est-à-dire l'intention motrice et l'imaginaire kinésique qu'il charrie. Ainsi, le chapitre « Buts pratiques⁵⁷² » s'intéresse à la nomination des pas dans la terminologie utilisée par la technique de la danse classique, et qui par convention et tradition demeure en langue française : la diffusion internationale de ce vocabulaire a induit une progressive disjonction entre le signe utilisé pour décrire un pas et sa portée sémantique. Dans l'essai, cette adéquation est rétablie par un système symbolique, dans lequel la qualité gestuelle et la tonicité attendues pour l'exécution d'un pas résident, par analogie, dans le nom qui lui a été

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 90.

attribué. Ce processus est envisagé sous la forme de « buts pratiques », de sorte que la désignation du pas produirait le cadre de l'action exécutée.

« Si, dans le frappé, il faut que le sol soit réellement frappé pour que le pas soit exécuté, ce n'est pas toujours le cas. Dans le plié et l'assemblé, une action que l'on accomplit habituellement sur un objet extérieur est transposée au sein même du corps : le danseur plie ou assemble ses propres jambes. La même transposition est présente dans le jeté (le danseur jette son propre pied). Le pied ne pouvant se détacher du corps comme le ferait un objet extérieur, le jeté s'éloigne encore davantage de l'action dont il porte le nom. Celle-ci est transposée, elle fonctionne comme une image permettant d'obtenir des qualités motrices particulières. La plupart des pas font un usage très métaphorique du but pratique. Ainsi, dans le fouetté, c'est la dynamique de la jambe et, suivant les types de fouetté, la torsion du tronc qui rappellent le mouvement du fouet qui claque. C'est aussi le cas du piqué. Il consiste à passer d'un pied sur l'autre par la pointe du pied et non par le talon. Le fait que le transfert de poids se fasse sur la pointe du pied rappelle l'action de piquer mais le danseur ne pique pas véritablement le sol⁵⁷³ ».

Ces exemples sous-tendent l'hypothèse de la possible transitivité du nom d'un mouvement, réactivant l'imaginaire d'une performativité de la désignation du geste dansé selon une perspective étymologiste et cratylite. Cependant, même le vocabulaire de la danse classique, pourtant organisé sur le modèle grammatical du langage articulé, dénote son caractère composite et l'intrication des noms qui désignent les pas dans un réseau de références sensibles, symboliques et métaphoriques. Sa terminologie s'est en effet constituée par stratification successives, à partir d'emprunts linguistiques multiples⁵⁷⁴. Soulier en conclut que la relation entre le signe et ce qu'il désigne n'est ni arbitraire, ni logique (c'est-à-dire motivée), mais bien au contraire manifeste un jeu au sein d'un sens littéral (le geste serait induit par l'imaginaire motile contenu dans le mot) et d'un sens figuré, de l'ordre d'une relation métaphorique. Sa tentative pour mettre en lumière des invariants se heurte pourtant aux limites d'une lecture uniquement linguistique de la danse, qui ne peut prendre en compte le fait qu'un geste n'est pas seulement l'actualisation d'un type mais se manifeste fondamentalement par et dans une corporéité. On peut percevoir cet achoppement dans l'analyse que Soulier propose du pas arabesque, nourrie de la pensée de Jakobson.

« Dans l'identification de ces valeurs chorégraphiques [...], ce qui est 'pertinent et invariable', pour reprendre les termes de Jakobson, c'est la forme, l'orientation et le déplacement des différentes parties du corps d'un point de vue géométrique, tandis que d'autres aspects du

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁷⁴ KIRSTEIN Lincoln, *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*, New York, A.A. Knopf, 1952. Et CHALLET-HAAS Jacqueline, *Description des pas et des termes usuels, analogies, différences et notions générales*, Paris, Ressouvenance, 2012.

mouvement comme le rapport à la gravité et à l'inertie seront traités comme des 'variations accidentelles et futiles'⁵⁷⁵ ».

Lorsque Soulier tente d'identifier la « valeur chorégraphique » afférente au pas désigné comme un « fondu », il le désigne effectivement du point de vue de « la forme, [de] l'orientation et [du] déplacement des différentes parties du corps ».

« Si l'on exécute un plié (qui consiste à fléchir la ou les jambes d'appui) avec une jambe et un dégagé (qui consiste à glisser le pied sur le sol jambe tendue), on obtient un nouveau pas appelé 'fondu'⁵⁷⁶ ».

Pourtant, force est de constater que le « fondu », dans les connotations du terme qui le désigne, est moins défini par des caractéristiques spatiales que par une dynamique pondérale et gravitaire – précisément celle que Soulier propose de considérer comme « une variation accidentelle et futile ». Bien sûr notre analyse dépend de la valeur attribuée aux imaginaires kinésiques portés par les mots du langage articulé – nous y reviendrons. En tout cas, il nous semble que Soulier initie ici une réflexion quant à ce qui dans le geste peut être considéré comme stable. Cette perspective apparaît largement contre-intuitive, puisque le geste est considéré au contraire comme un continuum mobile, qui émane dans des circonstances spatiales et temporelles strictement déterminées, de sorte que sa manifestation est immanente au corps ou à l'objet qui l'engage. Pourtant, chez Soulier, chaque geste réfère au contraire à une structure – formelle et langagière – qui détermine ses conditions de réalisation : il s'inscrit dans un système de référence stabilisé, cependant toujours absent. Ainsi, les pas de la danse classique ne peuvent être élaborés que par des jeux de mise en rapport qui interviennent au sein même du corps, à travers les différentes postures qu'il adopte : celles-ci ne peuvent être définies dans l'absolu, mais en fonction de la relation qu'elles entretiennent entre elles.

« Chaque pas peut être situé au sein de ce système en analysant les relations qu'il entretient avec les autres pas. Par exemple, si l'on se concentre sur la position de la jambe par rapport au corps, l'arabesque se distingue des positions 'seconde' et 'quatrième', car la jambe se situe derrière le corps et non devant ou sur le côté. Par contre, si l'on se concentre sur l'agencement des différentes parties de la jambe, l'arabesque se distingue de la position 'attitude', car la jambe est tendue et non pliée⁵⁷⁷ ».

Finalement Soulier souligne que les postures de la danse classique (ici l'arabesque) ne peuvent être définies dans l'absolu, mais de manière relationnelle – à la manière d'une archi-écriture ? Si cette mise en relation de la pensée derridienne et des propositions théoriques élaborées par Soulier

⁵⁷⁵ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 21.

demeure hypothétique, on peut néanmoins constater qu'il ne s'intéresse qu'à des pratiques chorégraphiques qui s'écrivent, ou qui s'élaborent à partir d'une structure empruntée ou parallèle à celle du langage articulé. L'ouvrage propose alors d'articuler entre elles ces différentes écritures : en témoigne le parallèle qu'il établit entre la danse classique (la danse s'écrit par son vocabulaire), la pensée de Laban (la danse se note) et le travail d'Anna Halprin (la danse est issue de partitions écrites).

« Si l'usage des buts pratiques s'inscrit chez Laban dans la continuité de la danse classique, il a, dans les tâches de la danse post-moderne américaine, une fonction radicalement différente. Ces tâches ont été initialement développées par Anna Halprin⁵⁷⁸ ».

On pourrait alors interroger, à partir de la posture du danseur, le statut de ces danses écrites en amont de la représentation – c'est-à-dire non improvisées, ou à partir d'une structure préexistante – mais aussi en amont de la composition chorégraphique. C'est le cas de Soulier, qui construit sa performance à partir d'un répertoire gestuel puisé chez Forsythe et d'une source textuelle elle-même largement mâtinée de références et de citations puisées chez d'autres artistes ou penseurs. On pourrait interroger la fonction de l'ouvrage qui résulte de sa performance, et qu'il signe en son nom propre. Comment la place prépondérante accordée ici à des formes textuelles – livresques, mais aussi langagières – participe-t-elle à infléchir le statut artistique accordé au danseur comme au geste qu'il accomplit ? Par exemple, au sein du système définitionnel proposé par Soulier, le geste est-il préexistant à son accomplissement – il est ainsi possible de le décomposer avant de l'exécuter – ou son actualisation détermine-t-il son existence ? Au contraire, a-t-il besoin d'une écriture pour se donner à voir ou à lire ? Pour le danseur, cette structure ou ces définitions préalables à l'accomplissement du geste dissimulent-elles la présence d'une autorité – académique, esthétique – à laquelle se conformer, ou plutôt un potentiel de transgression de l'écriture chorégraphique, qui consiste moins en un acte de création *ex nihilo* qu'une activité de collecte et d'interprétation de sources diverses ?

Dans ce cas, l'écriture textuelle pourrait participer à rendre explicite des structures gestuelles et des coordinations motrices transmises de manière tacite, voire autoritaire, et d'en proposer des cadres d'intelligibilité. Cependant, si tout au long de cette démarche d'écriture les expériences produites par le danseur sont elles-mêmes pensées comme relevant de formes langagières, alors le discours qui permet de les exprimer constitue tout autant un outil d'énonciation qu'il ne contribue finalement à charrier des représentations ou des modes de pensée issus de la danse elle-même. Si nous avons ici pu examiner les conditions matérielles d'élaboration d'une écriture de la danse dans la démarche performative et livresque de Soulier, il s'agirait alors, à la manière d'un pas de côté, de

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 95.

penser le statut acquis par cet ouvrage au regard de son statut de danseur, et ainsi de mettre en lumière les implicites qui nourrissent les structures de son énonciation. C'est en tout cas ce que suggère Valentina Karampagia, à propos de la capacité des formes discursives produites par la danse à s'extraire de l'auctorialité d'un locuteur.

« Il y a des écritures qui défient la représentation, parce qu'elles mettent en lumière le tacite du langage, à savoir l'impossibilité de communiquer les structures qui sous-tendent son fonctionnement. Bien évidemment, 'ce qui est tacite' peut toujours être dit, puisque le langage peut tout exprimer. Or, justement, l'énoncé qui pense les structures qui sous-tendent le langage est a priori imprégné par les structures qu'il essaie de penser, sans mise à distance. Ainsi le fait de dire le tacite n'est pas un dénouement par la signification, mais la monstration de l'irréversibilité du régime du sens⁵⁷⁹ ».

⁵⁷⁹ KARAMPAGIA Valentina, *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine*, op. cit., p. 192.

L'écriture se dédi(e)t de(à) la danse

« Il y a beaucoup à dire, je l'ai dit tout à l'heure, je crois que j'aimerais beaucoup écrire plus⁵⁸⁰ ».

Dominique Dupuy

Pour clore la première partie de cette étude, notre réflexion ne peut être complète sans donner la parole à un danseur au sujet de son écriture ; d'autant lorsqu'il qui pense l'écriture de sa danse, peut-être même plus qu'il ne la pratique. Certains artistes chorégraphiques semblent se prêter plus volontiers à cet exercice : c'est le cas de Dominique Dupuy. Sa production discursive est d'ailleurs placée sous l'égide de la « parole du danseur », comme thématique ou comme exergue de ses textes, et ce de manière largement contradictoire. On le constate au sein du recueil *Marsyas*⁵⁸¹, qui compile une sélection d'articles qu'il a écrits dans la revue éponyme : si dans un texte intitulé « Le répertoire, le documentaire et la parole » il affirme « enfin, la parole. La parole de la danse prend la parole, qu'elle se manifeste oralement ou par écrit⁵⁸² », il lui est possible d'énoncer sensiblement l'inverse, seulement deux pages plus loin – dans un article publié quatre ans plus tard, nommé « Le livre absent⁵⁸³ ».

« Le danseur reste ainsi dans la langue orale ; la danse non seulement se transmet oralement, mais par langue orale. Comme si le danseur ne pouvait avoir accès à la langue écrite. Le passage à la langue écrite par la lecture n'en est-il pas d'autant plus important ? ».

Certes, « langue » n'est pas parole ; et la « parole de danse » n'est pas le « danseur ». Cependant, cette aporie semble surprenante, au regard de son abondante production écrite – elle-même conçue comme l'espace d'énonciation de la danse, sans pourtant que ne s'y réfère une quelconque oralité. Cette dialectique repose sur une profonde polysémie de ces trois pratiques : c'est dans cette opposition apparente que Dupuy puise les motivations de son écriture, envisagée comme un renoncement à ces paroles énoncées – à leurs propriétés contextuelles d'adresse, de dialogue et d'interaction – et donc à sa danse, ses danses passées dont l'écriture ne peut restituer que des fragments.

C'est ce dont tente de rendre compte le titre de ce chapitre, composé d'un jeu de mots et de lettres : chez Dupuy, l'écriture se « dédie » à la danse : elle s'y consacre entièrement, tout autant qu'elle se « dédit » – elle ne tient pas parole, et soutient qu'il est impossible de l'écrire. C'est ce qu'affirme régulièrement le danseur : « peut-être que ce n'est pas nécessaire : on ne devrait parler sur

⁵⁸⁰ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 46 : Solitude », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique04/1686> Consulté le 11 octobre 2022.

⁵⁸¹ DUPUY Dominique, *Marsyas, Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la danse/Images en manœuvre, 2007.

⁵⁸² DUPUY Dominique, « *Le répertoire, le documentaire et la parole* », *op. cit.*, p. 71. L'article date de mars 1991.

⁵⁸³ DUPUY Dominique, « *Le livre absent* », *op. cit.*, p. 73.

la danse, on ne devrait pas écrire sur la danse, on ne devrait pas faire d'études sur la danse : on devrait être dans le studio⁵⁸⁴ ». De ces contradictions découlent de nombreuses polarités qui structurent le discours de Dupuy : de la « parole debout » à « l'écriture assise », de la voix du pédagogue au récit mémoriel du danseur, de la production d'un témoignage à la quête d'une expérience dicible, la pratique de la danse et de l'écriture se trouvent simultanément désignées comme semblables et radicalement opposées, selon les temporalités et les formes chorégraphiques considérées. La démarche de Dupuy est ainsi relativement différente des cas de figure précédemment examinés : l'écriture ne se propose jamais comme la consignation d'une parole issue d'une scène de danse : pas de performance (comme chez Soulier), d'entretien (comme chez Rivière ou Lefkowitz), ou de support oral préalable. De ce point de vue, la présente analyse requiert moins d'examiner la matérialité – orale ou écrite – des objets de discours produits par le danseur que la pensée qu'il développe à leur sujet.

En effet, la longévité de son parcours artistique lui a permis d'incarner une grande diversité de postures et d'initier de nombreuses activités au sein du champ de la danse moderne et contemporaine. Formé à la danse expressionniste auprès du pédagogue allemand Jean Weidt, à la technique classique avec la danseuse russe Olga Preobrajenska, il s'initie aussi au théâtre avec Charles Dullin, où il côtoie Marcel Marceau⁵⁸⁵. Après s'être produit avec Françoise Dupuy dans la compagnie de Weidt, tous deux écument les scènes de cabaret et de music-hall, puis fondent les Ballets modernes de Paris en 1955. Durant cette première période, les danses qu'ils présentent sont le fruit d'une écriture chorégraphique, analogue à celle décrite par Louppe : les pièces, souvent collectives, sont préalablement composées, répétées et mémorisées au studio avant d'être présentées sur scène. À ce titre, la relation qu'en tant que danseur il entretient aux œuvres chorégraphiques est radicalement différentes des formes performatives, improvisées ou partitionnelles dont rendent compte les écrits d'Enora Rivière, Myriam Lefkowitz ou Noé Soulier.

La carrière de Dupuy est ensuite infléchi à l'entour des années 1970 : très actif comme artiste chorégraphique jusqu'en mai 1968, il intègre ensuite diverses institutions de la danse, coordonne des festivals puis dirige le Mas de la danse, un centre d'études et de recherches consacré à la danse contemporaine. Parallèlement, il se tourne vers la forme scénique du solo ; ses dernières œuvres s'appuient largement sur des sources poétiques et des textes littéraires⁵⁸⁶. De Beckett à Saint-John

⁵⁸⁴ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 71, lignes 22-25.

⁵⁸⁵ Voir la présentation biographique de Dominique Dupuy sur le site de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. URL : <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14424334x> Consulté le 06 novembre 2022. Et LE MOAL Philippe (dir.), « Dominique Dupuy », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 27.

⁵⁸⁶ Cette présence des sources littéraires est par exemple attestée dès *Visages de femmes* (1973), dont Louppe décrit l'univers sonore comme un « montage de textes littéraires, politiques [...] inclus dans une bande-son, comme une rumeur d'un méta-langage qui touche et agresse le corps, mais que la danse transcende, et déporte

Perse, d'Antigone à Paul Valéry, ces auteurs ont fonction d'impulsion de ses créations comme de sa carrière⁵⁸⁷ : face à une rude concurrence artistique, il évoque combien « cette envie de s'appuyer sur des textes littéraires répondait au besoin que nous éprouvions de se sortir du monde difficile de la danse », c'est-à-dire « d'exister et de faire exister un art encore difficile d'accès pour pouvoir vivre de notre passion⁵⁸⁸ ». Ce pas de côté est d'ailleurs concomitant de ses premiers écrits. Depuis une quinzaine d'année, sa pratique de la danse est devenue plus sporadique, avant de s'absenter entièrement ; il ne se consacre désormais qu'à la production de textes destinés à documenter son statut de témoin et de passeur de danse. À ce titre, l'écriture participe aussi à inventer d'autres manières d'être danseur, et ainsi d'autres interactions entre pratique du geste, du texte et de la parole : qu'il s'agisse de publier de nombreux articles et ouvrages ou de nourrir une fréquentation assidue des textes littéraires.

En conséquence, notre approche est nourrie des nombreux travaux scientifiques qui portent sur le travail de danse comme d'écriture de Dominique Dupuy : ils nous semblent émerger tout particulièrement de deux champs disciplinaires, induisant des perspectives analytiques et des méthodologie distinctes. Selon une approche principalement historique, plusieurs recherches s'intéressent au rôle militant des activités artistiques et institutionnelles de Dupuy. Elles s'attachent pour ce faire à la portée de ses discours – oraux ou écrits – au regard de ses engagements, notamment en tant qu'ils ont contribué à la structuration du champ chorégraphique contemporain⁵⁸⁹. Les textes de Dupuy constituent des sources archivistiques, examinées au regard du contexte dans lequel prennent place ses prises de parole⁵⁹⁰. Celles-ci documentent les processus citationnels⁵⁹¹ et les

dans son énergie même ». LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 309.

⁵⁸⁷ On peut même relever que, dans certains cas, Dominique Dupuy co-signe la pièce avec le nom de l'auteur du texte littéraire qu'il incorpore. Par exemple, la pièce *Actes sans paroles* (2011) est signée « Dominique Dupuy/Samuel Beckett ». Voir MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 33.

⁵⁸⁸ DUPUY Dominique, SOUDY Laura, « Entretien avec Dominique Dupuy », SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, thèse de doctorat en littérature, Univ. Pau et Pays de l'Adour, dir. Hélène Laplace-Claverie, 2015, p. 83.

⁵⁸⁹ Voir SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat en danse, Université Paris-VIII, dir. Isabelle Launay, 2015, *inédit*. Et PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France : désirs, tensions et contradictions*, thèse de doctorat en danse, Université Paris-VIII, dir. Isabelle Launay, 2017, *inédit*.

⁵⁹⁰ DUPUY Dominique, « Notre 68 », in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Paris/Saint-Denis, micadanses/Université Paris 8, 2014, pp. 34-43.

⁵⁹¹ HARDT Yvonne, « Le passé au présent : du travail de citations historiques et de reconstruction comme stratégies contemporaines de production chorégraphique et scientifique », *Allemagne d'aujourd'hui* n° 220, 2017, p. 101-111. DOI : 10.3917/all.220.0101. Consulté le 16 mai 2022.

filiations qui nourrissent l'histoire des danseurs modernes⁵⁹², notamment lorsqu'elles commentent des dialectiques structurantes des imaginaires chorégraphiques – du classique au contemporain, de l'œuvre à l'interprète, de la mémoire à l'oubli⁵⁹³. Dans une seconde perspective, les travaux d'écriture de Dupuy sont convoqués pour soutenir l'analyse de ses activités de création chorégraphique ou pour informer la corporéité qu'il développe, dans son travail de danseur comme de pédagogue : selon une approche poïétique ou philosophique, dans les analyses de Laurence Louppe ou de Michel Bernard⁵⁹⁴. D'autres études, davantage inscrites dans le champ littéraire, considèrent la place des pratiques textuelles dans son parcours artistique⁵⁹⁵, notamment lorsqu'il compose des danses à partir de textes de poésie ou de théâtre⁵⁹⁶.

Notre perspective se situe à la croisée de ces approches : il s'agit d'envisager, dans les discours et les écrits de Dupuy, les interactions entre pratique de la danse, de l'écriture et de la parole. Selon une approche linguistique et langagière, on pourra examiner les différentes modalités par lesquelles il dit décrire et énoncer ses expériences d'interprète. De la présence corporelle du danseur dans sa parole jusqu'à la perte supposée de la vocalité dans le support textuel, l'écriture est le lieu d'une absence autant qu'elle permet de sédimer des processus mémoriels. Ses souvenirs de danseurs convoquent la remémoration de ses chorégraphies, et la transmission de ses œuvres s'enchâsse avec le désir de témoigner de l'histoire de la danse. Par des effets de réciprocité – l'écriture autorise la parole, l'oubli engage la mémoire⁵⁹⁷ – l'écriture participe à délinéer une typologie de catégories d'expériences vécues en tant que danseur : tour à tour épiphaniques ou duplicables, c'est leur statut vis-à-vis de la temporalité de l'écriture qui en constitue le moteur énonciatif. Celui-ci, qu'il désigne comme un *reliement*, permet de sillonner les strates mémorielles et de composer la dicibilité de ses danses.

⁵⁹² GERMAIN-THOMAS Patrick, « La transmission de l'héritage de la danse moderne allemande : un apport essentiel pour le développement de la danse contemporaine en France », *Allemagne d'aujourd'hui* n° 220, 2017, p. 90-100. En ligne. DOI : 10.3917/all.220.0090. Consulté le 13 octobre 2022.

⁵⁹³ LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.

⁵⁹⁴ BERNARD Michel, « Dominique Dupuy, danseur alchimiste ou du pouvoir poétique de transmutation chorégraphique des objets », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 245. Et LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit.

⁵⁹⁵ DUPUY Dominique, SOUDY Laura, « Entretien avec Dominique Dupuy », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1127> Consulté le 03 octobre 2022.

⁵⁹⁶ GENETTI Stefano, « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », *Recherches en danse*, Focus, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1211> Consulté le 31 janvier 2018. Et CLAVIER Evelyne, « Cap au pire selon les chorégraphes Maguy Marin et Dominique Dupuy. Entre abstraction et concrétisation », *La Revue des lettres modernes* n°9, 2020, pp. 221-236. Et SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renouvelé*, op. cit.

⁵⁹⁷ LAUNAY Isabelle, « Vitalités et formes de l'oubli en danse », colloque *Vestige-Vertige*, Théâtre de la Cité internationale, Paris, novembre 2008. En ligne. URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6. Consulté le 12 septembre 2022.

Afin d'examiner ces phénomènes, notre réflexion s'attachera à une grande diversité de sources : issues de ses textes publiés – dans des ouvrages collectifs ou en son nom propre – dans des entretiens de référence⁵⁹⁸ comme dans les échanges au long cours que nous avons pu entretenir avec lui durant deux ans⁵⁹⁹. En raison de la durée particulièrement longue pendant laquelle il pratique l'écriture *de* et *sur* la danse (de l'aube des années 1990 – date de ses premiers textes – à ces derniers mois), les sources que nous mobilisons témoignent de l'évolution de sa pensée, mais aussi des représentations structurantes des imaginaires scripturaires et chorégraphiques. C'est aussi en cela qu'il est passeur de danse⁶⁰⁰, parce qu'il incorpore dans son discours de multiples stratifications qui témoignent d'une histoire des idées et des savoirs développés en France par les danseurs modernes et contemporains. Nous pourrions ainsi, parfois, parvenir à désigner au fil de ses écrits certaines des références qu'il convoque plus ou moins implicitement : Dupuy est un lecteur avide d'écrivains, de poètes, mais aussi de textes sociologiques et philosophiques. Cette posture d'érudition témoigne alors de la manière dont il s'inscrit, en tant que danseur et qu'il s'en dédise ou non, dans une sphère de pensée qui appartient à une société d'écriture – la nôtre.

La posture méthodologique que nous adoptons semble alors ambiguë, puisque l'écriture, dans ses acceptions littérales (scripturaires) mais aussi processuelles et figurées constitue une métaphore transversale chez Dupuy. S'agit-il de mener une exégèse, une interprétation de son discours ? Notre analyse participe-t-elle à créer artificiellement une cohérence dans un réseau dense d'idées et de discours dont la finalité est moins la production d'une pensée linéaire que l'instauration des conditions nécessaires à la prise de parole ? Ainsi, il nous semble pertinent de déplier les jeux d'opposition qui structurent sa pensée pour essayer de comprendre, *pour* et *à partir de* chaque prise de parole sur l'écriture de la danse, en quoi ses circonstances d'émission induisent une certaine conception de l'écriture et de la danse. Gardons aussi en mémoire que nos analyses, en s'intéressant à ses écrits, s'attachent à une période majoritairement postérieure à son activité de danseur ; c'est pourtant depuis son point de vue d'écrivain (ou d'écrivain⁶⁰¹) qu'il dit et pense sa danse. Ceci nous conduit à

⁵⁹⁸ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy> Consulté le 11 octobre 2022.

⁵⁹⁹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 66.

⁶⁰⁰ Il s'agit d'une expression récurrente chez lui pour désigner ses activités de transmission. Voir DUFAU Isabelle, « Transmettre l'in-tangible », *Recherches en danse* n°7, 2019. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.2382> Consulté le 06 novembre 2022. Isabelle Dufau remarque qu'elle apparaît notamment à deux occurrences, au sein du projet de transmission *Passeur de danse* (1998, CN D), puis *Passeur de solitudes* (2000, Avignon).

⁶⁰¹ Nous employons ce terme en référence à Barthes. BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Œuvres complètes, Paris Seuil, 1964, pp. 1277-1282. L'écrivain est celui qui utilise l'écriture comme un moyen, non comme une fin. Ce serait la posture que revendiquerait Dupuy – qui n'emploie pas la terminologie barthésienne – puisqu'il dit écrire en tant que danseur. Cependant, cette distinction entre écrivain et écrivain est ici le sujet de notre réflexion, puisque si Dupuy dit avoir commencé à écrire après avoir été danseur, c'est pourtant par et à travers l'écriture qu'il est danseur.

envisager de manière paradoxale les indications temporelles et contextuelles relatives au cadre de ses prises de parole ou de ses écrits : ses discours sur l'écriture sont nourris par la manière dont il pense sa danse, tandis que les représentations qu'il compose de cette dernière sont progressivement infléchies tout au long de son activité d'écrivain, dans un rapport d'enchâssement.

A. La présence comme rhétorique d'écriture

Comme nous avons pu le mettre en lumière dans l'introduction de cette partie, les fonctions et les représentations afférentes à l'écriture, lorsqu'elle est pratiquée par les artistes chorégraphiques, ne peuvent être réduites à une seule activité scripturaire, graphique ou compositionnelle : c'est chez Dupuy tout particulièrement le cas, puisqu'elle est conçue comme autotélique ; sa valeur est certes testimoniale, néanmoins littéraire. Nous supposons ainsi que, dans le parcours de Dupuy, l'écriture participe à instaurer ce que nous percevons comme un « mythe fondateur » – qui cependant s'inscrit dans une certaine réalité historique. Dupuy fait partie d'une génération de danseurs qui ont commencé à chorégrapier dans les années 1950. Durant les deux premières décennies de leur carrière, leur reconnaissance artistique se heurte à de nombreuses contraintes, et ces chorégraphes dits « modernes⁶⁰² » peinent à trouver leur place. D'une part, la faible structuration des politiques de la danse en France offre peu de lieux de diffusions de leurs œuvres, et leurs trajectoires professionnelles sont faiblement soutenues par les institutions culturelles. D'autre part, les scènes sont accaparées de manière quasi-hégémonique par des œuvres issues de l'esthétique du ballet, tandis que les discours critiques sont influencés par la suprématie de quelques maisons d'opéra. Lorsque ces danseurs modernes parviennent à accéder à une certaine notoriété (à l'entour des années 1960-70) celle-ci est presque immédiatement court-circuitée par l'arrivée en France des danseurs américains – pour quelques stages ou représentations, comme Merce Cunningham⁶⁰³ ou plus durablement, comme Alwin Nikolais qui prend la tête du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers en 1978⁶⁰⁴. Isabelle Launay souligne ainsi combien Dominique Dupuy aurait été oublié de son vivant, parce que les danseurs de sa génération auraient subi un « triple effacement » de leur travail chorégraphique : tout

⁶⁰² Nous employons ce terme puisque c'est à cette catégorie qu'il s'identifie – le « contemporain » étant pour lui un terme produit par les discours critiques ou institutionnels. Voir DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 4 : Créer une intimité », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/memoire-de-la-danse/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique01/1795> Consulté le 11 octobre 2022. D'autre part, son écriture se réfère à des ouvrages qui eux-mêmes mobilisent ce terme. Notamment ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bouge, 1990.

⁶⁰³ Voir PAGES Sylviane, « Le 'moment Cunningham'. L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... », *Repères, cahier de danse* n° 23, 2009, p. 3-6. En ligne. DOI : 10.3917/reper.023.0003. Consulté le 20 septembre 2022.

⁶⁰⁴ Voir par exemple ADOLPHE Jean-Marc, « Quand les regards se tournent vers l'Amérique », *Danse française, sous influences étrangères*, 2016. En ligne. URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0034/danse-francaise-sous-influences-etrangees.html#anchor7> Consulté le 30 avril 2022.

d'abord « face au courant classique et néoclassique », puis dans les années 1980 « du fait de la valorisation du seul présent », et finalement « dans les années 1990-2000, en plein essor postmoderne, parce qu'ils étaient perçus comme des has been modernistes⁶⁰⁵ ».

Nous supposons que ceci constitue pour Dominique Dupuy un moteur d'écriture – une écriture traumatique ; « j'écris pour me consoler⁶⁰⁶ » dit-il – mais aussi un motif de prise de parole. Ses textes témoignent d'une forte volonté testimoniale : ils affichent la volonté de soutenir la reconnaissance de ses dansées passées, de souligner la portée de son travail artistique et pédagogique ; et réciproquement de légitimer le discours qu'il tient en tant que danseur. L'examen de sa bibliographie permet de souligner combien Dupuy appelle avec insistance à ce qu'émerge une écriture attentive à la parole du danseur, destinée à restituer ses expériences et ses savoirs, tout autant qu'à devenir un support par lequel se négocie une prise de parole.

1. « Écrire n'est pas mon métier⁶⁰⁷ »

Chez Dupuy la parole du danseur constitue le centre de sa réflexion, cependant toujours en relation avec l'imaginaire de l'écriture ou du livre : en témoigne l'enchaînement des titres de ses articles réunis dans *Marsyas* : « Des danses, quelles traces ? » introduit « Sur la danse, des écrits », ensuite « Le répertoire, le documentaire et la parole », finalement « le livre absent⁶⁰⁸ ». L'activité discursive qu'il engage prend de son point de vue le contrepied de deux phénomènes : d'une part, les stéréotypes dont sont affublés les danseurs constituent un frein à la survenue de leur parole – notamment la prééminence du mythe du « danseur inculte⁶⁰⁹ ». D'autre part, cette prise de parole intervient à l'encontre d'autres voix dont la présence lui apparaît hégémonique. On peut ainsi noter que les recensions qu'il établit des publications dédiées à la danse ne mentionnent presque exclusivement que les danseurs qui participent de sa propre génération artistique. Ainsi, dans un article intitulé « Ils parlent, ma parole !⁶¹⁰ », consacré à la toute récente publication de l'ouvrage de Jacqueline Robinson *L'Aventure de la danse moderne en France*⁶¹¹, il cite et convie dans son propos la parole de Jerome Andrews, Jean Weidt ou Françoise Dupuy, qu'il associe à cette « aventure ».

⁶⁰⁵ LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II, op. cit.*, p. 194.

⁶⁰⁶ DUPUY Dominique, « Danser et écrire », texte lu lors de la 4^{ème} journée de l'édition en danse, micadanses, 3 décembre 2011, *inédit*, p. 9. Nous possédons grâce à Anlor Gueudret une transcription de ce texte – nous l'en remercions vivement.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁰⁸ DUPUY Dominique, *Marsyas, Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse, op. cit.*, respectivement pages 62, 68, 71, 73.

⁶⁰⁹ DUPUY Dominique, « Ils parlent, ma parole », *Marsyas, Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse, op. cit.*, p. 131.

⁶¹⁰ *Idem*. L'article a été publié pour la première fois dans le numéro 15 de la revue *Marsyas*, en septembre 1990.

⁶¹¹ ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970), op. cit.*

D'autre part, la parole de Dupuy revendique une opposition franche avec les historiens ou critiques – ce qu'il décrit comme « le discours des autres *sur* la danse », formulé à partir d'une posture perçue comme surplombante. L'inventaire des écrits récemment publiés dans le champ de la danse lui permet d'observer le statut de leurs auteurs et, conséquemment, le registre d'écriture qu'ils y déploient. Il tente de faire émerger la voix des « danseurs eux-mêmes qui parlent », et qui « parlent d'expérience », c'est-à-dire dont les discours s'attachent à évoquer leurs savoirs gestuels et corporels autant qu'ils sont légitimés par l'expérience acquise par leurs auteurs, des « hommes de terrain⁶¹² ». Parce que Dupuy désigne la danse comme appartenant au « domaine de la profération », du « dire » et donc de la parole, lorsque celle-ci concerne la danse elle ne peut émaner que du danseur : « produire un mouvement et procéder à son affinage est mon métier, que je n'aime pas voir galvauder par les autres plus ou moins capables d'en faire le simulacre⁶¹³ ».

D'autre part, affecter la danse au régime de l'énonciation verbale s'inscrit chez Dupuy dans un jeu de polarités largement nourri d'un imaginaire logocentrique : si la danse est parole, elle ne peut s'écrire – du moins uniquement dans un régime d'*œuvrement* particulièrement ambigu, de sorte que le support textuel cristallise des revendications statutaires et esthétiques. Dans son article *Quant à la recherche*, Dupuy reprend à son compte la pensée de Paul Ardenne⁶¹⁴, qui souligne « la mise en concurrence d'une écriture sur l'art et de l'écriture de l'art », et la transpose au champ chorégraphique : « l'écriture *sur* la danse contemporaine est ce qui domine, par rapport à l'écriture *de* la danse ». Dupuy propose l'alternative « *en* danse », qui « nous éloigne à la fois de la superficialité d'une recherche *sur* la danse, venue d'ailleurs, et de l'analyse égocentrique, autosuffisante d'une recherche *de* la danse⁶¹⁵ ». Il commente cette distinction en entretien, évoquant combien « c'est comme si on ne parlait pas de la même chose, dans ces deux aspects de la danse⁶¹⁶ ». C'est en tout cas à l'encontre de la première qu'il prend position : elle relèverait « des textes qui ont la danse pour thème⁶¹⁷ », où la parole serait « abusive ». La visée de ces écritures s'en trouve interrogée : « les livres *SUR* la danse ont toujours une finalité⁶¹⁸ » : elle serait dans ce cas « hors » de la danse, tandis que chez Dupuy elle émergerait, « par envie, pour faire parler la danse », « si tant est qu'il faille une finalité ». Il

⁶¹² DUPUY Dominique, « Ils parlent, ma parole », *idem*.

⁶¹³ DUPUY Dominique, « Danser et écrire », *op. cit.*, p. 5.

⁶¹⁴ ARDENNE Paul, *Art, l'Âge Contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 1997.

⁶¹⁵ DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 106-110. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0106. Consulté le 30 mai 2022.

⁶¹⁶ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 70, lignes 33-34.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 68, lignes 22-23.

⁶¹⁸ *Ibidem*, lignes 21-22.

s'inscrit en cela dans la continuité des analyses produites par Ardenne, qui s'intéresse aux « artistes sans œuvres⁶¹⁹ » – le danseur serait pour sa part « à l'œuvre ».

À ce titre, c'est pour Dupuy le format de l'écriture qui va soutenir ce désir de reconnaissance, en contribuant à la réalisation d'un *œuvrement* livresque paradoxalement destiné à élaborer le mythe d'un danseur oublié de son vivant⁶²⁰. Il est pourtant un auteur prolifique : dès après ses premières années de danseur et chorégraphe, à la fin des années 1980, il écrit régulièrement des textes, publie de nombreux articles, des chapitres d'ouvrage ou des actes de colloques⁶²¹ et assume un rôle d'éditeur : dans un premier temps, pour la revue *Marsyas* au sein l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique⁶²², lorsqu'il y est nommé responsable de la danse (en 1991) ; ensuite dans *Quant à la danse*⁶²³. Il publie plus tardivement quelques ouvrages : en 2001, il co-signe avec Françoise Dupuy *Une danse à l'œuvre*⁶²⁴, en 2011 *La Sagesse du danseur*, en 2017 *Album*, toujours avec Françoise. Ainsi, l'activité d'écriture semble indissociable des dernières décennies de sa carrière de pédagogue et de membre de diverses institutions de la danse.

Cette activité prolifique d'écriture est à envisager selon deux points de vue : elle constitue l'occasion de témoigner de sa carrière de danseur, des lieux de rencontre et des artistes qu'il a côtoyés. D'autre part, nous supposons que le support livresque lui-même actualise le désir de documenter son parcours artistique, et participe à organiser les archives de sa propre vie de danseur⁶²⁵ : la préface du

⁶¹⁹ ARDENNE Paul, *Art, l'Âge Contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, op. cit., p. 391.

⁶²⁰ On peut d'ailleurs relever que dans son article « Sur la danse, des écrits », il s'attache à recenser les publications parues sur la danse au cours de l'année 1989, en insistant tout particulièrement sur leur format : monographies, livres d'entretiens, bulletins d'information, etc., et regrette finalement la disparition des programmes de spectacle. DUPUY Dominique, « Sur la danse, des écrits », *Marsyas*, op. cit., pp. 68-70.

⁶²¹ Voir la recension qu'il en propose dans *Marsyas* : « Index des colloques », 'Annexes', *Marsyas*, op. cit., pp.202-206.

⁶²² Voir LE MOAL Philippe (dir.), « Dominique Dupuy », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 27. Pour une présentation de l'IPMC par Dupuy lui-même, voir « Présentation de l'IPMC », Médiathèque numérique, Centre national de la danse, 2021. En ligne. URL : <http://mediatheque.cnd.fr/?Presentation-de-l-IPMC> Consulté le 04 novembre 2022.

⁶²³ DUPUY Dominique (dir.), *Quant à la danse*, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la Danse/Images en Manœuvres éditions. Environ cinq numéros depuis 2004.

⁶²⁴ DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

⁶²⁵ Mais aussi, et peut-être surtout, de celle de sa génération. Il déclare ainsi « la question de l'archive en danse moderne ne peut se résoudre à la seule archive des œuvres, importante certes, mais à celle d'un mouvement collectif à l'œuvre dans tous les lieux où se créent une attente collective, une écoute et une parole collectives, porteuses de mémoire et génératrices d'histoire ». DUPUY Dominique, « Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu'il n'y a personne dans la forêt pour l'entendre ? », in FILLOUX-VIGREUX Marianne, GOETSCHER Pascale, HUTHWOHL Joël (dir.), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, p. 30. Cité in SINTÈS Guillaume, « Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du Projet Waehner 2015-2018 », *Marges* n° 25, 2017. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/marges.1321> Consulté le 04 novembre 2022. Relevons que Dominique Dupuy était en 2006 invité dans le cadre des *Ateliers de la danse* n°2, « Mémoires », à Monaco : il a présenté au cours de la session 1, intitulée « Archives », une communication intitulée « Praesentia/Absentia ». Voir DEL VALLE Marian, MAURMAYR Bianca, NORDERA Marina, PAILLET Camille, SINI Alessandra, *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, l'Harmattan, 2020, p. 516.

recueil *Marsyas* s'ouvre ainsi par une citation de Derrida, « Autant et plus qu'une chose du passé, l'archive devrait mettre en cause la venue de l'avenir⁶²⁶ ». Dupuy décrit dans son préambule la fonction de ce recueil : il serait moins guidé par un désir autobiographique que par le souhait de rendre compte d'un « moment » (celui du « développement de l'activité chorégraphique en France »), d'un « cadre » (celui de l'institution dans laquelle est publiée cette revue, « l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique »), et de sa « fonction » (de « créateur et responsable du département danse de cette institution, incluant pédagogie, recherche et création »). L'ouvrage permet ainsi de « dresse[r] une sorte de portrait de la danse contemporaine des années 1980-90⁶²⁷ », et Dupuy l'insère dans un réseau de références similaire à celui de Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, dont il serait le continuateur. Dans ce cas, l'activité d'écriture relève autant de l'élaboration d'un texte que d'un processus éditorial qui conduit à l'élaboration d'une forme livresque. Celle-ci semble l'objet d'une attention toute particulière pour Dupuy : relevons ainsi que l'ouvrage qu'il co-signe avec Françoise Dupuy, *Une danse à l'œuvre*⁶²⁸, propose une section organisée à la manière des notices d'une encyclopédie, dédiées aux artistes qu'ils ont côtoyés. Finalement, sa publication monographique la plus récente est un volumineux ouvrage, intitulé *Album*⁶²⁹ : le livre ne contient qu'une dizaine de pages de textes : il est entièrement consacré à des photographies de Françoise et Dominique Dupuy, en très grand format – des clichés produits sur scène ou au studio, qui témoignent de leur activité de chorégraphe, d'interprète et de pédagogue. Ce format éveille le souvenir d'un autre ouvrage, produit au sujet d'un rival artistique de Dupuy, dont la publication a suscité de nombreuses lectures critiques et artistiques : celui dédié à Merce Cunningham, *Un demi-siècle de danse*⁶³⁰. Produit par David Vaughan, archiviste de sa compagnie, il collecte plus d'une centaine de photographies : Isabelle Launay l'analyse comme étant destiné à produire une « mise en récit de l'œuvre cunninghamienne, ainsi 'domiciliée' (dirait Jacques Derrida dans *Mal d'archive*) ou 'consignée' (dirait Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*)⁶³¹ ». Si chez Cunningham le déroulement des images est organisé de manière chronologique, ce n'est pas le cas d'*Album*, puisque le livre s'ouvre sur une image de la pièce *Antigone*, de 1964, à laquelle succède une photographie issue d'une « danse au jardin » de 1952, puis un cliché issu de *Combat inutile* (1951), etc.⁶³² L'ouvrage se clôt sur une image du *Jeu de l'amour et du hasard*, pièce présentée elle aussi en 1964, tandis qu'au fil des pages certaines

⁶²⁶ LOUPPE Laurence, « Préface », in DUPUY Dominique, *Marsyas*, op. cit., p. 6. La citation de Derrida est issue de *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995, p. 56.

⁶²⁷ Pour toutes les références issues du préambule : DUPUY Dominique, « préambule », *Marsyas*, op. cit., p. 9.

⁶²⁸ DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Une danse à l'œuvre*, op. cit.

⁶²⁹ DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Album*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

⁶³⁰ VAUGHAN David, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, Paris, Plume, 1998.

⁶³¹ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, p. 329.

⁶³² Les références des images sont indiquées à la fin de l'ouvrage, pp. 182-183.

photographies sont beaucoup plus récentes (certaines sont datées de 1997). Un bref texte situé à la fin du livre expose le projet qui a présidé à sa structuration : il est destiné à interroger la temporalité de leur parcours artistique.

« L'Album, titre qui est venu dès le début de la mise en œuvre du livre, traduit une volonté de recollation de pièces à conviction, comme on dit dans le jargon judiciaire : ici la formule est à prendre à la lettre, dans une somme qui n'est ni historique, ni exhaustive. Il y a un récit dû à la suite des images des pièces dansées [...], mais il ne colle pas à la chronologie des faits. Et ce récit a des blancs. Des feuilles blanches qui nous disent : là il y aurait eu des images. [...]. Ces blancs désignent aussi des absences généalogiques salutaires parce qu'elles montrent les accidents du chemin plutôt que la poursuite d'un cursus. Il n'y a pas de sens héréditaire dans leur parcours [...]»⁶³³.

Ici, les feuilles blanches matérialisent des trous de (la) mémoire, et les pages du livre documentent autant qu'elles laissent apparaître la discontinuité de son parcours de danseur. C'est ainsi par l'écriture que Dupuy construit une posture de danseur qui parle.

2. *Quand l'écrit se dédit de la danse*

Si la parole est pour Dupuy le vecteur d'expression des savoirs des danseurs, elle constitue aussi une thématique transversale à ses nombreux discours. La nécessaire « prise de parole » des danseurs qu'il appelle de ses vœux s'exprime indifféremment à l'oral ou à l'écrit ; en revanche les deux pratiques se trouvent radicalement opposées lorsqu'elles sont considérées comme relevant de l'activité de transmission de ses danses comme de sa pédagogie.

Dupuy convoque des analogies chronologiques pour décrire la place de son écriture : elle est perçue comme un « aval », de la parole comme de la danse, puisqu'elle survient après elles ; dans un autre contexte, mais aussi, à l'échelle de sa biographie artistique, dans un second temps de son parcours. Dans une perspective poétique, ce phénomène de succession témoigne aussi d'un imaginaire de l'écriture comme une activité de consignation postérieure à la danse : il existerait une « parole debout » (adressée et contextualisée, mais aussi incorporée et vocalisée), à l'inverse d'une « parole assise » (réflexive, distante, apparentée à l'écriture). On peut interroger la valeur de cette dissociation insistante, alors qu'elles étaient préalablement réunies : d'une part, il s'agit peut-être de souligner que les modalités d'écriture qu'il entend développer pour rendre compte de cette parole sont pour lui loin d'être une évidence ; c'est aussi parce que la parole semble impossible à écrire que le danseur, par un effet de chleuisme⁶³⁴, s'attache à l'écrire tout en disant qu'il n'y parvient pas.

⁶³³ CASINI ROPA Eugenia, « Jamais à la mode, mais toujours modernes », in DUPUY Dominique, DUPUY Françoise, *Album, op. cit.*, p. 174.

⁶³⁴ Procédé rhétorique, consistant à se déprécier par fausse modestie, pour inciter les éloges.

D'autre part, revendiquer la scission entre deux phénomènes souligne sans doute *a contrario* qu'ils peuvent ailleurs s'originer dans des mécanismes similaires, voire s'interpénétrer : par la présence d'une écriture au sein de la danse – et d'une forme de *dansité* dans l'écriture ?

3. *Une parole debout*

Ces réflexions prennent ancrage chez Dupuy au sein d'un texte, *Nous parlons debout*, issu d'une allocution prononcée à l'occasion de la journée d'étude « La Voix du danseur dans tous ses états⁶³⁵ ». Consacré à la parole du pédagogue, la parole s'expose comme une pratique phonique et vocale, issue de la corporéité et adressée au studio à d'autres danseurs. Chaque paragraphe s'initie par la même formule anaphorique, « nous parlons debout », pour décliner cependant des acceptions diverses de la parole, selon que le propos de Dupuy s'attache à ses conditions de profération, aux modes d'interactions qu'elle engage, au contenu discursif qu'elle transmet ou à la temporalité dans laquelle elle s'exprime. On peut tenter de qualifier les polarisations qui les structurent au regard des imaginaires auxquels ils réfèrent, afin de mettre en exergue les fonctions acquises par la parole selon le statut de celui qui l'émet ou la reçoit.

« Nous parlons debout. Pieds dans le sol, dans un espace circonscrit, mais ouvert à toute sorte d'expansion, de dilatation... Les paroles que nous proférons sortent de terre ; parcourant notre corps en gravité, portées par le souffle puissant de nos diaphragmes, elles traversent l'espace pour venir se cogner à des corps qui s'y meuvent en suspension, mobile et provisoire, elles s'y lovent et imprègnent les peaux pour créer un ballet de constante métamorphose⁶³⁶ ».

La parole acquiert ici un caractère d'authenticité parce qu'elle émane d'une corporéité inscrite dans le contexte spatial du studio⁶³⁷ : celui-ci conditionne un registre d'énonciation spécifique – tout comme nous avons pu le voir dans la démarche d'Enora Rivière, par exemple. La parole est proférée « debout », dans une relation consciente à la gravité, les « pieds dans le sol » – mais aussi au souffle et au diaphragme, selon un imaginaire largement phonocentriste : en résulte un ancrage et une implication de l'ensemble des segments corporels dans l'acte de profération. D'autre part, la parole circule dans une dynamique horizontale, littérale comme figurée : elle « traverse l'espace » et se

⁶³⁵ Journée d'étude *La voix du danseur dans tous ses états*, 13 février 2011, Paris.

⁶³⁶ DUPUY Dominique, « Nous parlons debout », allocution prononcée lors de la Journée d'étude *La voix du danseur dans tous ses états*, 13 février 2011, Paris. *Inédit*. Les deux citations suivantes de Dupuy renvoient au même texte.

⁶³⁷ Il s'agit d'un lieu qui lui est cher, et au sujet duquel il a publié de nombreux articles. Voir le plus récurrent (il a été publié à plus de trois occurrences – voir note n°1 de la référence), *l'Éloge du studio*. DUPUY Dominique, « Éloge du studio », *Repères, cahier de danse* n° 31, 2013, p. 17. En ligne. DOI : 10.3917/reper.031.0017. Consulté le 07 mars 2021.

heurte aux corps qui s’y trouvent. Pouillaude rappelle ainsi que « penser la danse comme parole », c’est « favoriser [...] l’horizontalité de l’interaction avec autrui⁶³⁸ ». Dupuy poursuit en ce sens.

« [...] sans même nommer quiconque, nous nous adressons le plus souvent à l’un, pour une question qui peut se poser à tous, ou bien parce que les mots que nous adressons à tous peuvent arriver tout autrement à l’oreille de chacun. Le pédagogue [...] me paraît être celui dont tout un chacun puisse revendiquer les mots dont il lui semble que c’est à lui qu’ils furent adressés. [...] Ne peut-on par exemple rapprocher [cette parole] de celle du chef de chantier qui exhorte ses ouvriers au travail sur l’échafaudage, ou celle du caporal d’armée qui harangue ses troupes à la manœuvre ? [...]. Sauf qu’il s’agit dans ces cas-là de paroles univoques, dictées par le souci de tâches à accomplir sous condition, que les paroles stéréotypées doivent réduire à leur plus simple mécanisme, à leur efficacité immédiate et à leur rentabilité de profit. Tout au contraire, nos paroles sont celles d’un dialogue qui, loin d’être un dialogue de sourds, est un échange de bons procédés entre une vocalité et une mutité. [...]. Ces corps en mouvement, qui nous entourent, suscitent nos paroles et nous les renvoient dans des formules gestuelles presque toutes singulières. Nous dialoguons avec des corps qui fondent nos paroles et qui s’en enrichissent, de même que nos paroles se fondent et s’enrichissent des mouvements que ces corps produisent ».

Dans les dynamiques interactionnelles qu’elle engage, la parole instaurerait une horizontalité relationnelle comme statutaire : si tous n’ont pas accès au discours – les danseurs produisent des « réponses muettes » à la harangue du pédagogue – en revanche elle initie une situation dialogique. L’adresse du discours est distribuée entre tous les participants, et la parole devient équitable autant qu’équivoque : c’est son ambiguïté qui nourrit la production de gestes inédits. S’agirait-il ici pour Dupuy de rappeler le pouvoir conféré à la parole du pédagogue – face au danseur muet – ou plutôt de considérer la mutité comme une forme de parole elle aussi, cependant non vocalisée ? Ces éléments désignent la relation que le danseur entretiendrait avec l’incorporation de ces paroles : Dupuy formule ailleurs cette distinction : « ‘La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute’, dit Montaigne. La danse est à celui qui danse⁶³⁹ ». Si le pédagogue partage sa parole, le danseur à l’inverse se tient dans une relation d’appropriation à ce qu’il exprime par le geste – suggérant une moindre capacité dialogale. Toutefois, si sa parole est muette et non oralisée, tendrait-elle ainsi davantage vers l’écriture ?

« Ces paroles peuvent être banales, répétitives, à la limite du fastidieux [Mais] elles secrètent des images, des métaphores, comme des arabesques de parole, des trésors de mots, qu’il faudrait pouvoir mettre dans des coffrets précieux, paroles rares qui s’envolent et vont se

⁶³⁸ POUILLAUDE Frédéric, « La parole re-soufflée. Sur *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* d’Anne Teresa De Keersmaeker », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 141.

⁶³⁹ DUPUY Dominique, « Des danses, quelles traces », *Marsyas*, op. cit., p. 63.

perdre comme se perdent une grande part des gestes qu'elles auront suscités. [...]. Nous parlons debout. Et nos paroles se perdent, comme se perdent les gestes que nous faisons à longueur de jour, dans les studios que nous hantons, gestes dont bien peu viendront à notoire visibilité. Cette perte est peut-être ce qui donne à ces paroles leur prix et à ceux qui les profèrent le courage de les exprimer avec conviction. Elles se perdent mais elles s'inscrivent peut-être dans une mémoire particulière, une mémoire des corps qui s'imbibent de ces paroles, parfois à leur insu, pour les redire à leur manière, mais sans en perdre le suc, les transcrivant en dehors des mots mêmes, dans des gestes silencieux, mutiques, qui parlent tout autrement de la chose dont il est question ».

Ces paroles, liées à leur contexte d'émission – elles sont plus loin décrites par le champ lexical de l'éphémère et de l'avènement, comme une « première parole » ou une « expérience unique » – acquièrent leur valeur par leur perte. Pourtant, Dupuy souhaite que leur contenu soit conservé, voire ailleurs réitéré, alors même que leur efficacité repose sur leur contexte d'émission et les réactions gestuelles qu'elles suscitent. Leur mode de transmission s'en trouve interrogé : par un procédé mémoriel, cette perte est incomplète et les paroles s'inscrivent dans le corps, puisqu'elles sont destinées à être « redites » par des « gestes silencieux » – qui néanmoins « parlent ». Ainsi, la parole constitue tout autant le vecteur et l'objet même de la transmission : elle s'inscrit dans un cercle vertueux, du sol à la voix, du pédagogue au danseur – et réciproquement – du présent de l'énonciation à la postérité temporelle. *A contrario*, Dupuy opère une disjonction particulièrement tranchée avec la « parole assise » – c'est-à-dire l'écriture – moins adressée et peu interactionnelle. Il l'illustre par une formule qui intervient régulièrement dans ses écrits, puisée dans une citation du poète Charles Olson.

« Écrire, c'est danser assis. Pour écrire, il faut être assis ; il faut replier sous soi-même l'impulsion du trajet. Il faut s'arrêter pour laisser se mouvoir l'acte du langage ». Dupuy poursuit : « si on considère le souffle comme un élément fondateur du mouvement, la perturbation de ce souffle est un mouvement intérieur, comme la manifestation d'une danse impossible⁶⁴⁰ ».

Cette « parole assise » se délinéé exactement à l'inverse des propriétés énonciatives, somatiques et interactionnelles de la parole debout : le souffle est perturbé, l'impulsion « repli[ée] » sous soi. Si l'on peut aisément convenir que le fait de s'asseoir pour écrire modifie le fonctionnement du diaphragme, par exemple, il s'agit plutôt chez Dupuy de l'envisager comme une interruption de la parole – fondatrice ici du mouvement, plus haut de la voix – pour « laisser se mouvoir l'acte du langage » qui rend la danse « impossible ».

Tout autant que la diversité des acceptions de la parole et les connotations dont elle se trouve porteuse, c'est ici la manière dont elle est systématiquement opposée à l'acte d'écrire qui nous

⁶⁴⁰ DUPUY Dominique, « Paul Claudel, Le souffle de la danse », *Marsyas, op. cit.*, p. 86.

interpelle, tant elle recoupe une dichotomie particulièrement canonique des imaginaires chorégraphiques. Nous avons pu examiner dans l'introduction de cette partie combien la relation de la danse aux formes langagières était implicitement structurée par une forte polarité entre les valeurs associées à la parole (présence, immédiateté, auto-affectation) et à l'écriture (absence, postériorité, etc.). Si certaines analyses théoriques tentent d'en explorer les ressorts, elle continue pourtant à nourrir les discours des danseurs. Bianca Maurmayr analyse ainsi ce qu'elle désigne comme la « rhétorique de l'éphémère⁶⁴¹ », qui nourrit non seulement l'aporie d'une immanence de la danse, mais aussi les imaginaires de la transmission dite « orale », en supposant qu'elle conserverait « le caractère authentique de la danse, donnée dans le temps fugitif du *hic* et *nunc* ». Pourtant, elle souligne combien la transmission repose au contraire sur la nécessité de la survivance de traces, mnésiques et incorporées, qui opèrent par des phénomènes de variation, d'invention ou d'appropriation. La force de cette rhétorique de l'éphémère relève surtout de la manière dont elle façonne l'imaginaire d'un corps idéalisé du danseur, qui, « mythifié, devrait renoncer à sa nature charnelle et mortelle pour pouvoir se pérenniser⁶⁴² ».

Derrière l'usage de ce poncif, est-il possible de voir se dessiner dans le discours de Dupuy un véritable parti pris esthétique ? Isabelle Launay relève ainsi que l'oubli dont Dominique Dupuy aurait été victime – à la manière d'une « une série d'effacements ou de mises à l'écart successifs » – aurait été la conséquence d'une « survalorisation du présent » dans les imaginaires de la danse contemporaine française, notamment à l'entour des années 1980. L'historienne analyse comment les discours, qu'ils soient produits par les artistes, les critiques voire certains théoriciens, auraient largement nourri l'imaginaire d'une « absence de tradition de danse moderne en France », pour « participer à la promotion du mythe d'un art orphelin⁶⁴³ ». Celui-ci aurait contribué à l'essor de ce qu'on nomme la « Nouvelle danse Française », laissant dans l'ombre les danseurs modernes, dans les discours et les actes. C'est précisément contre ces mécanismes de silenciation que Dupuy s'insurge régulièrement, s'offusquant des qualificatifs de jeunesse et de nouveauté attribués à la danse contemporaine, régulièrement présentée comme issue d'un mouvement de « génération spontanée⁶⁴⁴ ».

Nous supposons alors que, dans cette perspective, la mise en valeur insistante dans les discours de Dupuy de la parole comme un acte d'énonciation éphémère pourrait être considérée

⁶⁴¹ MAURMAYR Bianca, « À travers le temps, à travers le corps », DEL VALLE Marian, MAURMAYR Bianca, NORDERA Marina, PAILLET Camille, SINI Alessandra, *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, *op. cit.*, p. 490.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 492.

⁶⁴³ LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁴⁴ DUPUY Dominique, cité in LAUNAY Isabelle, *Idem*.

comme un choix discursif à part entière, qui manipule sciemment cette rhétorique de l'immédiateté. Pour s'inscrire durablement dans l'histoire de la danse, son discours actualise ce qu'il perçoit comme le registre d'énonciation attendu des prises de parole des danseurs sur leur art. D'autre part, en instaurant ainsi la parole comme seule trace de sa pratique de pédagogue, Dupuy s'érige comme témoin⁶⁴⁵ et seul garant d'une mémoire orale : comme le souligne Launay, cette posture testimoniale souffre de plusieurs ambiguïtés. Elle permet à celui qui l'adopte de faire autorité, puisqu'il n'est souvent pas possible de confronter sa parole à « d'autres témoins, sources et lieux », de sorte qu'il « s'arroge un statut de vérité ». Pourtant, en ne référant sa danse qu'à soi-même et à la parole qui l'exprime, le témoin risque de la laisser disparaître avec lui, « d'arrêter le devenir d'un geste et sa capacité à être rejoué⁶⁴⁶ ». C'est peut-être à la croisée de ces deux perspectives que l'on pourrait comprendre, au sein de son article « Le Répertoire, le documentaire et la parole » l'analyse qu'il formule de la capacité de la danse contemporaine « d'entrer dans la perspective d'un 'éphémère qui dure'⁶⁴⁷ ».

B. Une écriture du *reliement*

Notre hypothèse est soutenue par la manière dont Dupuy lui-même établit par ailleurs des interactions particulièrement denses entre la transmission historique et pédagogique de la danse, sa propre activité de parole mais aussi d'écriture. Il désigne ces connexions par un néologisme de sa conception, le « *reliement*⁶⁴⁸ », présent de manière récurrente dans ses discours et ses écrits. Il constitue le titre de la revue périodique qu'il publie depuis 2013⁶⁴⁹ et figure en préface du recueil *Marsyas*, sous la plume de Laurence Louppe⁶⁵⁰. Plus « actif » que le lien, moins « serré⁶⁵¹ » que le nœud, le *reliement* est un fil rouge des activités de Dupuy, qui désigne tant les filiations artistiques dans lesquelles il se place que les jeux de tissage dont résulte la composition d'une danse et l'entrelacs de la transmission⁶⁵² – finalement, par des glissements étymologiquement motivés, il en vient à

⁶⁴⁵ LAUNAY Isabelle, « À l'écoute du souvenir », *Repères, cahier de danse* n° 28, 2011, p. 8-10. En ligne. DOI : 10.3917/reper.028.0008. Consulté le 17 octobre 2022.

⁶⁴⁶ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I, op. cit.* p. 282.

⁶⁴⁷ DUPUY Dominique, « Le répertoire, le documentaire et la parole », *Marsyas, op. cit.*, p. 71.

⁶⁴⁸ « Reliement. Créer un néologisme est nécessaire ; on a besoin d'une forme active que lien, alliage, reliure... ne donnent pas, trop axés qu'ils sont sur le produit. Nouement, pour l'action de nouer, conviendrait mais c'est le nœud qui est trop serré. Donc, *reliement* ». DUPUY Dominique, *Reliement* n°1, Paris, Ode après l'orage, mai 2013, p. 2.

⁶⁴⁹ Voir note précédente. La publication est épisodique, et se trouve distribuée principalement aux proches ou interlocuteurs de Dupuy.

⁶⁵⁰ LOUPPE Laurence, « Préface », in DUPUY Dominique, *Marsyas, op. cit.*, p. 6.

⁶⁵¹ DUPUY Dominique, *Reliement* n°1, *op. cit.*

⁶⁵² Cet imaginaire de la réciprocité s'ouvre ainsi à d'autres métaphores : « comme l'hôte est à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu, le *reliement* suggère une réciprocité heureuse, ce à quoi je me relie me relie. Mais on aurait tort de voir là une nécessaire accroche. C'est plutôt une traversée, à double sens elle aussi, celle de la frontière qu'il ne suffit pas de repousser, comme il se dit, mais dont il faut assurer le double passage. On se relie

caractériser la pratique de l'écriture elle-même. Selon une approche historique, le reliement lui permet en premier lieu d'établir une cohérence entre les diverses influences dont il se réclame⁶⁵³ et d'instaurer une continuité avec les maîtres du passé.

« Aujourd'hui, derniers survivants après la disparition de nos grands compagnons (Deryk Mendel, Jerome Andrews, Jacqueline Robinson, Karin Waehner), nous constatons que beaucoup de ce que nous avons prévu se réalise même si ce n'est pas toujours comme espéré. Mais nous persévérons à penser que ni filiation, ni tradition, le *reliement* est la voie la plus adaptée à la danse que nous continuons d'imaginer⁶⁵⁴ ».

On voit ici apparaître les noms des maîtres – danseurs, chorégraphes et pédagogues – qui ont nourri le parcours d'artiste de Dupuy et dont il se perçoit comme le continuateur. La dynamique du « reliement » propose une manière d'envisager cette histoire de la danse, dans sa postérité potentielle comme dans les relations qu'elle manifeste : « ni filiation, ni tradition ». Si le second terme peut se comprendre au regard des connotations dont il est porteur (lorsque la tradition relève d'une emprise normative, artistique comme institutionnelle), le refus de la « filiation » est à lire aussi en termes historiographiques. La génération de danseurs modernes à laquelle appartient Dupuy a en effet été marquée par la volonté d'une rupture franche avec les esthétiques et les techniques académiques de la danse classique, sans posséder pour autant un corpus de références ou de figures tutélaires auxquelles se rattacher. Leur danse se nourrit de ce que Louppe désigne comme des « co-présences », des « alliances soudaines », des « passages souterrains » et des « résurgences⁶⁵⁵ », notamment à l'intersection de la danse moderne anglo-saxonne (*via* Deryk Mendel et Jerome Andrews) et des enseignements prodigués par le pédagogue allemand Jean Weidt, qui s'exile en France en 1933 et devient le professeur de Dupuy. Ainsi, le *reliement* soutient l'image d'une généalogie non linéaire, au profit de ramifications plus complexes et souterraines. Par extrapolation, il désigne la manière dont ces réseaux historiques et pédagogiques s'inscrivent et s'incorporent en lui, à la manière d'un « multilinguisme ».

« Dans la formation, [le reliement] implique que l'on se relie aux grandes écoles, aux grandes techniques, élaborées, pour les connaître et s'en inspirer. Cela implique surtout que l'on se relie aux grands fondements du mouvement : l'espace, le rythme, le souffle, le poids... afin qu'ils soient

au passé dans un « éventuel retour », on se relie au futur dans une projection aussi lucide que possible ». DUPUY Dominique, *idem*.

⁶⁵³ Voir notamment dans cet article : DUPUY Dominique, « Interlude chorégraphique. La danse contemporaine, hérésie et tradition », *Raison présente* n°107, 1993, pp. 41-49. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/raipr.1993.3135> Consulté le 11 octobre 2022.

⁶⁵⁴ DUPUY Dominique, in « biographie des témoins », PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, op. cit., p. 156.

⁶⁵⁵ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 36.

présents à tout instant de l'acte. Ne pas pratiquer une seule langue, mais pratiquer le multilinguisme. Passer d'une langue à l'autre. On sait que cela se fait, avec grand bénéfice, pour les langues ; pourquoi pas pour les danses ? Le danseur multilingue, pour entrer dans un langage nouveau, fait une descente en lui-même pour trouver dans son corps comment résoudre le problème. Ce n'est pas mimétisme, mais refonte⁶⁵⁶ ».

Tout comme nous avons pu le voir à l'œuvre dans la pensée de Soulier, l'imaginaire linguistique est pour Dupuy un pivot de réflexion : il permet de décliner le *reliement* sur plusieurs registres et finalement de l'associer à sa propre pratique de l'écriture sur la danse, décrite comme l'occasion d'opérer « d'improbables connexion [...] peu à peu », « à travers les diverses relations à des événements eux-mêmes forts divers⁶⁵⁷ ».

« Ces relierments je ne les répertorie pas, je ne les explicite pas ni en fais une philosophie. Simplement ils sont là – ils ne s'imposent pas ou s'ils s'imposent c'est par tissage-tramage, ils se dansent. Saurait-on voir là un des secrets de fabrication de la relation danse-écriture qui me tarade ? [...] « Que faire pour pallier [le] sévère manque de mots pour la danse qui ne peut pas toujours compter sur l'usage ? Que faire pour être dans la parenté sans le lien qui ligote, dans la filiation sans le nœud qui resserre, comment tisser, tramer la danse sans nouage⁶⁵⁸ ».

Désigner l'écriture comme un reliement engage des imaginaires distincts des fonctions de composition, de cristallisation ou de trace graphique qui lui sont affectées dans les discours de la danse. *A contrario* d'un acte d'inscription – littéralement, de gravure, métaphoriquement, de fixation –, chez Dupuy l'écriture s'attache à dire la danse *via* des métaphores textiles⁶⁵⁹, de lien et de tissage. Il s'agira d'examiner comment son écriture en témoigne, dans la manière dont elle narre ses expériences d'interprète comme son activité de chorégraphe – et les phénomènes par lesquels il se les remémore.

1. « Écrire de danse »

« Est-ce qu'on peut imaginer écrire de danse sans qu'il n'y ait une relation plus ou moins importante à une pièce ? C'est possible, mais...⁶⁶⁰ ». Si nous avons pu mettre en lumière une opposition systématique entre écriture et danse lorsque celle-ci est associée à la parole vive du pédagogue, il apparaît que Dupuy a en réalité toujours écrit à l'entour ou au sujet de sa pratique de chorégraphe. Ses premiers textes – notes d'intention, programmes – s'inscrivent dans une finalité auctoriale, puisque lorsqu'il débute sa carrière le dépôt d'un support écrit est une nécessité légale pour être

⁶⁵⁶ DUPUY Dominique, « Le temps et l'instant », *Marsyas*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵⁷ DUPUY Dominique, *Reliement* n°1, *op. cit.* p. 2.

⁶⁵⁸ *Idem.*

⁶⁵⁹ Voir à ce sujet INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2007, pp. 84-93.

⁶⁶⁰ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 76, lignes 1-3.

reconnu comme créateur d'une œuvre⁶⁶¹. Toutefois, il expose ne s'être jamais intéressé à la pratique d'une écriture régulière et quotidienne : « j'ai essayé, ça me fait chier, c'est répétitif et pas très créatif. Ça ne me donne pas des envies, c'est plutôt une consignation, un exercice pour faire le point⁶⁶² ».

« Ce que j'écris durant les périodes de création est plutôt destiné à m'aider 'techniquement' [...] Si j'ai rédigé des textes en rapport avec mes pièces, c'est le plus souvent après leur création et parce qu'il fallait, à l'époque, les déposer pour pouvoir toucher les droits d'auteur. Ces écrits avaient alors pour but de faire la synthèse de ce qui s'était fait chorégraphiquement⁶⁶³ ».

D'autre part, Dupuy pratique une écriture davantage poïétique, qui accompagne l'élaboration de ses danses – selon une dynamique semblable à celle de nombreux chorégraphes – mais aussi son activité de pédagogue. Dans ce cas, la composition d'un texte est moins un frein qu'un soutien à la formulation d'un certain registre de parole qui s'adresse aux danseurs : elle acquiert une fonction de précision ou d'éclaircissement – bien loin de l'écriture expérientielle au sujet de laquelle il tient discours.

« En ce qui concerne la précision, moi je vois une grande, grande corrélation entre l'écriture et le geste. Et je crois que beaucoup changé, je ne sais pas si c'est avancé, mais j'ai beaucoup changé dans ma relation au geste et à l'apprentissage du geste et à la passation du geste depuis que j'écris beaucoup plus. Même en dehors de l'écriture, dans ma parole, quand j'enseigne maintenant, ma parole est de plus en plus précise et de plus en plus aigüe, à tel point que très souvent elle peut être ou plus explicite ou moins explicite, c'est-à-dire que les gens ne peuvent pas la comprendre parce qu'elle est trop sophistiquée, enfin trop raffinée peut-être. D'un autre côté aussi, elle est plus claire. Et je crois que ça m'aide beaucoup à éclaircir aussi le travail sur le geste et après ce travail d'éclaircissement se retrouve aussi dans l'écriture. Je pense que là il y a une correspondance assez forte⁶⁶⁴ ».

Toutefois, si dans ces quelques exemples et comme Dupuy le remarque l'écriture s'est « bien mélangée à la danse à une époque⁶⁶⁵ », désormais l'arrêt de ses activités d'interprète et de pédagogue marque une autre conception de la pratique textuelle, dans la mesure où « aujourd'hui je n'enseigne plus, donc je ne transmets plus rien par ma parole vivante⁶⁶⁶ ». Il y aurait ainsi une relation de vases

⁶⁶¹ ALSNE Anne-Marie, « La chorégraphie et le droit d'auteur en France », *Revue internationale du droit d'auteur*, n° 162, 1994.

⁶⁶² « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 69, lignes 28-30.

⁶⁶³ DUPUY Dominique, SOUDY Laura, « Entretien avec Dominique Dupuy », *op. cit.*

⁶⁶⁴ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 48 : L'enjeu de la mémoire », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique04/2441> Consulté le 11 octobre 2022.

⁶⁶⁵ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 76, lignes 25-26.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, lignes 26-27.

communicants entre la danse et l'écriture, comme deux contenants qui permettent de déverser son désir de transmission, *via* les gestes ou les mots : « Je mets dans mon écriture ce que je ne peux plus mettre dans la danse. Mon appétence pour les mots augmente aussi. Plus ça va, plus j'aime les mots⁶⁶⁷ ». Si nous avons pu examiner combien sa « prise de parole » était corrélée à la volonté de prendre part à la transmission des histoires et des discours de la danse contemporaine, c'est en revanche une tout autre origine qu'il donne à sa pratique de l'écriture.

« J'ai commencé à écrire 'pour de bon' en même temps que j'ai commencé à réaliser mes solos intégraux, ou peu après, comme si le travail sur les solos intégraux avait ouvert la voie à l'écriture. Auparavant, je me servais de l'écriture, à présent je me voue à l'écriture⁶⁶⁸ ».

Cette entrée en écriture est liée à la pratique du solo, que Dupuy développe à l'entour des années 1980. Nous supposons que ce phénomène n'est pas anodin, et signale une interaction entre les modalités d'élaboration de ses danses et les registres d'écriture qu'il mobilise – du moins la fonction qu'il leur affecte. Si pour Dupuy « la parole *de* danse vient rarement pendant la danse⁶⁶⁹ », il dit en effet chercher à produire une écriture « from⁶⁷⁰ » the danse, c'est-à-dire depuis la danse, de sorte que toutes deux proviendraient d'une origine commune – établissant ainsi leur point de rencontre. Ceci conditionne sa dynamique scripturaire, qu'il évoque comme l'espace d'expression d'une langue poétique : il s'agit moins de « parler de la poésie de la danse » que « d'envisager la danse comme une poésie, comme un acte poétique⁶⁷¹ » : dans sa démarche d'écriture, cette poéticité n'est pas corrélée à l'usage des mots issus de sa pratique de danseur – selon une perspective cratyliste – mais repose plutôt sur le choix de ceux qui peuvent susciter un désir de danse chez le lecteur.

Cet élément est un point d'ancrage de notre réflexion, dans une perspective tant analytique que méthodologique : si Dupuy dit commencer à écrire à partir de la création de ses premiers solos, nous avons pourtant pu souligner que son parcours artistique est d'abord initié par la composition de danses davantage écrites. On peut alors supposer qu'il y aurait aussi une corrélation entre la structure de ces premières danses et certains processus énonciatifs : ceci permettrait de comprendre la diversité des acceptions de l'écriture qui apparaît dans son propos – puisque lui-même témoigne de ces paradoxes.

« À la fois – et c'est moi qui dis ça ! – danser et écrire pour moi c'est la même chose, n'empêche que c'est complètement différent, ça n'a aucun rapport. Mais me mettre à écrire c'est

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 77, lignes 1-3.

⁶⁶⁸ DUPUY Dominique, « Danser et écrire », *op. cit.*, p. 1.

⁶⁶⁹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 76, lignes 32-33.

⁶⁷⁰ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 68, ligne 20.

⁶⁷¹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 71, ligne 5.

comme me mettre à danser. C'est-à-dire me mettre à produire quelque chose qui doit exister, avoir un début et une fin, un milieu, mais qui ne soit pas complètement formalisé⁶⁷² ».

Notre analyse pourrait alors s'engager dans cette perspective chronologique, envisager l'infléchissement de sa conception de l'écriture au fil de la diversité des formes chorégraphiques qu'il pratique durant sa carrière. Cependant, les confusions temporelles qui interviennent dans son discours, les contradictions et les effets d'enchâssement dont il témoigne empêchent l'établissement d'une typologie véritablement concluante. Ainsi, à rebours du déroulement du parcours artistique de Dupuy, nous nous attacherons au point de vue de son écriture, et analyserons en premier lieu la manière dont les solos originent son écriture, afin de comprendre dans un second temps comment s'écrivent ses danses écrites.

2. *L'écriture du solo*

Il semble que la nécessité d'écrire émerge des caractéristiques propres aux modalités d'élaboration comme de la monstration de ces solos « faits d'une seule trajectoire et qui occupe[nt] une soirée entière⁶⁷³ ». Parce qu'ils sont conçus de manière autonome par Dupuy, ils sont certes l'œuvre d'un soliste, mais surtout d'un solitaire : « On est seul parce qu'on fait la chorégraphie et on est seul parce qu'on est le seul interprète [...] c'est terrible, parce qu'on doit tout inventer⁶⁷⁴ ». Toute parole à fonction dialogale ou interactionnelle s'en trouve absente, et l'on ne peut que constater combien Dupuy associe le solo à la perception d'un profond silence.

« Quand je travaille dans le studio, seul, je ne cesse de m'adresser à l'autre, à l'absent, non pour lui montrer ma danse, non pour l'expliquer, mais pour la faire exister au sein de cette solitude dans laquelle je suis et dans laquelle elle me plonge. J'éprouve quelque chose de la sorte en écrivant. Je m'adresse à un autre absent pour lequel je cherche les mots qui puissent le mettre sur le chemin de la danse. Ces deux adresses ne font que dessiner les contours de ma solitude, accentuer ses aspérités comme ses béances ; danser, écrire, c'est aller à la rencontre et à l'encontre de ma solitude, c'est entrer dans l'espace de solitude⁶⁷⁵ ».

C'est à cette occasion qu'émerge l'écriture : elle a fonction de « miroir⁶⁷⁶ », parce que le danseur en solo sinon « n'a jamais sa danse devant lui⁶⁷⁷ ». Le solo intégral se trouve ainsi comparé à

⁶⁷² « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 85, lignes 16-20.

⁶⁷³ Texte de présentation de ROUSIER Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

⁶⁷⁴ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 46 : Solitude », *op. cit.*

⁶⁷⁵ DUPUY Dominique, « Danser et écrire », *op. cit.*, p. 1.

⁶⁷⁶ DUPUY Dominique, « L'autoportrait à pince, Variations sur l'art du solo dansé », *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scrittura, visioni*, numero 0, 2009. En ligne. URL : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1625/1000> Consulté le 13 septembre 2022.

⁶⁷⁷ DUPUY Dominique, « 'Ode après l'orage'. Entretien avec Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n° 49, 2010, p. 20-28. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0020. Consulté le 16 octobre 2022.

l'activité d'écriture, qui aurait lieu « sur le blanc de la page comme dans le vide du studio⁶⁷⁸ ». Pourtant, si la page blanche qui supporte l'écriture manuscrite constitue un « appui pour les mots⁶⁷⁹ », le solo « ne quitte pas » le corps du danseur, qui devient « son support, sa page⁶⁸⁰ ».

« Je me suis beaucoup mis à écrire à partir du moment où j'ai fait des solos intégraux. C'est assez lié, ces deux instants de solitude, même s'ils ne sont pas exactement les mêmes. Il y a peut-être finalement plus d'appuis dans la solitude de l'écriture, ne serait-ce que parce qu'on est appuyé à une table et parce qu'on est assis, et parce qu'on a du papier et qu'on a... que de la solitude dans l'espace du studio, où on est vraiment noyé et perdu⁶⁸¹ ».

C'est d'autre part le qualificatif qu'il octroie à ce solo, « intégral », qui nous interpelle : de manière fortuite ou non, il fait écho au terme qu'emploie Austin pour décrire les caractéristiques inhérentes à la performativité des actes de langage, notamment lorsqu'ils réunissent des propriétés simultanément locutoires, illocutoires et perlocutoires. Cet « acte de discours intégral⁶⁸² » – articulant le processus de profération, le sens qui en émerge et les effets qu'il produit – est performatif parce qu'il est corrélé à la conception d'une présence – du locuteur, du sens, du contexte – exclusivement cernable⁶⁸³. Cette analyse linguistique est un soutien pour comprendre le propos que Dupuy tient à l'égard du solo intégral – la solitude qu'il induit relève d'une sensation paradoxale de pleine présence à soi – et les formes d'écriture qui peuvent – ou non – en émerger. À partir de la corporéité du danseur, le solo est perçu par Dupuy comme une « expeausition⁶⁸⁴ », selon une expression qu'il emprunte à Jean-Luc Nancy, de sorte qu'il serait « co-substance⁶⁸⁵ » de l'interprète : « dans [...] le solo intégral, c'est le danseur que l'on voit, non pas plutôt que la danse qu'il exécute, mais bien au lieu de cette danse, à sa place même, dans le moment qu'il l'exécute⁶⁸⁶ ». Pourtant, s'il ouvre à la pratique de l'écriture, à laquelle il se trouve comparé, il est finalement lui-même perçu comme un acte d'écriture : « le mouvement sort du corps, comme une excrétion. Le corps s'excrit⁶⁸⁷ ».

« Le solo intégral n'est pas une autobiographie, dans le sens où il n'est pas épanchement d'une vie [...]. C'est une fissure, une corps-graphie, dont le danseur fait l'adresse à celui qui le regarde.

⁶⁷⁸ DUPUY Dominique, « Danser et écrire », *op. cit.*, p. 1.

⁶⁷⁹ DUPUY Dominique, « L'autoportrait à pince, Variations sur l'art du solo dansé », *op. cit.*

⁶⁸⁰ DUPUY Dominique, « Danser et écrire », *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸¹ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 46 : Solitude », *op. cit.*

⁶⁸² AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 151.

⁶⁸³ KARAMPAGIA Valentina, *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 116. Voir aussi LAUGIER Sandra, « Acte de langage ou pragmatique ? », *Revue de métaphysique et de morale* n° 42, 2004, p. 279-303. DOI : 10.3917/rmm.042.0279. Consulté le 14 septembre 2022.

⁶⁸⁴ DUPUY Dominique, « L'autoportrait à pince, Variations sur l'art du solo dansé », *op. cit.* Une expression qu'il emprunte à NANCY Jean-Luc, « Le regard du portrait », *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.

⁶⁸⁵ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 284, à propos des solos de Dupuy.

⁶⁸⁶ DUPUY Dominique, « L'autoportrait à pince, Variations sur l'art du solo dansé », *op. cit.*

⁶⁸⁷ *Idem.*

Ce n'est pas un auto-portrait ; c'est un auto-corps-trait, qui n'existe que par l'entremise de cet œil du dehors. C'est un moment crucial où la danse s'interroge sur elle-même, sur son inanité et sur sa profondeur. Que danse-t-on ? Qu'est-ce qui est dansé ?⁶⁸⁸ »

Ainsi, le solo intégral donne à voir la danse *via* le danseur, tandis que ce dernier au contraire perçoit combien son corps est « fissur[é] » dès lors qu'il s'expose au regard du spectateur. Cette perspective rejoint l'hypothèse que nous formulions en introduction : la parole comme l'écriture accompagnent ou soutiennent les circonstances particulières lors desquelles le danseur perçoit que sa corporéité se trouve dissociée, du moins dialectisée par « sa » propre danse⁶⁸⁹. Elles auraient une fonction analogue à celle acquise par l'usage des objets – cannes, ballons, chapeaux, fauteuils, éventails⁶⁹⁰ – dans les solos de Dupuy : si Michel Bernard analyse combien leur forme, leur texture, leur poids agissent comme un « alter ego » du danseur, Laurence Loupe y voit la présence d'un « partenaire » à qui adresser des « questions⁶⁹¹ ». En entretien, Dupuy nous confie qu'ils auraient surtout pour fonction de « guider la remémoration⁶⁹² ».

Toutefois, il nous semble que le pouvoir objectivant des accessoires utilisés dans ces solos souligne aussi la dialectisation qui peut émerger au sein même de la corporéité du danseur. Ce phénomène surviendrait dans des cas de figure où la danse n'est pas exactement vécue dans une relation d'immédiateté de soi à soi, parce que certaines caractéristiques – d'ailleurs moins esthétiques que contextuelles – transgressent la présence absolue du danseur dans l'acte de danse. Cependant, elle relève moins d'un absentement que la découverte d'une autre corporéité en soi : nous supposons qu'elle participe à rendre possible l'écriture. Ce phénomène est à l'œuvre dans un récit que Dupuy propose au sein de la *Sagesse* : il narre le souvenir d'une soirée de représentation de la pièce *Visages de Terre* (1951), lors de laquelle Françoise Dupuy se blesse peu de temps avant l'ouverture du rideau. Dominique la remplace au débotté, il enfile son costume, se grime en femme et incarne sur scène son rôle. C'est précisément ce « double jeu » qui semble avoir permis à Dupuy d'en produire un récit, parce que dans cet écart se manifeste ce qu'il perçoit comme une écriture. Il nous explique en entretien que le texte qui en témoigne, rapporté dans la citation suivante, se propose comme « une référence à la situation et à mon état, l'état dans lequel je me suis trouvé⁶⁹³ ».

⁶⁸⁸ DUPUY Dominique, « La chair de l'acteur », *Théâtre/Public*, n°154-155, 2000. Cité in MASSOUTE Guylaine, *L'atelier du danseur*, Montréal, Fides, 2004, p. 222.

⁶⁸⁹ Voir FRANCO Susanne, « Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée », *Recherches en danse* n° 7, 2019. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.2591> Consulté le 15 septembre 2022.

⁶⁹⁰ BERNARD Michel, « Dominique Dupuy, danseur alchimiste ou du pouvoir poétique de transmutation chorégraphique des objets », *op. cit.*, p. 239.

⁶⁹¹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁹² « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 68, lignes 11-12. On retrouve en cela ce que disait *Lola.

⁶⁹³ *Idem*, lignes 4-5.

« Nous voici donc en place, et l'orchestre attaque l'ouverture musicale qui prélude au début de la pièce. Je réalise soudain ce qui m'attend ; ce n'est pas la chorégraphie qui m'inquiète – je la connais même si à l'envers – mais c'est moi, mon corps, ma silhouette, mes pieds, mes bras et mes mains surtout, des mains d'homme dans un personnage de femme. [...]. Je me laisse couler comme au bord d'un bassin, piscine ou rivière, je m'immerge dans un espace-temps inconnu avec un corps dont j'ignore les réactions profondes. Le rideau s'ouvre dans le noir, les lumières de l'orchestre découpant nos silhouettes dans l'espace nu du plateau. La lumière, doucement, vient m'enrober d'abord, immobile. [...]. Je me mets à danser comme en négatif, gommant tout accent possiblement révélateur, j'entre dans un mouvement étranger, je me laisse prendre par cette danse nouvelle, pénétrer jusqu'au plus profond. Je change de peau, du reste je me mets à transpirer comme une vache. J'expire bouche entrouverte, je détends mes muscles en dehors de tout spasme pour trouver un souffle comme un grand bâillement ou grand soupir de tout mon corps. Je m'ouvre⁶⁹⁴ ».

Si la danse a pu s'écrire, c'est sans doute parce qu'elle a requis pour Dupuy la réalisation de gestes « en négatif » de ses propres habitudes motrices et gravitaires, engageant la perception d'une décorporation : un « autre corps⁶⁹⁵ », dirait-il, narré au présent précisément parce qu'il marque l'écart avec la sensation d'une présence à soi. La danse presque improvisée qu'il livre sur scène s'appuie en effet sur une structure chorégraphique préalablement écrite : en conséquence, le danseur est dégagé de l'effort de production figurale et ne se consacre qu'à faire l'expérience de l'autre en soi.

« L'absence de temps de préparation et d'ajustement dans le studio a été salutaire ; au lieu de chercher à raffiner les formes, au lieu de faire comme si, c'est le sens profond de la danse et l'état de corps que j'invente sur l'instant, comme une entrée dans l'imprévisible. Ce n'est pas élaboration, ce n'est pas non plus improvisation. Ce que je fais n'est pas nouveau, c'est bien la danse écrite, mais comme exécutée en creux ; je la réinvente en l'interprétant⁶⁹⁶ ».

La danse est éprouvée comme un jeu de superposition et d'écart avec une architecture compositionnelle qui nourrit et détermine la corporéité, de sorte qu'il s'agit moins de la répéter que de l'interpréter. Chez Dupuy, la pratique du solo est le déclencheur de l'écriture parce qu'elle participe à créer autant qu'à miroiter des espacements élaborés au sein de sa danse, lorsque celle-ci articule des temporalités et des corporéités multiples.

⁶⁹⁴ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, Paris, Jean-Claude Béhar, 2011, p. 27.

⁶⁹⁵ Cette expression est mentionnée par Laurence Louppe au sujet de Dupuy, en référence au titre d'une rencontre dans le cadre des colloques « Autres pas » qu'il organise. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine – la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 58.

⁶⁹⁶ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., p. 28.

3. Du phénomène inouï à l'expérience intelligible

Toutefois, si l'écriture – compositionnelle – précède la représentation de la pièce, en revanche l'écriture – textuelle – est pour sa part perçue comme postérieure à la danse ; qui elle-même relèverait d'une temporalité non affectée au déroulement chronologique.

« La danse en elle-même renvoie à un temps autre, un temps suspendu comme l'est le temps de l'étonnement de la suspension du souffle, de celui qui regarde le monde avec son diaphragme. La parole, l'écrit sur la danse se situe dans le temps qui suit [...]»⁶⁹⁷ ».

La relation de succession entre l'effectuation de la danse et son écriture – orale ou écrite – relève dans le discours de Dupuy d'une conception moins temporelle qu'ontologique : ailleurs, il appelle de ses vœux que « la danse contemporaine [...] dans l'urgence de son apparaître » soit « inscrite dans une autre approche du temps, en deçà et au-delà du corps », dans un « instant propice » qui soit « aussi celui d'hier ou de demain⁶⁹⁸ ». On lit dans son propos le désir toujours réaffirmé d'une pérennité des modes de transmission qu'il engage, en tant que danseur et pédagogue. À ce titre, le support livresque lui-même se trouve affecté comme troisième terme d'une relation qui unit « instant dansé » et « traces » écrites.

« Le moment unique, celui de l'improvisation, de la performance, où la danse est conçue comme représentation exceptionnelle, non destinée à se reproduire. La duplication, où le produit (film ou vidéo) est conçu pour la reproductibilité et promis à la distribution, tel un livre, un disque, une gravure... Entre les deux, une infinité de cas de figure, mais toujours la possibilité d'une trace orale, écrite, imagée. On doit s'interroger sur le désir qui préside à la formulation de ces traces, sur leur nécessité, leur fiabilité, leur capacité à restituer l'espace de l'instant dansé. Le premier, le moment unique, même sans promesse de mémoire, dans sa phase de présentation, est cependant imbu de mémoire : celle du danseur, de son corps et de son travail préalable⁶⁹⁹ ».

Dupuy reprend ici à son compte des polarisations canoniques entre des formes artistiques reproductibles et d'autres dont l'authenticité ne peut être instanciée que dans un seul objet – à la manière de la distinction opérée par Goodman entre des arts auto- et allographiques⁷⁰⁰, ou de l'analyse produite par Walter Benjamin de l'aura des œuvres d'art, mise en crise par leur possible

⁶⁹⁷ DUPUY Dominique, « Alchimie du souffle », *Marsyas*, op. cit., p. 21.

⁶⁹⁸ DUPUY Dominique, « noir sur blanc », *Quant à la danse* n°1, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la Danse/Images en Manœuvres éditions, 2004, p. 5.

⁶⁹⁹ DUPUY Dominique, « Domaine de la mémoire, espace d'oubli », *Quant à la danse* n°5, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la Danse/Images en Manœuvres éditions, 2007, p. 81.

⁷⁰⁰ GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, Paris, Jacqueline Chambon, 1980. Voir à ce propos BAETENS Jan, « Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue Philosophique de Louvain* n°70, 1988. pp. 192-199. En ligne. URL : www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498 Consulté le 16 septembre 2022.

« duplication⁷⁰¹ ». Toutefois, il est possible que des « traces » – orales ou écrites – circulent entre ces deux pôles, de sorte que si l'objet livresque est distinct de la danse parce qu'il peut être répliqué à l'identique, l'acte d'écriture acquiert au contraire une fonction d'intermédiaire. Celui-ci se trouve indécemment relié à des processus mémoriels, qui morcellent l'apparente unicité de l'improvisation, renvoyant à son tour à une temporalité antérieure, un « travail préalable ».

Pourtant, ce qu'il décrit comme « la mémoire » se trouve affecté d'un tout autre statut temporel lorsque l'acte de danse lui-même procède d'un autre découpage poétique. Loin de la circonscription de l'instant présent⁷⁰², il existerait au contraire « trois temps de la danse⁷⁰³ », organisés selon un ordre chronologique et auxquels sont affectés des actes d'anticipation et de rétrospection qui transgressent cette linéarité. La danse s'initie par le « temps d'avant », celui de la « gestation » et de l'apprentissage ; auquel succède le « temps de l'instant », celui de « l'apparition », qui relève de la dansée, puis « le temps de l'après », perçu comme un « retour sur la danse disparue, ses vestiges, ses traces déposées... dans les regards, les corps, les mémoires ». Toutefois, Dupuy formule le souhait que « chacun de ces trois temps garde en lui une part de chacun des deux autres » ; de sorte que le temps de « l'avant » pourrait être dépositaire des « traces déposées » du temps de l'après.

C. Parler n'est pas dire : l'écriture d'une danse dicible

Le danseur incorporerait ainsi plusieurs écritures – comme le suggérait Paré, il existerait une « mise en tension du fait de penser sa danse comme écriture et de penser l'écrit de cette écriture⁷⁰⁴ » – mais aussi plusieurs mémoires, notamment lorsqu'il incorpore ou énonce des danses écrites ? Chez Dupuy, on peut en tout cas relever que les danses qu'il évoque ici, préalablement composées puis répétées avant d'être présentées sur scène, réfèrent à ses activités de chorégraphes antérieures à la création de ses solos : elles ont été produites plus d'une trentaine d'années avant qu'il ne discoure à leur sujet. L'activité mémorielle se trouve ainsi engagée à double titre, comme un processus de réitération dans le moment de leur actualisation scénique, et désormais dans une relation dialectique à l'oubli : il y a dans les souvenirs de Dupuy « des gestes absents, des gestes qu'on a enlevés, qui ont

⁷⁰¹ BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 (1955). Voir à ce sujet MAURMAYR Bianca, « À travers le temps, à travers le corps », *op. cit.*, p. 490.

⁷⁰² Au sujet de cette relation ambiguë chez Dupuy au présent de la mémoire, voir FRANKO Mark, « Introduction : The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era », *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 1-19.

⁷⁰³ DUPUY Dominique, « Les trois coups », *Quant à la danse* n°5, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁰⁴ PARÉ Jean-Christophe, « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien », *Hermès* n° 72, 2015, p. 168-175. En ligne. DOI : 10.3917/herm.072.0168. Consulté le 04 novembre 2022.

fait la place pour d'autres⁷⁰⁵ ». Au sein de ces stratifications mémorielles et kinésiques, l'écriture semble ne pas avoir prise.

« C'est important parce que la danse est mémoire, car elle ne s'écrit pas. Notre relation à la mémoire est inscrite dans ce que nous faisons. Qu'est-ce qu'une mémoire ? Ce n'est pas faire la mémoire de quelque chose, mais avoir en tête des choses de mémoire, qui entraînent la création⁷⁰⁶ ».

Malgré cette opposition, on ne peut pourtant que constater que l'entrée en écriture de Dupuy coïncide presque exactement avec l'organisation puis la tenue du colloque « La mémoire et l'oubli », qu'il coordonne pour le Festival de Danse d'Arles en 1989⁷⁰⁷. Il y invite notamment le philosophe Michel Bernard, qui propose une communication au sujet du « désir de mémoire » de la danse et des supports qui soutiennent cette volonté mémorielle : la vidéo, la photo, la notation, mais aussi la parole orale ou écrite⁷⁰⁸. La déclinaison de ces objets mémoriels est reprise par Dupuy dans la *Sagesse* : il s'attache tout particulièrement au statut de « tiers » de ceux qui élaborent ces supports, tandis que « seul le danseur » pourrait au contraire, par son corps, être « entaché de mouvements ineffacés et ineffaçables⁷⁰⁹ ». Ce point de vue doit être compris au regard du fait qu'il existe effectivement relativement peu de traces visuelles des œuvres de Dupuy – mais qu'il s'est aussi régulièrement opposé à la notation de ses danses⁷¹⁰. Ainsi, en suivant la typologie énoncée par Bernard, la parole ou l'écriture constituent les seuls supports potentiels d'élaboration et de transmission d'une mémoire de ses danses. Bernard examine les opérations de transposition sémiotique engagées par la production de ces témoignages : comme nous avons pu le relever dans l'introduction de cette partie, dès lors que se trouvent associées les formes orales et scripturaires de la parole, celle-ci est considérée comme une pratique langagière.

⁷⁰⁵ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 49 : Les strates du geste dansé », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique01/NaN> Consulté le 11 octobre 2022.

⁷⁰⁶ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 68, lignes 24-26.

⁷⁰⁷ Les actes de ce colloque ont été publiés dans la revue *Quant à la danse*, dont Dupuy était alors rédacteur en chef. DUPUY Dominique (dir.), *Quant à la danse* n°4, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la Danse/Images en Manœuvres éditions, 2006.

⁷⁰⁸ Le texte de cette conférence est reproduit in BERNARD Michel, « Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie », *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, pp. 215-221.

⁷⁰⁹ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, *op. cit.*, p. 92. Cependant, il admet par ailleurs que « ce que j'appelle la mémoire du corps, est aussi un machin un peu vague, comme beaucoup de choses que je raconte... ». DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 48 : L'enjeu de la mémoire », *op. cit.*

⁷¹⁰ « Le problème de la mémoire s'est posé à nous parce que nous n'avons pas d'outil comme il y en a maintenant. [...] Il n'y avait pas de vidéo [...] on n'a jamais eu les moyens pour filmer quoi que ce soit. Donc pas de vidéos, et puis la pratique de la notation n'était pas vraiment en faveur non plus, [...] c'est encore tout un système dans lequel il faut entrer, qui est encore un système en plus ». DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, *idem*.

« La danse se transmute dans le jeu rhétorique des simulacres linguistiques qui croient pouvoir l'évoquer et la reproduire : elle devient une forme signifiée ou son illusoire référent intemporel que les rites de la conversation ou les diverses modalités stylistiques et pragmatiques de l'écriture soumettent aux lois de leur gestion respective. En un mot, en voulant la mémoriser, la parole et l'écriture l'intègrent dans leur propre fonctionnement sémantique et, du même coup, la métamorphosent en un objet lisible et représentable⁷¹¹ ».

Le propos du philosophe met en exergue certains des traits considérés comme caractéristiques d'une écriture conçue comme un témoignage d'une expérience de danse. Ici, il n'est pas qu'une question de médium : les caractéristiques langagières de l'énonciation orale ou écrite réactivent l'imaginaire du signe linguistique, et la danse en serait la « forme signifiée », c'est-à-dire un concept abstrait, bien loin de l'expérience concrète et somatique. Le témoignage se référerait ainsi à la danse dans une relation d'identité avec le langage qui la décrit : c'est ainsi qu'il la rend lisible ; et réciproquement que la danse devient dicible⁷¹². Si nous insistons sur cette proposition conceptuelle, c'est parce qu'on ne peut que constater combien Dominique Dupuy lui-même envisage le processus d'élaboration et de mémorisation de ses danses selon une métaphore langagière.

« Nous apprenons nos danses par cœur (comme un texte) et les récitons par corps. C'est dans ce passage, peut-être, que se joue le 'à chaque fois' différent. Où donc la danse apprise se love-t-elle ? Dans le corps ? Dans le cœur ? Où habite-t-elle en nous ? Elle n'existe que si nous la reconstruisons à chaque fois. [...]. En représentation, devant l'autre, nous reformulons⁷¹³ ».

L'intersection d'une représentation langagière et vocale de l'activité mémorielle et de la représentation scénique (il s'agit de « reformuler » la danse, de la « réciter », à partir d'un apprentissage analogue à celui d'un « texte ») interroge la manière dont l'écriture peut être le lieu du « dire » de la danse, autrement que de manière métaphorique. Qu'est-ce qui permet la dicibilité de l'expérience de danse dans l'écriture – et sur quelles propriétés s'appuie-t-elle ? À partir des récits de danse qu'il produit dans *La Sagesse*, nous avons pu interroger Dupuy sur le processus perceptif à partir duquel émerge l'énonciation de ces danses. Dans le discours qu'il délivre au sujet de la difficulté qu'il éprouve à les écrire, on remarque la présence récurrente de l'activité de « dire », face à l'invasion d'autres modalités discursives.

⁷¹¹ BERNARD Michel, « Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie », *op. cit.*, p. 221.

⁷¹² Relevons qu'*a contrario*, les solos – y compris lorsqu'ils sont issus d'une forme textuelle, comme c'est le cas d'*Acte sans parole* (élaboré à partir d'un texte de Beckett) sont perçus comme relevant d'une danse d'avant le langage. Voir DUPUY Dominique, « À propos d'*Acte sans paroles I* », *Samuel Beckett Today* n° 28, 2016, pp. 331-337. En ligne. URL : <https://www.jstor.org/stable/26552534> Consulté le 12 septembre 2022.

⁷¹³ DUPUY Dominique, « 'Ode après l'orage'. Entretien avec Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *op. cit.*

« Ce que j'essaie de dire sur ce que j'ai vécu ce jour-là, qui est sans doute la chose la plus importante que j'aie jamais vécu [...] Alors, c'est très maladroit, hein, comme je le fais, comme je le dis. Et je m'en sors en racontant des choses en dehors, comment j'ai été préparé, j'ai eu ceci, cela. Bon. Le contexte. Mais le moment même, j'en dis quelques mots, mais j'ai eu beaucoup de mal à sentir ça. Et c'est pas très clair. Mais peut-être parce que ça ne peut pas l'être. Mais pour moi, voilà, ça serait ça que je voudrais atteindre. Que j'atteins à d'autres moments, d'une autre façon. Un peu substitué, un peu à côté, mais pas de la danse elle-même. [...] Mais [elle] est très très difficile à dire. Parce que [...] vient toujours s'interposer ce que l'on connaît, tout ce que l'on sait. Et tout ce qui est facile à raconter, à dire. Alors que ça, c'est indicible, c'est du domaine de l'indicible⁷¹⁴ ».

Si l'on peut aisément reconnaître dans son discours le topos d'une indicibilité de la danse (l'événement kinésique échapperait à l'intelligibilité de la parole), la narration de l'expérience vécue est surtout contrée par l'irruption d'autres régimes discursifs. Dupuy reconnaît « raconter des choses en dehors » et produire prioritairement la narration d'un contexte, considéré comme parasite : on retrouve sur ce point l'analyse de Vermersch sur la nécessité d'une énonciation procédurale⁷¹⁵. D'autre part, si Dupuy appelle ailleurs les danseurs à prendre la parole et à « parler de la danse », il s'agit plutôt ici de la « dire ». La nuance entre ces deux activités énonciatives semble ténue, sauf peut-être dans leur statut de transitivité⁷¹⁶. Si le verbe « parler » est décliné dans le propos de Dupuy de manière largement intransitive (la « parole du danseur » n'est pas une parole *sur* le danseur, puisque « du danseur » désigne une appartenance, non une thématique), à l'inverse « dire » la danse engage un processus téléique entre le danseur et les expériences qu'il énonce, dont l'activité langagière est simultanément la médiation et la finalité⁷¹⁷. Si nous insistons sur ce point, c'est parce que ces formulations grammaticales recouvrent dans les discours de Dupuy une grande importance, comme en témoigne l'abondance de jeux de mots ou de prépositions que nous avons précédemment examinés. D'autre part, comme le rappelle Mélanie Mesager, « *dire* le geste est une parole efficace⁷¹⁸ », et chez Dupuy, l'écriture de ses expériences est ainsi corrélée au désir de « sentir » les moments qu'il narre – informant pour ce faire sa pratique de la pensée de Michel Bernard.

« Michel Bernard pense donc que d'une façon générale on pose mal le problème lorsqu'on dit qu'écrire sur la danse est impossible. On oublie, dit-il, que l'écriture c'est à la fois l'énonciation,

⁷¹⁴ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 72, lignes 39-40 et p.73, lignes 1-5 et 20-23.

⁷¹⁵ VERMERSCH Pierre, *L'entretien d'explicitation en formation continue et initiale*, Paris, ESF, 1994.

⁷¹⁶ DUGAS André, « Une analyse des constructions transitives indirectes en français », *Travaux de linguistique* n°42-43, 2001, p. 111-120. En ligne. DOI : 10.3917/tl.042.111. Consulté le 12 septembre 2022.

⁷¹⁷ La transitivité dans les verbes d'expression signale une activité « contrôlée par un sujet agentif, qui renvoie à un processus téléique, puisqu'elle a la production langagière pour objet ». Voir LAMIROY Béatrice, CHAROLLES Michel, « Les verbes de parole et la question de l'(in)transitivité », *Discours* n° 2, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/discours/3232> Consulté le 14 septembre 2022.

⁷¹⁸ MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguaték* n° 1-2, 2017, p. 18.

l'acte d'écrire et l'énoncé. L'acte d'écrire est une praxis comme l'est la danse ; c'est un mouvement, une danse. C'est de ce côté-là qu'il faut creuser, ajoute-t-il : loin du langage écran de Bergson, on est dans l'ordre du poétique, l'ordre de l'acte. Le problème, c'est la possibilité d'écrire, le passage de la sensation à un discours qui parle à l'imaginaire, comme dans la poésie. Il y a plusieurs plans : le plan de la trace, le plan où l'on fait revivre des sensations collées au mode de perception, le plan du jugement interprétatif, celui enfin où l'on prend la danse comme tremplin d'une œuvre littéraire, ou comme poème⁷¹⁹ ».

Considérer l'écriture comme praxis permet d'en déplier différentes acceptions, et de déterminer les lieux et les temporalités dans lesquelles elle s'exerce, dans son élaboration – elle entretiendrait une certaine porosité avec l'écriture compositionnelle – comme dans son efficacité : elle constitue un « tremplin » pour la danse. Pour parvenir à cerner les points de rencontre de ces deux activités, il s'agit de s'attacher au registre des expériences que Dupuy dit parvenir à narrer, afin de mettre en lumière ce qu'est pour lui un « état de danse » qui se prête à l'écriture.

1. *L'écriture, prétexte d'une remémoration*

Ceci ouvre alors à une autre question, que Dupuy formule de manière sibylline : « que se passe-t-il dans l'esprit ou dans le corps quand on se rappelle une danse ?⁷²⁰ ». Nous pourrions la reformuler en demandant « ce qui se passe dans l'esprit ou le corps » de celui qui écrit sa danse, et ce qui s'écrit d'une expérience de danse. Pour y répondre, nous avons interrogé Dominique Dupuy au sujet des processus d'élaboration des récits qu'il livre dans son ouvrage *La Sagesse du danseur*, ainsi que des modes de remémoration, des traces ou des sources – documents, écrits préparatoires – convoqués pour l'écriture. Il affirme d'emblée que les danses qu'il narre n'ont jamais fait l'objet d'autres témoignages : « c'est le fait de ne pas se les être remémorées qui permet de les écrire, au lieu de le revoir ou de le redanser et de se dire, ah, tiens, je vais l'écrire⁷²¹ ». Le temps de l'écriture serait-il l'occasion et l'unique lieu dans lequel s'actualise cette capacité de remémoration ? En tout cas, l'écriture ne relève pas d'un processus de sédimentation ou de cristallisation, mais plutôt d'un prolongement temporel de l'expérience, de sorte qu'elle assure – même de manière dégradée – une sorte de continuité, tout autant qu'elle manifeste son effacement.

Dans le processus d'écriture engagé par Dupuy, toutes les expériences se mémorisent-elles et s'écrivent-elles pareillement ? Comment certaines d'entre-elles parviennent-elles à accomplir le *reliement* qu'il appelle de ses vœux ? Nous avons pu interroger Dupuy au sujet de la posture d'écriture qu'il déploie pour se les remémorer et les narrer : s'il évoque ainsi combien la remémoration de ses

⁷¹⁹ DUPUY Dominique, « Écrire sur la danse aujourd'hui », compte-rendu du colloque tenu à l'Opéra Garnier le 17 octobre 1992, dans le cadre de « Fureur de lire – fureur de danser », *Marsyas, op. cit.*, p. 93.

⁷²⁰ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur, op. cit.*, p. 91.

⁷²¹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 67, lignes 41-43.

solos lui apparaît « bizarre, parce qu'on n'est plus dans la situation, dans le contexte », de sorte que l'écriture relève d'un « copier-coller » qui « créé un nouveau solo, une séquence de mouvements qui en réalité viennent d'ailleurs⁷²² », en revanche la remémoration des danses écrites suscite dans son propos un glissement de l'évocation du temps de l'écriture au temps de la danse elle-même.

*« Là, ce que vous me racontez, est-ce que c'est ce que vous avez vécu ou ce que vous avez écrit
[à partir] de ce que vous avez vécu ?*

Ce que je vous raconte, c'est ce que j'ai vécu.

Et vous l'avez écrit comme vous l'avez vécu ?

Oui. Mais je ne vais pas me retrouver dans cette expérience... indescriptible. C'est intéressant parce que je pense que la première fois où on danse quelque chose c'est très important. On danse une fois comme ça, et après plus jamais. [...] On a beaucoup répété, donc il y a déjà une habitude. Mais des choses qui sont préparées très vite, au dernier moment, où on n'a pas beaucoup de moyens techniques et où on se retrouve propulsé sur la scène, pour danser pour la première fois quelque chose, c'est... Mais comment ? [...] Et je pense que cette première fois, c'est important pour les danseurs, parce que c'est une expérience déstabilisante : une expérience où on perd l'équilibre, où on n'est pas assuré, où les problèmes techniques ne se résolvent pas forcément bien. Où donc il y a tout un aspect de la danse qui n'est pas forcément restitué⁷²³ ».

Ce dialogue permet, dans le déroulement de la réponse de Dupuy, de voir progressivement se requalifier puis s'absenter l'aporie de la danse « indicible ». S'il la qualifie « d'indescriptible », c'est dans des circonstances très particulières : elle désigne la première représentation d'une danse préalablement répétée en studio. Cette première expérience, certes marquante et inédite, ne serait finalement pas le lieu où s'accomplit « la danse » : son caractère indescriptible repose en ce cas moins sur des propriétés esthétiques intrinsèques à la manifestation du geste dansé – son caractère supposé éphémère, par exemple – que sur des facteurs techniques et contingents (la représentation est heurtée par des incidents qui requièrent d'improviser avec les circonstances). De ce point de vue, son analyse prend par exemple le contrepied du propos de Ghyslaine Gau⁷²⁴, pour qui c'est précisément le caractère unique et déstabilisant d'une expérience inédite et circonscrite dans le temps qui permet le déroulement d'une parole.

Au fil du discours de Dupuy se dessinent ainsi des distinctions de plus en plus nettes entre plusieurs régimes d'expérience de danse : certaines d'entre elles, que l'on pourrait qualifier

⁷²² *Ibidem*, p. 68, lignes 12-15. On retrouve ici une résurgence de l'analyse produite par *Lola, qui considère que la danse se mémorise et se remémore exclusivement dans la situation au sein de laquelle elle se déroule, dans un contact physique avec les autres interprètes.

⁷²³ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 83, lignes 33-36 et p. 84, lignes 6-19.

⁷²⁴ Tel que nous avons pu l'étudier dans le premier chapitre de cette partie.

d'épiphaniques, semblent s'abstraire de toute potentialité d'écriture, tandis que d'autres s'y prêtent davantage – peut-être parce qu'elles seraient elles-mêmes déjà perçues comme écrites ? Nous supposons que, bien plus que les propriétés formelles, temporelles ou chorégraphiques de ces expériences de danse, c'est surtout la manière dont elles sont éprouvées et remémorées qui entretient une certaine proximité avec le processus d'écriture textuel. C'est en tout cas ce que suggère Dupuy, lorsque nous l'interrogeons sur l'état de corps dans lequel il se place pour écrire sa danse.

« J'ai écrit bien après, c'était... mais je pense que pour l'écrire, je vais me retrouver comme je me suis retrouvé après, après la première. Je me suis retrouvé dans les autres représentations. Je vais me retrouver comme ça : je vais me retrouver en représentation⁷²⁵ ».

La requalification qui opère dans le propos de Dupuy – « [se] retrouver dans les autres représentations » et « [se] retrouver en représentation » – interroge la posture qu'il incarne relativement à l'expérience qu'il écrit. Si la première formulation suggère une présentification de la danse au sein de son discours, la seconde sous-entend au contraire que l'écriture serait perçue comme une activité de synthèse : elle s'attache aux expériences vécues *après* la temporalité épiphanique. Parce qu'elles sont répétées de nombreuses fois, elles possèdent une valeur itérative qui leur confère une tangibilité mémorielle, de sorte qu'elles deviennent dicibles et descriptible : Dupuy peut y puiser des repères pour produire un récit « en représentation ». Ces jeux d'écriture mémoriels relèvent de ce qu'il désigne comme « la dansée ».

« Contrairement à l'improvisation, le danseur dans la dansée restitue un mouvement déjà composé, doté d'une ordonnance préalable, produit d'un travail en amont. Pas de production instantanée, et cependant l'instant va jouer un rôle déterminant. La danse ne prend pas une nouvelle forme, mais elle devient ce qu'elle espérait être. La présence de l'autre, son regard, son écoute sortent le danseur du somnambulisme dans lequel son habituelle concentration le plonge. Ce n'est plus le rêve d'avant, et ce n'est pas un nouveau rêve. Le danseur soudain réalise ce qu'il a jusqu'alors imaginé, projeté : il le fait exister, il l'atteint, il l'accomplit ; il le réalise, il le saisit, il le comprend. L'instant de la dansée féconde la danse, la fertilise, lui fait accomplir ses premiers pas. Curieusement, cet instant du présent forge une mémoire. Une danse 'dansée' s'oublie moins qu'une danse qui n'a pas eu cette chance ; je l'ai vérifié plus d'une fois. Elle s'inscrit dans la mémoire corporelle par la musculature profonde mise en jeu dans l'instant de la surprise, elle se loge dans l'ébranlement du squelette et de l'esprit. Le fil des dansées qui enrichit cette mémoire est celui des moments singuliers où elle a pu advenir, en dehors des représentations ordinaires. C'est la ronde des dansées dans laquelle s'inscrit la véritable 'histoire' d'une danse⁷²⁶ ».

⁷²⁵ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 84, lignes 1-5.

⁷²⁶ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., p. 41.

Si la dansée relève d'une danse déjà écrite, c'est-à-dire préalablement composée, la représentation scénique ouvre alors à une dialectisation temporelle dans la « restitution » d'un travail antérieur et dans la « projection » de ce qui était imaginé, mais aussi avec l'altérité du regard de l'autre (ici, le spectateur). On peut supposer que ces jeux d'écart soutiennent la mémoire, et surtout l'inscription corporelle de l'histoire d'une danse : ils permettent aussi l'écriture – du moins, celle-ci peut en rendre compte – en jouant de l'entrelacs de ces différentes temporalités, tuilant le statut mémoriel des diverses expériences vécues, qu'elles soient épiphaniques ou répétées.

2. Une écriture de la dansée

Ceci permet de considérer la structure et le déroulement logique comme processuel de l'écriture, au regard de la danse : celle-ci est décrite par Dupuy comme l'expérience d'une trace, dans une acception tant graphique que mémorielle : « Il faut à la danse contemporaine l'expérience de la *dansée* pour s'inscrire non comme mémoire d'une mécanique mais comme ancrage d'une trace⁷²⁷ ». Afin de formuler quelques hypothèses quant à la manière dont l'écriture textuelle de Dupuy s'inscrit elle aussi dans cette métaphore du tracé – terme qu'il revendique, comme nous allons le voir – on peut se référer aux analyses proposées par Tim Ingold. Ce dernier considère les différentes représentations graphiques des traces d'un geste, selon qu'on transpose sur le papier sa dynamique motrice ou que l'on cherche à donner à voir la diversité des instants qui la composent. Dans ce cas, la figure qui en résulte est diffractée en une série de signes ponctuels et discontinus⁷²⁸.

« Dans les espaces entre les points, il ne reste aucune trace de mouvement. Bien que les points se situent sur la trajectoire du geste d'origine, ils ne sont pas connectés par sa trace, puisque ce qui reste de la trace et du mouvement qui lui a donné naissance est tout entier contenu dans les points. [...] Elle ne peut exister que comme un enchaînement de connexions entre des points fixes⁷²⁹ ».

Dupuy paraît mobiliser une acception semblable de l'écriture textuelle : elle serait moins linéaire qu'elle ne jouerait aussi des formes du reliement ; « tracer une figure en reliant des points, on peut les relier différemment sans l'obligation d'une seule façon. Voici bien encore une fois un reliement entre danse et écriture⁷³⁰ ». C'est peut-être de ce point de vue que l'on peut comprendre la formule de Dupuy, lorsqu'il souligne que « l'écriture fait référence à l'écriture, et non à la danse⁷³¹ » : si l'on pourrait y voir l'affirmation d'une non-cohabitation de ces activités, l'écriture ne fait référence à elle-même qu'en cela qu'elle est déjà présente dans ses différentes activités de chorégraphe, et

⁷²⁷ DUPUY Dominique, « 'Ode après l'orage'. Entretien avec Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *op. cit.*

⁷²⁸ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 119.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 98-99.

⁷³⁰ DUPUY Dominique, *Reliement n°1*, *op. cit.* p. 7.

⁷³¹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 85, lignes 20-21.

surtout dans sa propre perception de danseur, à la manière d'un *reliement*. Celui-ci permet aussi d'envisager autrement l'écriture : comme une activité certes graphique et compositionnelle, mais surtout comme l'occasion d'une mise en jeu et en relation de ces diverses expériences et mémoires de la danse. Ces connexions impromptues permettent de les différencier, d'en désigner des distinctions – cependant qui ne valent que l'une par rapport à l'autre, dans les interactions qui opèrent entre elles.

Il nous semble que ce phénomène est perceptible dans le récit que Dupuy produit au sein de *La Sagesse* d'une représentation de sa chorégraphie *Ballum Circus* (1986). Dans ces quelques lignes, on peut se rendre attentif au croisement des temporalités – dans la diégèse comme dans les formes verbales utilisées – et à ce qu'elles donnent à percevoir de l'entrelacs des différentes occurrences de cette pièce.

« Je me suis une fois replié dans le grand hall sous le Soto. À dix-sept heures, en pleine grande presse, les hauts parleurs clamaient : 'Dans quinze minutes, sous le Soto, *Ballum circus*, avec le danseur Dominique Dupuy'. Nous déboulions, mes acolytes et moi, le temps de tirer un fil pour délimiter une aire de jeu semi-circulaire, de déplacer le piano où prenait place Jean-Claude Camors. Je me dissimulais derrière un petit rideau tendu par mes deux assistants. D'un peu partout confluait des gens d'abord debout, puis certains s'asseyaient par terre. Le rideau tiré, le public me découvrait assis sur mon gros ballon rouge, fil conducteur de *Ballum circus*. Cela durait environ quarante minutes. Le spectacle s'est déroulé pendant une semaine, au bout de laquelle j'étais lessivé et heureux. Le plus ardu était de créer une zone protégée avec sa chape de silence, une oasis dans le brouhaha et le charivari de cet espace sans âme. Il fallait que mon regard glisse sur les va-et-vient et les passages dans toutes les directions, au niveau même du grand hall et sur les mezzanines. Parmi ceux qui nous accordaient leur présence, peu se retiraient et la plupart restaient comme aimantés. Cependant, il fallait ne pas nous abstraire totalement de l'ambiance générale et chercher à nous y intégrer⁷³² ».

On peut ici noter l'absence quasi-totale de description effective de la danse de Dupuy : si le contexte scénique est largement évoqué – des jeux de regards et de points de vue, derrière les rideaux ou au centre du plateau – en revanche les propriétés kinésiques de la gestuelle sont passées sous silence, à la manière d'une ellipse. Toutefois, la profusion des indices temporels souligne, de notre point de vue, le phénomène mémoriel que Dupuy engage. Si c'est une occurrence spécifique de cette danse qui engage le désir d'en produire le récit, très vite s'entremêle au premier récit la mémoire des autres représentations. Il évoque dans les premières lignes un événement ponctuel (« je me suis *une fois* replié »), relaté au passé composé, dont la valeur aspectuelle est celle d'une action révolue, puis

⁷³² DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., pp. 37-38.

son récit opère une transition vers l'imparfait (« nous déboulions »), qui marque au contraire une action réitérée. Ce phénomène se prolonge par un enchâssement temporel : « cela durait environ quarante minutes. Le spectacle s'est déroulé pendant une semaine, au bout de laquelle j'étais lessivé et heureux ». L'on comprend bien sûr qu'il s'agit d'une part de la durée de la représentation ponctuelle qu'il évoque, d'autre part de la série de représentations ; toutefois, la proximité de ces deux indications interroge la perception de leur chronologie dans le récit qu'en propose Dupuy. Depuis la temporalité de l'écriture, celle d'une « parole assise » postérieure à l'événement, il s'attache à dire une expérience épiphanique, en convoquant la mémoire de ses occurrences ultérieures⁷³³. On pourrait y voir ce que l'anthropologie poétique désigne comme le « paradoxe de l'instant présent de la danse » propre au danseur : il s'exerce tout particulièrement dans les processus de transmission, lorsqu'il s'agit « d'inscrire une nouvelle mémoire à partir de la confrontation à une mémoire déjà à l'œuvre⁷³⁴ ». Si ces stratifications tendent à cristalliser des stéréotypies dans la mémoire, elles sont aussi « porteuses de transformations possibles ».

3. Une « prise de parole »

Finalement, nous avons pu interroger Dominique Dupuy sur la fonction qu'il attribue à un ouvrage tel que *La Sagesse du danseur*. Si nous avons pu voir que ses autres publications sont davantage adressées aux acteurs de la danse – sous la forme d'articles publiés dans des revues spécialisées ou d'ouvrages diffusés par des maisons d'éditions associées aux institutions chorégraphiques – *La Sagesse* est au contraire un bref ouvrage (de quatre-vingt-dix-sept pages, alors que ses autres livres en comptent plus du double ou du triple⁷³⁵) au format de poche, édité dans une collection généraliste. Durant nos entretiens, Dupuy justifie l'écriture de *La Sagesse* en ces termes.

C'est pour faire parler la danse, c'est une prise de parole comme une prise de mots. Quand j'ai fait la Sagesse, je m'adressais au public d'une collection. Je n'écris pas pour des danseurs, j'écris pour des gens que j'espère toucher [...]. L'écriture est comme une opportunité de montrer la danse à travers moi, par rapport à la danse qui s'efface, une opportunité de manifester quelque chose. Nous n'avons connu la vidéo que très tard, donc il y a beaucoup de nos œuvres dont il ne reste rien. C'est une des motivations de l'écriture. Contrairement aux œuvres de danse, qui ont disparu, ça fait des livres, des articles qu'on retrouve, donc... des œuvres. Ce n'est pas avec l'idée

⁷³³ Laurence Louppe décrit ce phénomène comme une « autre mémoire », non chronologique et linéaire. Si nous savons que le processus mémoriel n'est effectivement en rien linéaire, en revanche elle témoigne surtout d'une manière qu'elle perçoit comme novatrice de penser la remémoration – elle l'associe d'ailleurs au travail de Merce Cunningham sur la philosophie zen. Voir LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., pp. 357-358.

⁷³⁴ VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.353> Consulté le 21 septembre 2022.

⁷³⁵ On compte ainsi cent quatre-vingt-douze pages pour *Album*, trois cent douze pour *Une danse à l'œuvre*.

narcissique, le désir de laisser quelque chose de moi, mais de laisser quelque chose de la danse. Et en même temps, c'est forcément autobiographique, personnel⁷³⁶ ».

De la mise en mots de la danse à la prise de parole du danseur, c'est finalement la matérialité du livre qui fait œuvre. Pourtant, le discours qu'il délivre est incidemment autobiographique, suggérant la réciprocité de l'élaboration identitaire et auctoriale, cristallisée par l'écriture⁷³⁷. C'est sans doute aussi de cette manière que l'on peut comprendre la place de la « parole » dans la démarche de Dupuy. Il s'agit moins pour lui de consigner la vocalité des mots échangés entre danseurs que de soutenir la survenue d'un discours : littéralement, parce que son écriture nourrit sa pratique de pédagogue ; plus métaphoriquement, lorsqu'elle s'érige comme une « prise de parole » à fonction démocratique. Cette parole, si elle cherche à revendiquer une place au danseur, est pourtant située et adressée hors des espaces qui lui sont habituellement assignés : loin du studio et de la fonction interactionnelle de la « parole debout », elle se dote d'une visée sociale, d'une fonction rhétorique et permet d'accéder à la reconnaissance – statutaire, artistique, économique et auctoriale – du danseur. Il s'agit d'avoir « voix au chapitre », dans la pluralité des acceptions de ce terme : de s'inscrire dans des ouvrages comme de prendre place au sein d'une assemblée collégiale.

« Les mouvements et les gestes que nous faisons, tout comme les mots que nous disons, sont de passage. Ce sont des mouvements (des mots) de passe. Ils ouvrent des voies (des voix) d'un moment. Dans le reliement, la danse est à l'œuvre⁷³⁸ ».

⁷³⁶ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 68, lignes 30-41.

⁷³⁷ Michel Foucault rappelle ainsi que considérer l'écriture comme une absence revient à répéter l'imaginaire de l'œuvre qui excède l'auteur. FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1995.

⁷³⁸ DUPUY Dominique, *Reliement* n°1, *op. cit.* p. 14.

Première conclusion intermédiaire

« C'était une première entrée dans l'écriture parce que ça se passait toujours dans cet ordre-là : l'improvisation puis l'écriture. Et ça a duré longtemps⁷³⁹ ».

D'abord l'improvisation, puis l'écriture, selon une succession chronologique, mais aussi logique. Dans les mots d'un danseur recueillis in *ob.scène*, l'écriture ici désignée est chorégraphique, et se déploie dans la composition d'une pièce. Pour notre part, il s'agissait aussi d'initier une première entrée dans ce corpus d'écrits de danseurs, précisément en s'attachant à ce qui dans leurs pratiques du geste et du discours se trouve désigné comme une écriture. Nous avons pu mettre au jour certaines similitudes dans leurs démarches : les quatre ouvrages s'attachent à dire les expériences vécues par les danseurs à partir d'une activité de parole, qu'elle soit recueillie préalablement à l'écriture, que le texte en soit sa déclinaison livresque ou qu'elle en constitue un motif transversal.

En croisant l'analyse de textes et d'entretiens, nous avons examiné comment ces processus d'écriture explorent l'importance acquise par les conditions de recueil de la parole des danseurs, lorsque le contexte et la temporalité de sa profération interfèrent avec son intériorisation, silencieuse et pourtant très bavarde, tout au long de la fabrique du geste. Si l'écriture ne restitue pas la vocalité – et donc la supposée corporéité – de ces discours, elle contribue à mettre en lumière des phénomènes de sédimentation mémoriels et de réminiscences langagières, dont la narration rend compte par la juxtaposition de « blocs de sensation » (chez Lefkowitz) ou par une rythmicité qui incorpore les trajectoires motrices et attentionnelles énoncées par le danseur (chez Rivière). D'autre part, la production d'un ouvrage interroge ce que l'écriture peut transposer d'une parole qui s'énonce à mesure que le geste se déploie, lorsqu'elle en qualifie tout autant qu'elle en détermine la portée de signifiante. Chez Soulier, l'écriture textuelle donne à lire le contenu discursif d'une conférence performée, et se propose comme l'occasion d'éprouver les mécanismes d'une « écriture orale » de la danse. Élaborée par un enchâssement de sources textuelles et chorégraphiques, la cohérence de son déroulement scénique est assurée par la juxtaposition de fragments gestuels et verbaux. La fabrique du mouvement est alors soutenue par un imaginaire lexical et langagier, de sorte que le répertoire gestuel est lui-même perçu comme le vocabulaire constitutif d'une écriture, qui se déploie à même le corps.

« Et ça a duré longtemps », suggère le danseur. Finalement, les jeux de polarisation régulièrement déployés dans les discours des danseurs comme des chercheurs au sujet de l'écriture –

⁷³⁹ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, op. cit., p. 79.

absence/présence, amont/aval, interne/externe, oralité/scripturalité – ne sont ni absolus, ni pérennes, de sorte que leur sollicitation est précisément inscrite dans un contexte artistique et culturel. Si pour les danseurs les plus contemporains l'intrication du matériau verbal et gestuel dans l'écriture gestuelle conduit à de fécondes interférences, les valeurs attribuées à la parole – son impermanence, ses propriétés relationnelles et dialogiques – résultent de postulats rhétoriques qui soutiennent des processus de transmission et des imaginaires du corps parfois eux-mêmes diffusés par des supports écrits. Pour Dominique Dupuy, c'est du point de vue du danseur que la parole et l'écriture s'opposent ; pourtant, toutes deux peuvent se décliner dans de multiples formats textuels. De la parole « debout » à la « prise de parole », l'activité langagière permet de mettre en lumière des phénomènes d'écart et d'espacement : lorsque dans le solo la corporéité du danseur « s'excrit », comme dans les processus de remémoration de « danses écrites ».

Au regard de ce corpus, notre démarche a consisté en l'élaboration de cadres analytiques destinés à rendre compte d'une hypothèse initiale, soutenu notamment par la pensée derridienne : celle de l'existence de dynamiques sémiotiques communes à l'écriture textuelle et au façonnement gestuel, à la manière d'une archi-écriture. Le cheminement théorique que nous avons engagé dans la présente étude relève ainsi, et surtout, d'une proposition, voire d'une esquisse : il est presque certain que nos conclusions ne seraient pas valables dans d'autres contextes, et bien d'autres démarches d'écriture engagées par les danseurs pourraient les faire vaciller. Toutefois, nous espérons que les méthodes d'analyse et les réflexions que nous élaborons au regard de ce corpus, en suggérant d'autres manières d'articuler les fonctions et les représentations affectées à l'écriture comme à la parole dans l'activité du danseur à partir de quelques ouvrages publiés par des artistes chorégraphiques, pourront contribuer à transgresser certaines apories, et participer à renouveler les discours portés sur le support écrit et textuel, lorsqu'il s'établit à l'entour des expériences gestuées de leurs auteurs.

II - Statuts et pouvoirs de l'écriture pour les danseurs

« Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens⁷⁴⁰ ».

Michel Foucault, *L'ordre du discours*.

Quand la danse frémit des voix des danseurs

Le premier chapitre de cette étude a été consacré à l'exploration des diverses modalités d'avènement, de recueil et de mise en écriture de ce que les danseurs désignent comme une « parole » : intimement liée à l'émission d'une voix et appréhendée comme une pratique de vocalisation initiée par la corporéité du danseur, elle émerge de gestualités passées, mémorisées, ou au contraire imaginées et resurgies par l'acte d'énonciation requis par l'écriture. Parfois radicalement opposée à l'acte de scription, ailleurs considérée comme un geste graphique, elle est mise en scène tout au long du processus de transcription et d'écriture – puis dans les textualités qui en résultent – par divers registres et formes d'oralité ou, au contraire, par la mise en exergue d'une raison graphique. La parole apparaît comme une pratique polysémique, aux acceptions instables ; elle dialectise et permet d'expérimenter diverses modalités relationnelles, de la voix à l'écriture, de la phonation au geste dansé.

Cette première étape de réflexion, si elle nous a permis de mettre en lumière les interactions qui émergent de la triangulation entre pratiques gestuelles, élaboration d'une parole *sur* et *avec* les expériences de danse et façonnement d'une écriture textuelle *d'après* cette parole, a surtout permis de souligner la prolifération des activités verbales du danseur : leur parole est abondante, énoncée ou revendiquée dans de nombreux contextes et médiums. Elle recouvre un caractère tant polyforme que polyphonique, induit des pratiques d'interlocution et d'intercorporéité, suscite ou actualise un désir de transmission. Les écrits qui composent notre corpus sont le lieu de dépôt de cette parole, tandis que son omniprésence constitue la thématique de l'écriture : ces ouvrages, parce qu'ils mettent en scène la relation dialectique entre l'écriture et la parole de danseur, se présentent comme réceptacles de cette parole, alors qu'ils en sont en réalité le prétexte.

⁷⁴⁰ FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France, 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 7-8.

A. Une parole à défendre ?

C'est à cette prolifération de la parole qu'il faut désormais se rendre attentif, afin de percevoir les mécanismes discursifs – et scripturaires – qui la régissent : les écrits de danseurs témoignent autant qu'ils participent de cette omniprésence. En effet, ces textes ne se contentent pas d'utiliser la parole du danseur comme matériau, mais mettent en scène ses modalités de transcription, d'écriture, de mise en texte et en énonciation, de sorte qu'ils produisent un effet de surdétermination : le danseur parle de l'expérience de ce qu'est être danseur et de ses expériences de danse. Ce dernier constitue le sujet, le thème et l'objet des quatre textes de notre corpus, jouant ainsi un fonctionnement quasi autotélique qui crée une certaine circularité dans l'énonciation et l'adresse du discours, mais aussi un dédoublement autant qu'une convergence des différentes instances énonciatives. Or, c'est précisément cette omniprésence qui nous interpelle : tant la place qu'elle occupe dans les pratiques d'écriture des danseurs que dans les discours de ces derniers au sujet de leurs écrits, au regard de l'importance quantitative accordée par les recherches, la critique et la pédagogie de la danse à cette parole.

Nous remarquons ainsi une nouvelle doxa : la non-accession de la parole des danseurs au discours serait désormais révolue, comme l'évoque une critique à propos du *Portrait de Frédéric Tavernini* signé par Noé Soulier (2019), « à l'époque, qu'un danseur prenne la parole n'était pas si fréquent. 20 ans plus tard, ça l'est beaucoup plus⁷⁴¹ ». On retrouve ce point de vue dans le propos d'Enora Rivière : « j'ai commencé à me dire qu'il y avait visiblement un problème dans cette absence de discours des danseur.ses au sein même des écrits en danse. C'était au début des années 2000, depuis les choses ont changé⁷⁴² ». Ceci conduit à une forme de saturation : est-il encore possible aujourd'hui d'aborder de manière réflexive un quelconque sujet sans s'en remettre, du moins provisoirement, à la parole des praticiens ? Relevons le nombre de journées d'études, de colloques, de publications qui appellent ou revendiquent de donner place à cette parole, sous forme de témoignage, d'entretiens, de récits⁷⁴³. Sur scène aussi, intégrer la parole du danseur interprète semble constituer un nouveau lieu commun des pratiques chorégraphiques. Pourquoi cet intérêt, et qu'est-ce

⁷⁴¹ PICHON Stéphanie, « À portrait tiré », *Junkpage*, novembre 2020, p. 30.

⁷⁴² PONS Marie, « Enora Rivière, manifestement », *MaCulture*, 07 mars 2022. En ligne. URL : <https://www.maculture.fr/entretiens/enora-RIVIERE/> Consulté le 19 juin 2022.

⁷⁴³ « Parole de danseurs et de danseuses » est le titre de l'appel à communication récemment lancé pour le prochain numéro de la revue *Recherches en danse*, coordonné par Giuseppe Burighel, Aurore Després et Geisha Fontaine. En ligne. URL : <https://calenda.org/987723> Consulté le 03 novembre 2022. Voir aussi RIOLON Luc, « Paroles de danseurs », avec Dominique Dupuy, Françoise Adret, Régis Obadia, Abou Lagraa, CNDC Angers/France 3 Ouest, 2003. En ligne : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/paroles-de-danseurs>. Consulté le 23 octobre 2022. MONTAIGNAC Katya, « Portraits de danseurs / Alain Francoeur, installation vidéographique, *Rencontres inusitées*, présentée par Danse-Cité à la Fondation Jean-Pierre Perreault, Montréal. Mars 2003 », *ETC* n°62, 2003, p. 59–61. En ligne. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/35367ac> Consulté le 03 octobre 2022.

que la parole des danseurs aurait de savoirs, de vérités à délivrer, et ce tant dans des contextes universitaires, pédagogiques qu'artistiques ? Il nous apparaît, à la suite des propositions théoriques de Foucault⁷⁴⁴, que cette omniprésence semble proportionnelle à une apparence de liberté du discours : elle manifesterait l'attention portée aux expériences des praticiens, dans un souci de fonder des savoirs démocratiques et des discours critiques à l'écoute des artistes chorégraphiques.

En réalité, cette « apparente logophilie » masquerait bien au contraire une inégalité d'accès au discours, et surtout à la capacité à produire du discours. L'accès à la parole est soumis à des règles linguistiques autant que sociales : c'est ce que Michel Foucault désigne comme un « ordre du discours », qui « aligne, exclut, répartit et domine⁷⁴⁵ » les énoncés produits par les acteurs d'un champ social – ici chorégraphique. L'examen des lois qui le régissent permet de voir apparaître, de manière discontinue et diffuse, la parole de ceux qui n'ont pas voix au chapitre (ou disent ne pas l'avoir), témoignant du caractère fondateur mais aussi disqualifiant du discours. On trouve un exemple très contemporain de cette négation de la parole des danseurs dans la bouche de Tristan Ihne – par ailleurs membre du bureau du syndicat des artistes interprètes.

« Les danseurs sont plutôt représentés comme des objets, pas comme des sujets. J'ai 35 ans et je crois que dans toute ma formation, je n'ai jamais ouvert la bouche. Il faut donc encourager les danseuses et les danseurs à prendre la parole, à se penser comme sujets et pas comme objets⁷⁴⁶ ».

En 2021, Tristan Ihne indique n'avoir jamais « ouverte la bouche » ; il invite en revanche à ce que les danseurs « pren[nent] la parole ». Si l'on connaît désormais l'appétence de la danse pour une « parole » orale et vocalisée, issue du corps, du geste ou de l'expérience, quels sont les contextes discursifs dans lesquels la production langagière des danseurs est considérée comme une « parole », tandis qu'elle émerge ailleurs comme une « prise de parole » ? Ce terme ne constitue-t-il pas déjà une première manière de classer, ordonner, hiérarchiser leur discours ? Il nous semble que cela affleure dans le propos suivant, tenu par Michèle Rust à propos du remontage des pièces de Bagouet. Puisque l'on connaît la relation particulière entretenue par Bagouet avec ses danseurs, et surtout l'immense et salutaire travail qu'ils ont entrepris au sein de l'association Les Carnets Bagouet, la remarque suivante

⁷⁴⁴ Essentiellement in FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France, 2 décembre 1970*, *op. cit.*

⁷⁴⁵ SARFATI Georges-Eli, « La théorie du discours de Michel Foucault – Fondements de l'Analyse du Discours », *Séminaires du Réseau de Recherche des Discours Institutionnels et Politiques*, Université de Cergy-Pontoise, 24 mai 2018. En ligne. URL : <https://web.u-cergy.fr/r2dip/seminaires/seminaire-theorique-3-la-theorie-du-discours-de-michel-foucault-fondements-de-lanalyse-du-discours-partie-1/>. Consulté le 22 novembre 2020.

⁷⁴⁶ Propos tenu par Tristan Ihne lors de la journée professionnelle « Danseurs(euses), quelle formation, quelle carrière, quel statut, quel devenir ? » en présence de Cédric Andrieux, Pierre-Marie Quéré et Noé Soulier. Cycle « rassemblement ! » au Théâtre de Chaillot le 18 octobre 2021. Compte-rendu en ligne. URL : <https://culture.newstank.fr/article/view/231653/rassemblement-ecole-doit-etre-endroit-construit-danse-demain-noe-soulier.html> Consulté le 18 juin 2022.

(formulée en 2005), permet d'évaluer l'évolution des représentations afférentes au discours des danseurs.

« Il m'importe qu'il y ait une prise de paroles des danseurs. L'expression orale de leur ressenti et de leur pensée fait intégralement partie du processus d'appropriation qui doit se mettre en place pour permettre leur interprétation. L'objectif est donc de convoquer la subjectivité de chacun et de créer le désir de faire sienne cette écriture fine, riche et jubilatoire. Éclairer sa sensualité latente, fondre dans sa pensée secrète⁷⁴⁷ ».

Ici, le terme de « prise de paroles » mentionne les « paroles » au pluriel : il s'agit donc moins de « prendre la parole » que de formuler *des* paroles, sous la forme de « l'expression orale d'un ressenti ». Si celle-ci permet « l'appropriation » et « l'interprétation » de la danse de Bagouet, c'est de manière « subjective », face à « l'écriture » du chorégraphe, pour « éclairer sa sensualité latente ». On constate ici combien le champ lexical de la subjectivité sensible décline le terme de « parole » : si cette dernière s'articule logiquement avec le travail somatique du danseur, elle constitue l'énonciation de celui-ci comme un point de vue singulier face à l'ensemble cohérent de l'œuvre. Cette cohérence est synchronique – elle rassemble les voix – mais aussi diachronique – depuis la « pensée secrète » de l'artiste jusqu'à son actualisation par les danseurs. Précisément, l'articulation entre parole sensible, corporéité et expérience du danseur ne masque-t-elle pas la discrète présence d'une autre notion à laquelle elle s'oppose, du moins en regard de laquelle elle se détermine ? Comme le rappelle Michel Foucault, la neutralité du terme de « parole » n'est que de surface.

« Il semble que la pensée occidentale ait veillé à ce que le discours ait le moins de place possible entre la pensée et la parole ; il semble qu'elle ait veillé à ce que discourir apparaisse seulement comme un certain rapport entre penser et parler ; ce serait une pensée revêtue de ses signes et rendue visible par les mots, ou inversement ce seraient les structures mêmes de la langue mises en jeu et produisant un effet de sens⁷⁴⁸ ».

A partir de la proposition de Foucault, il s'agit pour nous de souligner qu'envisager la production d'une énonciation, l'expression d'une pensée ou d'idées comme une « parole » est déjà circonstancié – précisément par une instance qui est celle du discours. Ce dernier terme fera l'objet d'un éclaircissement dans les prochaines pages. Pour l'heure, il s'agit d'examiner cette hypothèse complexe, parce qu'elle demande de considérer que la « parole » ne peut être considérée comme un

⁷⁴⁷ Cette remarque est formulée par Michèle Rust à propos du projet *Chateau de sable*, une pièce chorégraphique d'après *Le Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet (1986). Lettre d'information des Carnets Bagouet, juin 2005. En ligne. URL : <https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/actus/lettre0506.html>. Consulté le 11 mars 2022.

⁷⁴⁸ FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 48.

équivalent du discours : ce dernier à la fois l'englobe, la détermine, et émane d'elle. Il existerait une instance régulatrice – le discours – qui détermine et définit ce qu'est la « parole », en lui assignant le statut d'une émanation quasi naturelle de la pensée sous la forme du langage articulé. En retour, le discours requiert l'existence de pensées transmises et énoncées sous la forme d'une « parole » pour, au contraire, apparaître comme discours, c'est-à-dire comme une construction collective, historiquement et socialement déterminée. Si la parole actualise un ordre de discours, ce dernier construit la « naturalité » de la parole.

Comment ces spéculations théoriques peuvent-elles informer l'étude des phénomènes que nous rencontrons dans la production énonciative des danseurs ? Il nous semble possible d'affirmer que le fait que la « parole » des danseurs soit écoutée, transmise et analysée comme telle correspond à un ordre du discours. Parce que la « parole » est nourrie d'un imaginaire expérientiel et somatique, le propos qu'elle formule est perçu comme subjectif et circonstancié, une émanation directe du corps vécu et de l'individualité du danseur. C'est en cela que désigner le propos des danseurs comme une « parole » constitue selon nous un discours : par ce sentiment d'immédiateté, de neutralité ou du moins d'un degré plus important de véricité parce que d'organicité de la parole. En témoigne le souvenir partagé par un danseur dans *ob.scène*.

« Les fois où l'on t'a proposé de [participer à un bord plateau], c'est parce que le chorégraphe était absent. Tu ne te sentais d'ailleurs pas toujours très à l'aise avec cet exercice parce que tu ne savais pas si tu devais parler depuis ta place ou bien à la place de. Et puis tu as décidé qu'il fallait que cela change, qu'il te fallait prendre la parole, prendre position depuis ta place et dire ce que tu pensais. Et pour la première fois, tu as eu cette impression très agréable de te sentir écouté, pris en considération, dès lors que tu énonçais ce que tu avais longtemps accumulé en toi de sensations, d'imaginaire. Tu as comme tout vomi. Tu as évalué la portée de certains mots et la valeur de leur partage⁷⁴⁹ ».

La prise de parole du danseur requiert l'absence physique du chorégraphe, qui permet la levée de certaines limitations – tabous, interdits ? – quant à la prise de parole et à son contenu. Celle-ci désigne et manifeste ainsi des questions statutaires, de posture et de « place », qui organisent ce qu'il est possible d'énoncer : dans le cas du danseur, il s'agit moins d'un discours sur le processus de création de l'œuvre ou sa portée que des « sensations » et des « imaginaires », davantage liées à l'activité d'interprète. Cette parole est d'ailleurs nourrie d'une forte physicalité : l'énoncer, c'est la « vomir ». A *contrario*, quelles modalités énonciatives se trouvent qualifiées de « discours » dans les pratiques et les prises de parole des danseurs ?

⁷⁴⁹ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013, pp. 94-95.

« Toute pratique discursive – fût-elle a priori kinesthésique – est une structure d'intelligibilité⁷⁵⁰ », formule Christophe Wavelet, danseur et critique, à propos des reprises des pièces de Valeska Gert engagées par Loïc Touzé. Cette formulation stimulante considère le discours comme incarné dans des pratiques – langagières, mais aussi kinesthésiques – qui s'adressent à l'intellect, ou du moins qui se proposent comme une structure cognitive porteuse de sens. Il s'agit d'une pratique linguistique (au sens large, c'est-à-dire nourrie par le langage), par laquelle une pensée s'énonce, une idée acquiert son sens et sa valeur, sa vérité. Bien sûr, si l'on considère les pratiques de danse, la présence même d'une « intelligibilité » semble antinomique avec les modes de production et de réception du geste dansé, largement sensoriels et kinesthésiques, mais aussi polysémiques, voire non sémiotiques. Comment les pratiques des danseurs et leur activité langagière à leur propos peuvent-elles être considérées comme un discours, et selon quelles acceptions ? Il nous semble que ces questions sont abordées au sein des études en danse, selon deux perspectives – l'une plus linguistique⁷⁵¹, l'autre plus « disciplinaire » dirons-nous – afin d'appréhender tant la production langagière que sémiotique des danseurs. Dans le premier cas, l'analyse s'attache aux articulations entre l'énoncé et son contexte, et aux actes qui en découlent ou le déterminent. Elle se décline par exemple dans l'étude des « actes de discours » (speech acts), au sein de la tradition anglo-saxonne, ou des « pratiques discursives » dans l'approche française, et interroge la relation entre le sujet et son usage de la langue, *via* les formes de discours qu'il produit. En danse, Joëlle Vellet formule la notion de « discours en situation », qui interroge le cadre de profération d'une parole et ses effets.

« [Il s'agit] des discours produits pendant le temps du travail dans le studio par le chorégraphe et les interprètes, en résonance aux gestes, quand le dialogue est présent. Ces pratiques discursives et gestuelles sont situées, elles apparaissent en cours d'action et s'actualisent dans les interactions⁷⁵² ».

⁷⁵⁰ Propos de Christophe Wavelet recueilli in CHAPUIS Yvane, « Le Quatuor Albrecht Knust », entretien avec Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, *Médium Danse, Art Press* hors-série n°23, 2002, p. 23.

⁷⁵¹ Voir à ce sujet RAMOGNINO Nicole, « De la consistance du Discours », *Cahiers de recherche sociologique* n°54, 2013, p. 183–202. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/1025998ar> Consulté le 16 mai 2022.

⁷⁵² VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.353> Consulté le 20 avril 2022.

Cette approche permet d'examiner les relations entre production langagière et gestuelle, dans des contextes non scéniques⁷⁵³, mais aussi au sein des œuvres chorégraphiques⁷⁵⁴. Chez Soulier, rappelons-nous ainsi combien la performance est élaborée selon un processus par lequel « le texte discursif et le texte gestuel se superposent⁷⁵⁵ », dit-il, et nous avons pu montrer comment geste et discours finalement s'enchaînent et se définissent réciproquement.

Cependant, cette approche linguistique semble englober au sens large et sans nécessairement les distinguer un ensemble de pratiques et de relations à la parole (oralité, dialogue, activité locutoire) voire au texte⁷⁵⁶. Sont ainsi passés sous silence le caractère collectif de ces faisceaux d'énoncés ; leur mode d'organisation et d'avènement les uns par rapport aux autres, les règles explicites ou non⁷⁵⁷ qui en régulent la production... et l'intelligibilité. C'est ce qui nous semble poindre dans l'éditorial du numéro de la revue *Sken&graphie*, consacré à la « parole des danseurs », qui s'ouvre sur une citation d'Odile Duboc.

« Il y a eu alors dans ma façon de m'exprimer, d'enseigner, un discours que je découvrais en même temps que mon corps percevait des sensations, et suffisamment d'éléments régénérateurs pour que je trouve les mots pour le dire'. 'Trouve[r] les mots pour le dire' et dire le geste pour le transmettre : la pratique du danseur ou du chorégraphe est faite d'allers-retours entre mots et gestes, comme en témoigne Odile Duboc, à la tête du Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort de 1990 à 2008⁷⁵⁸ ».

⁷⁵³ FABBRI Véronique, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansé », in BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Lille, Presses universitaires de Lille, 2006, p. 85. Joëlle Vellet examine ainsi les modalités orales de transmission des œuvres chorégraphiques et des savoirs des danseurs, au sein de la compagnie d'Odile Duboc. Elle détermine des éléments spécifiques et caractéristiques de son élocution – onomatopées, accents, inflexions rythmiques – dans son adresse aux danseurs, et analyse leur transposition dans les qualités gestuelles ou les états de corps présents dans les œuvres de la compagnie. VELLETT Joëlle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps* n° 72, 2006, p. 79-91. En ligne. DOI : 10.3917/sta.072.91. Consulté le 24 octobre 2022.

⁷⁵⁴ MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018. Et BURIGHEL Giuseppe, *Le danseur en dialogue. Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

⁷⁵⁵ SOULIER Noé, texte de présentation de sa pièce *Mouvement sur Mouvement* (2013). En ligne. URL : <https://cndc.fr/fr/noe-soulier/creations/mouvement-sur-mouvement#> Consulté le 11 avril 2020.

⁷⁵⁶ C'est par exemple le cas du programme de recherche développé par l'Obvil (Observatoire de la vie littéraire, laboratoire de recherche accueilli par l'université de la Sorbonne), intitulé « Discours sur la danse ». Réunissant des chercheurs en littérature comparée et en danse, il s'attache à « réunir des textes qui, en parlant de danse, interrogent les relations entre danse, littérature et critique sur la période XVIII^e-XX^e siècles ». Voir la présentation du programme sur le site de l'Obvil : <https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/discours-sur-la-danse> Consulté le 23 octobre 2022.

⁷⁵⁷ Dans une approche consacrée aux œuvres chorégraphiques, voir l'analyse que produit Lucille Toth de la figure du « danseur parlant ». TOTH Lucille, « Mise en corps mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille, *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 18.

⁷⁵⁸ CHEVALIER Pauline, PESLIER Julia, VERNZOY Delphine, « Éditorial », *Sken&graphie* n° 2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1120> Consulté le 30 octobre 2022

Le commentaire qui suit la citation nous interpelle : Duboc mobilise le terme de « discours », mais l'analyse qui en découle repose sur la notion de « mots » uniquement, qui constituent la suite de son propos. Or, si l'on s'attache réellement au propos de Duboc, on peut aussi comprendre non plus seulement un mode dialogal (entre mots et corps), mais une triangulation, entre une activité d'énonciation d'une part, des sensations d'autre part, et finalement un discours, latent et actualisé par sa parole. Il nous semble que la réduction à une seule dualité entre corporéité et langage témoigne alors d'un écueil, qui n'approche le discours que selon ses manifestations langagières, de sorte que les situations de danse sans échange verbal ou support langagier seraient non-discursives, ou prédiscursives⁷⁵⁹. Or, d'une part, nous savons que même le corps propre, vécu et perçu, ne peut constituer un matériau prédiscursif⁷⁶⁰, de sorte qu'il serait impossible de le percevoir autrement que *via* des discours. Ceci s'explique dès lors qu'on considère que le corps est toujours signifiant, y compris dans sa supposée naturalité : l'image de soi que l'on élabore, même si elle ne passe pas temporairement par le langage ou la parole, « ne peut être extralinguistique parce qu'elle est formée par des discours, antérieurs et structurants⁷⁶¹ ». D'autre part, c'est le statut même de paroles supposées « prédiscursives » que l'on peut interroger : celles-ci semblent recouvrir des interactions verbales informelles, des paroles circonstanciées qui émergent entre danseurs hors du cadre scénique, qui mêlent des éléments de natures diverses (indications rythmiques, métaphores, etc.). En réalité, il nous semble que ces paroles possèdent déjà une fonction interactionnelle, parce qu'elles actualisent un certain mode de relation entre les acteurs, mais aussi entre geste et parole, ainsi qu'un certain registre d'énonciation attendu dans ce contexte. Ce qui semble « prédiscursif » relèverait alors plutôt de l'actualisation de « cadres discursifs communs », nourris par des savoirs partagés entre acteurs, que ces paroles actualisent comme s'il s'agissait d'une évidence.

Au regard de ces éléments, l'hypothèse que nous défendons – du moins le cadre épistémologique dans lequel nous nous situons – est de considérer que les pratiques de danse et les expériences du danseur sont toujours déjà situées dans le champ du langage – plus spécifiquement de l'écriture et, comme nous allons désormais l'appréhender – dans le champ du discours. Si nous éprouvons le besoin d'affirmer et d'appuyer cette hypothèse, c'est parce qu'elle nous semble fondamentale en regard du champ d'analyse et de réflexion ouvert au sujet de la production discursive propre au champ de la danse, qui repose de manière récurrente sur les différentes opérations de « mise en discours » d'un art considéré comme pré-discursif, de sorte que le discours serait justement un surplomb, voire un

⁷⁵⁹ Selon la terminologie employée par Sylvia Faure, notamment in FAURE Sylvia, « Dire et (d') écrire les pratiques de danse. Opposition entre pratiques discursives et non discursives », *Cahiers internationaux de sociologie* n°108, 2000, p. 161-178.

⁷⁶⁰ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, La Découverte, 2005, p. 69.

⁷⁶¹ AMOSSY Ruth, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010, p. 74.

écart avec l'expérience et la parole vécue⁷⁶². La danse, en tant qu'art et pratique « indicible », ne serait pas soumise au langage – ou alors à un langage pré-articulé : un quelconque « discours » – en tant que parole organisée, réfléchie et réflexive, n'aurait aucune chance d'advenir au cours de la pratique corporelle, à moins de considérer le corps lui-même comme discours. C'est ce paradoxe que constate Inès Bigot, entre « la vision de la danse comme étrangeté asémantique et celle de la danse comme contre-discours », et dont elle examine les conséquences.

« Reléguer le corps dansant à la sphère de l'impulsion brute, asémantique peut bien sûr s'entendre comme une manière de suggérer son refus de constituer un objet de connaissance maîtrisable par l'autorité dominante. Mais c'est aussi risquer de perpétuer un discours fantasmatique sur la danse, réduite à une étrangeté indicible, un non-sens⁷⁶³ ».

C'est ici la finalité sémiotique de la production discursive qui semble cruciale à considérer : de ce point de vue, elle rejoint une autre approche de la notion de discours en danse, cette fois-ci davantage disciplinaire⁷⁶⁴, nourrie et expérimentée par les *cultural studies*⁷⁶⁵. Il s'agit d'envisager le discours en danse selon une approche plus englobante, en cela qu'il constitue tout autant une pratique culturelle que la résultante d'une activité sociale : celle-ci agit comme un tissu normatif, présent et actualisé dans l'ensemble de nos conduites individuelles. Dans le contexte méthodologique des *cultural studies*⁷⁶⁶, la notion de discours tend à se distinguer radicalement de la logique linguistique.

« L'accent placé sur les discours – entendus comme systèmes de représentations et non simplement comme systèmes de signes – détache l'analyse des significations de la seule linguistique et la confronte à celle des pratiques, historiquement situées⁷⁶⁷ ».

Au sein des recherches en danse, cette approche du discours semble nourrir notamment les études de genre, les *post-colonials* et *subaltern studies*, par exemple⁷⁶⁸. Il s'agit de penser la place d'un sujet enserré dans des discours normatifs et la manière dont il y prend part, l'agentivité qu'il y manifeste.

⁷⁶² SCHENCK Cécile, « La danse à l'épreuve des mots : des ordres alphabétiques », *Ligeia* n°153-156, 2017, p. 139-156. En ligne. DOI : [10.3917/lige.153.0139](https://doi.org/10.3917/lige.153.0139). Consulté le 4 mai 2020.

⁷⁶³ BIGOT Inès, « De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka », *Recherches en danse*, Focus, 2019. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.2075> Consulté le 22 janvier 2021.

⁷⁶⁴ NORDERA Marina, FRANCO Susanne (dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Routledge, New York, London, 2007.

⁷⁶⁵ MORRIS Gay, « Dance Studies/Cultural Studies », *Dance Research Journal* n°4, 2009, pp. 82–100. En ligne. URL : <http://www.jstor.org/stable/20527625>. Consulté le 23 octobre 2022.

⁷⁶⁶ À propos de la présence d'une analyse linguistique dans les *cultural studies*, voir CHUDZINSKI Yasmine, « À propos de ce que parler veut dire », *Études de communication* n°2, 1983. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/edc.3326> Consulté le 19 janvier 2021.

⁷⁶⁷ MAIGRET Eric, « Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires », *Questions de communication* n°24, 2013. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8684> Consulté le 24 octobre 2022.

⁷⁶⁸ Voir par exemple CLAIRE Elizabeth, « *Dance Studies*, genre et enjeux de l'histoire », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* n°46, 2017. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/cliio.13826> Consulté le 24 octobre 2022.

Cette approche semble particulièrement riche pour le contexte de notre étude, par exemple pour penser la manière dont les danseurs, *via* leurs écrits constitués en objets et supports de discours, prennent place au sein des discours *de* et *sur* la danse : ceci permettrait de désigner comment des discours sont en interaction avec des pratiques, corporelle qui plus est, voire se confondent avec elle. Toutefois, nos restrictions à l'égard de cette approche englobante du discours concernent le postulat que tout, y compris des événements non-langagiers, puisse être analysé comme des formes discursives. Dans la logique issue de la pragmatique d'Austin⁷⁶⁹ par exemple, on en vient à considérer des éléments et événements non langagiers comme analysables linguistiquement, donc appartenant à la sphère langagière – du point de vue de leur efficacité du moins. Cette perspective se justifie dans le cadre des *cultural studies*, parce qu'elles s'attachent à analyser moins des objets que des systèmes, « un assemblage structuré de pratiques — une formation culturelle, un régime discursif — qui inclut en tant que tel tout à la fois des pratiques discursives et non-discursives⁷⁷⁰ ».

Il y aurait, de notre point de vue, un véritable enjeu épistémologique à parvenir à réconcilier ces deux approches : ceci consisterait à mettre en perspective la manière dont le statut des éléments strictement langagiers acquiert un rôle structurant, dans l'établissement de ces discours. Par exemple, dans le contexte artistique des années 1980-90 où les relations statutaires entre chorégraphes et danseurs étaient en pleine reconsidération, Michel Bernard évoquait ainsi que ces derniers se trouvaient enserrés « entre le poids du discours ambiant [...] et puis ce qu'ils voudraient pouvoir dire eux-mêmes en rapport avec leur propre aventure⁷⁷¹ ». Il désignait là une dialectisation entre ce qui relèverait d'une part d'un discours (critique, esthétique, promotionnel), porté par des acteurs détenteurs d'un pouvoir (tels que les journalistes ou chorégraphes, etc.) ; d'autre part d'une parole du danseur tel qu'il ferait l'expérience des œuvres dans son propre corps. Cette distinction relativement topique nourrit pourtant une seconde polarisation, entre « discours ambiant » et capacité des danseurs à « pouvoir dire eux-mêmes ». Ce discours « ambiant » serait qualifié comme tel parce qu'il est constitutif et partie prenante d'un champ de représentations de la danse, nombreuses et hégémoniques, qui circulent cependant de manière non authentifiée (dans le régime de la doxa⁷⁷²) ; à l'inverse, les danseurs, lorsqu'ils s'attachent à « dire », produisent une énonciation identifiée et contextualisée, qui mobilise le matériau langagier. Elle est cependant conditionnée par le « discours

⁷⁶⁹À propos d'Austin dans les analyses linguistiques, voir LAUGIER Sandra, « Acte de langage ou pragmatique ? », *Revue de métaphysique et de morale* n° 42, 2004, p. 279-303. En ligne. DOI : 10.3917/rmm.042.0279. Consulté le 25 octobre 2022.

⁷⁷⁰GROSSBERG Lawrence, « Le cœur des Cultural Studies », *L'Homme & la Société* n° 149, 2003, p. 41-55. En ligne. DOI : 10.3917/lhs.149.0041. Consulté le 25 octobre 2022.

⁷⁷¹BERNARD Michel, « Parler, penser la danse », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 110-115. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0110. Consulté le 19 novembre 2021.

⁷⁷²Nous entendons ce terme à la suite d'Anne Cauquelin. CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.

ambiant », perçu comme un « poids » qui pèse sur le danseur parce qu'il excède et précède sa parole. Ce serait ainsi à la croisée des deux approches discursives précédemment examinées – linguistiques et disciplinaires – qu'il s'agirait de nous situer, afin de comprendre comment les prises de parole des danseurs sont à appréhender dans leur matérialité énonciative et langagière, précisément *au regard*, parfois *face à*, ou radicalement *contre* l'instance collective, surplombante et enveloppante, d'un discours régulateur de la portée de ces paroles. Cette approche se nourrit de la pensée de Foucault, telle qu'elle est notamment développée in *L'Archéologie du savoir* : il s'y positionne contre l'idée que le discours serait une « surface de projection symbolique d'événements ou de processus situés ailleurs⁷⁷³ ». Ce qui fait discours n'est pas porté dans une doxa invisible, une idéologie transversale, pourtant évanescence, mais bien au contraire dans la matérialité même du discours⁷⁷⁴, c'est-à-dire dans chacune de ses proférations et occurrences. Le discours constitue un « événement » (en regard des régimes discursifs, des idéologies, des doxas qui le constituent), et doit être étudié à ce titre dans un principe de discontinuité : ce sont les règles de façonnement, de distribution, de circulation de chaque discours qui le constituent comme tel⁷⁷⁵.

Comment cette perspective pourrait-elle devenir opérante dans le contexte de la danse et au sein de notre corpus, et quelles conséquences engendre-t-elle ? Dans *L'ordre du discours*, Foucault s'intéresse aux conditions de production, de diffusion, d'acquisition de sens et d'autorité du discours dans une société donnée, en postulant que celle-ci serait structurée par des efforts pour contrôler la production du discours. S'il serait excessif de considérer le champ chorégraphique contemporain français et les acteurs qui y gravitent comme constitutifs d'une société à part entière, il semble néanmoins possible de la considérer comme une discipline (d'un point de vue scientifique, mais aussi artistique, et finalement coercitif, si l'on s'attache aux techniques du corps et à leur enseignement). Ce cadre disciplinaire – désigné par Foucault comme un « régime discursif » – assure l'identité des discours : il permet leur émergence, et assure leur légitimité – ainsi que, par extension, celle de leurs auteurs, organisant « un ensemble d'énoncés qui peuvent appartenir à des champs différents mais qui obéissent malgré tout à des règles de fonctionnement communes⁷⁷⁶ ». Ainsi, il semble possible d'envisager, dans ce cadre disciplinaire, les discours qui entrent en interaction avec la parole des danseurs (que les danseurs prennent position vis-à-vis de ces discours, que ces discours évoquent la

⁷⁷³ SABOT Philippe. « Le statut de l'événement dans la pensée de Michel Foucault : des *Mots et les choses* à *L'Archéologie du savoir* », *inédit*, p. 12. En ligne. URL : <https://hal.univ-lille.fr/hal-01517790/document> Consulté le 23 octobre 2022.

⁷⁷⁴ Nous mobilisons ce terme à la suite des nombreuses études consacrées à la « matérialité » ou à la « consistance » du discours tel qu'il apparaît dans le propos de Foucault. Voir notamment SAINT-OUEN François, « De la matérialité du discours aux espaces discursifs ». *Revue française de science politique* n°3, 1984, pp. 428-448. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/rfsp.1984.411288> Consulté le 25 octobre 2022.

⁷⁷⁵ FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France, 2 décembre 1970, op. cit.*

⁷⁷⁶ REVEL Judith, *Le vocabulaire de Foucault, Paris, Ellipses, 2009, p. 22.*

parole des danseurs, ou qu'ils en constituent le cadre de profération). En faisant apparaître quelques-uns de leurs mécanismes de sélection et d'organisation, voire de régulation⁷⁷⁷, il s'agirait de comprendre comment, *via* ce contrôle de la parole, la figure du « danseur parlant » s'en trouve régulée, voire définie par sa capacité ou non à la parole. Ceci pourrait permettre de saisir comment les textes de notre corpus interrogent ces processus de sélection, les déjouent d'une certaine manière – sans pour autant cesser de les renforcer : Foucault rappelle que « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer⁷⁷⁸ ». En s'appuyant sur ce qu'il désigne comme les procédures et les instances régulatrices du discours, il s'agirait brièvement de désigner quelques exemples au sein desquels elles nous semblent faire écho aux énoncés produits par les acteurs de la danse.

« Un régime discursif [...] est constitué de limites et de règles qui octroient à certains savoirs et à certaines pratiques un statut de vérité – ou non – et qui structure (sans déterminer) ce qui est pensable ou non, praticable ou non⁷⁷⁹ ».

Ainsi, la discipline induit un partage entre le vrai et le faux, moins dans le contenu de l'énoncé que dans la manière dont le thème, la posture de son locuteur et le contexte dans lequel il est proféré actualisent ces procédures, induisant une sorte d'accord tacite sur les propositions acceptables ou non. L'un de ces champs d'application concerne selon Foucault le discours de la folie, dans son opposition à la « raison » et comme facteur de disqualification d'un certain régime de discours et de ceux qui le portent. Comme l'analyse Stéphane La Branche, dans le système foucauldien, « les savoirs jugés comme faux ne disparaissent pas, ils sont considérés par les acteurs comme invalides ou illégitimes⁷⁸⁰ ». En danse, on pourrait étudier par exemple les controverses qui animent l'analyse des discours portés par et sur Nijinski, du point de vue de sa supposée folie⁷⁸¹.

⁷⁷⁷ Elias analyse la place laissée à la parole dans l'espace dédié à la danse au sein des pratiques de danse sociale en Turquie. ELIAS Nicolas, « La place vacante du pouvoir », *La république des danseurs*, Paris, Karthala, p. 66.

⁷⁷⁸ FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France, 2 décembre 1970, op. cit.*, p. 12.

⁷⁷⁹ LA BRANCHE Stéphane, « La transformation des normes de participation et de durabilité en valeurs ? Réflexions pour la théorie des régimes », *Études internationales* n°34, 2003, p. 611–629. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/038683ar> Consulté le 1^{er} novembre 2022.

⁷⁸⁰ *Idem*.

⁷⁸¹ La folie de Nijinski est érigée au rang de mythe, qui rejaillit sur son parcours de danseur et lui confère un caractère exceptionnel. C'est en tout cas une référence que l'on retrouve régulièrement dans les articles de presse, comme la citation suivante : « pleine de contrastes et de tabous, la vie de Nijinski touche du doigt le génie, la folie, l'homosexualité, le mal-être ». Voir DEHOUK Caroline, Nijinski, danseur sulfureux de légende, *Resmusica*, 5 octobre 2017. En ligne. URL : <https://www.resmusica.com/2017/10/05/nijinski-danseur-sulfureux-de-legende/> Consulté le 25 octobre 2022. Gabriele Brandstetter souligne cependant combien il est aussi possible que cette « folie » ait été une explication trouvée face à son déclin physique : elle s'attache aux témoignages de ceux qui l'ont vu alors qu'il était interné et voient la danse d'un homme malade. BRANDSTETTER Gabriele, « Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature* n°112, 1998, pp. 3-13. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1596> Consulté le 04 novembre 2022. Il nous semble que cette

D'autre part, la discipline s'exerce au sujet des thèmes mobilisés dans les discours, et des interdits qui l'excluent : ils seraient pour Foucault de plusieurs ordres, notamment politiques et sexuels. Observons à ce titre la corrélation au sein du discours médiatique qui entoure les danseurs – surtout les danseuses – classiques, entre le fait qu'ils s'expriment sur des sujets politiques ou sexuels et la présence de l'expression « prendre la parole ». Au sujet des accusations de harcèlement sexuel ou de racisme, un article de *Libération* désigne ainsi la danseuse Chloé Lopes Gomes : « elle est l'une des rares ballerines à prendre la parole publiquement pour dénoncer les pratiques discriminatoires encore en cours dans la danse classique⁷⁸² ». C'est ici la supposée « rareté » de sa parole et son caractère « public » qui nous interpellent, parce que ces modalisateurs participent implicitement à circonscrire cette capacité discursive. Elle peut l'être de manière beaucoup plus explicite⁷⁸³ : c'est ce qu'on relève au sujet de Germain Louvet, danseur à l'Opéra de Paris. Observons le faisceau de relations établies, en quelques lignes, entre « parole » et expression d'un engagement politique.

« Germain Louvet est aussi un danseur engagé. Il y a quelques mois, lors de la grève contre la réforme des retraites, qui a été très suivie par les danseurs de l'Opéra, il est devenu l'un des porte-parole de la troupe. "Je l'ai fait spontanément mais sciemment, se souvient-il. C'est important d'être libre de prendre la parole [...]»⁷⁸⁴

Cette « liberté de parole » au sujet du politique ressemble tout de même à un acte de transgression... D'autant qu'en retour, Aurélie Dupont accusée d'un management particulièrement rude, répond par la remarque suivante.

« Il ne faut pas oublier que je suis des leurs [...] J'étais encore dans la compagnie il n'y a pas si longtemps, en studio et sur scène avec eux. Mais je voudrais m'assurer qu'on n'instrumentalise pas les paroles des danseurs et surtout qu'on ne déforme pas et qu'on ne détourne pas leurs propos⁷⁸⁵».

folie constitue aussi un argument éditorial, notamment au regard des « versions non expurgées » de ses *Cahiers*. Laetitia Basselier propose une analyse critique transversale de la supposée « folie » de Nijinski : « Vaslav Nijinski, construction d'un mythe », *Danses avec la plume*, 3 novembre 2016. En ligne. URL : <https://www.dansesaveclaplume.com/en-coulisse/370528-vaslav-nijinski-construction-dun-mythe/> Consulté le 26 octobre 2022.

⁷⁸² HISPARD Camille, « Rencontre - Chloé Lopes Gomes, le lac des dignes », *Libération*, 5 janvier 2021. En ligne. URL : https://www.liberation.fr/theatre/2021/01/05/chloe-lobes-gomes-le-lac-des-dignes_1810401/ Consulté le 26 octobre 2022

⁷⁸³ FRIMAT François, « Prendre position », *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 51-73. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/qu-est-ce-que-la-danse-contemporaine--9782130576990-page-51.htm> Consulté le 16 mai 2022.

⁷⁸⁴ ROSEMONT Sophie, « Germain Louvet, danseur engagé », *L'Officiel*, 05 mai 2021. En ligne. URL : <https://www.lofficiel.com/hommes/germain-louvet-etoile-danseur> Consulté le 19 octobre 2022.

⁷⁸⁵ DUPONT Aurélie, déclaration à TV5 Monde, rapportée in « Tourmente à l'Opéra : Aurélie Dupont veut se 'rapprocher' des danseurs », *L'info Durable*, 03 mai 2018. En ligne. URL : <https://www.linfordurable.fr/tourmente-lopera-aurelie-dupont-veut-se-rapprocher-des-danseurs-3678> Consulté le 20 octobre 2022.

Ce soupçon « d'instrumentalisation » de la parole des danseurs, ne participe-t-elle finalement pas elle-aussi à le créer, par son propre discours qui disqualifie leur capacité à assurer la bonne compréhension de leur propos ? Dans ce cas, si l'on n'a pas envie que le danseur parle, il ne s'agit pas de lui interdire l'accès au discours, par la force ou la coercition, mais au contraire de créer un cadre discursif dans lequel la danse est considérée comme ne s'exprimant pas par le discours – à la rigueur, par la parole ou par la voix dans sa fonction expressive – de sorte que les potentiels discours (d'ordre politique, savant ou polémique) produits par un danseur ne peuvent être écoutés ni entendus comme « vrais » parce qu'ils transgressent le régime discursif auquel ils sont assignés.

B. D'une parole qui ne dit rien : le discours empêché du danseur

Si la parole du danseur est assignée à un registre subjectif et expérientiel, c'est cependant parce qu'elle a trouvé à s'exprimer mais aussi à être entendue. Nous avons pu traverser quelques exemples de thèmes et de sujets exclus ou dévalorisés au sein de la discipline chorégraphique, de sorte qu'il nous est désormais possible de formuler les choses ainsi : le discours structure ce qui se dit de la danse ; mais aussi ce qui ne se dit pas. Apparaît alors une ultime délimitation, dont l'implicite est la règle autant que le sujet : la thématique du mutisme⁷⁸⁶. Michel Foucault, in *Histoire de la sexualité*, considère justement que le mutisme n'est pas « une pure et simple mise au silence », mais « un nouveau régime de discours ».

« On n'en dit pas moins, au contraire. Mais on le dit autrement ; ce sont d'autres gens qui le disent, à partir d'autres points de vue et pour obtenir d'autres effets. Le mutisme lui-même, les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble. Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas ; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours⁷⁸⁷ ».

Si le mutisme appartient au discours (et nous le verrons, au discours de la danse, de manière particulièrement tenace), comment le danseur trouve-t-il à y prendre position, lui qui est régulièrement considéré comme mutique, ne faisant pas usage de la parole alors qu'il en possède la

⁷⁸⁶ BRYON-PORTET Céline, « Deux exemples de mutisme institutionnalisé : le silence et le secret comme pratique et symbole dans l'armée et la franc-maçonnerie », *Communication et organisation* n°49, 2016. En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/communicationorganisation/5237>. Consulté le 05 mai 2021.

⁷⁸⁷ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, volume 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 38-39.

capacité ? Est-ce que son silence participe à organiser les discours de la danse, et de quelle manière ? Si le danseur ne parle pas, on peut supposer que son mutisme est formulé par d'autres ; cependant, s'il actualise lui-même ce mutisme en se taisant au sujet de cette aporie, il participe à renforcer ce stéréotype discursif. À cet égard, le danseur paraît un expert du mutisme subi, dans sa capacité à saisir et à formuler la portée relationnelle dont il témoigne : c'est ce que relate un danseur, dans un extrait *d'ob.scène*, au sujet des interactions langagières – ou plutôt de leur absence – entre un chorégraphe et les interprètes avec qui ils travaillent.

« Ce qui se jouait dans ce silence, fruit d'un contrat tacite dont tu ne connaissais pas les règles mais qui organisait le travail, c'était la place de chacun et sa reconnaissance dans le regard du chorégraphe. Et tu ne pouvais pas accepter cette idée-là, te dire que le temps que vous passiez ensemble servait à légitimer votre présence⁷⁸⁸ ».

Cette citation nous permet d'appréhender sous un jour nouveau les imaginaires afférents au topos d'un certain mutisme conféré aux danseurs. L'allégation d'un « non-discours de la danse » est sans doute parmi les présupposés les plus persistants et les plus producteurs de discours, chez les artistes eux-mêmes comme chez les théoriciens. Il nous semble important de tenter de comprendre ce qui fonde ce présupposé (non pas en termes d'opposition entre silence et parole⁷⁸⁹), mais en cela qu'il semble participer de l'une des normes du discours des danseurs – et peut-être plus largement du discours sur la danse ? Il ne s'agit donc pas de souligner combien cette mutité serait inexacte – nous savons déjà que les danseurs parlent abondamment, s'expriment, discourent sur leurs pratiques et sur leur art, voire au sein même de leur art – mais plutôt de mettre en lumière les mécanismes sur lesquels repose cette allégation, afin d'envisager sa portée et son efficacité discursive. Davantage que le contenu des énoncés qui participent à circonscrire ce topos du mutisme, il s'agira de mettre au jour certaines des règles de fonctionnement qui les régissent, ainsi que les acteurs qui les actualisent. En effet, le supposé mutisme du danseur, tout comme l'hypothétique indicibilité de la danse, semblent constituer un véritable prétexte à la parole : puisque la danse ne produirait pas elle-même de discours, alors ce serait aux discoureurs de les construire. Ainsi, l'affirmation du mutisme est « vraie » dans l'ordre du discours de la danse parce qu'elle est efficace, admise comme tel par une large part d'acteurs, et surtout parce qu'elle est initiatrice et productrice de discours.

1. *Le mutisme comme champ de discours*

Qui régit, organise ou limite ce discours du mutisme, et par quels mécanismes induit-il la silenciation du danseur ? Nous proposons ci-dessous quelques repères historiques et esthétiques

⁷⁸⁸ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013, p. 93.

⁷⁸⁹ OGER Claire, « Dialectique de la parole et du silence », *Communication* n°25, 2006. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.1360> Consulté le 25 mai 2022.

relatifs à la conception du mutisme dans les discours *de* et *sur* la danse, moins pour en retracer la chronologie exhaustive que pour faire affleurer combien l'aporie du mutisme est toujours relative au régime discursif propre à un contexte donné. Régulièrement convoquée pour affirmer l'indicibilité de la danse, elle est au contraire déniée lorsque les œuvres chorégraphiques se veulent inviter les interprètes à la réflexivité ; ailleurs, elle dialectise le silence, par contraste avec l'expressivité vocale : notre tâche critique sera de parvenir à déterminer quelques-unes des règles qui structurent ces polarités, afin de mettre en lumière ce – et ceux – que la loi du silence exclut. Gardons finalement en mémoire que les esthétiques et les acteurs auxquels nous nous référerons permettent, en filigrane, de voir à quelles sources nous avons pu accéder et ainsi comment se diffusent, se transmettent et s'enseignent les discours hégémoniques qui façonnent les savoirs de la danse et dont nous sommes les dépositaires. Marina Nordera rappelle ainsi que « là où les conditions d'émergence des discours sur la danse ne sont pas réunies », les sources sont « moins foisonnantes » : dans ce cas, l'analyse critique risque de se contenter de « canonise[r] les événements ayant favorisé la production de discours⁷⁹⁰ ».

Ainsi, Aude Thuries rappelle combien la notion de mutisme en danse semble intervenir notamment au XVIII^e siècle, au regard de l'émergence d'une conception de la danse comme art crypté, et du ballet comme un art porteur d'un « dessein⁷⁹¹ ». On retrouve ainsi dans les discours de Ménéstrier ou de Pure l'évocation de la danse comme « une comédie muette », une « représentation muette⁷⁹² ». Le mutisme est en effet relatif à la manière d'envisager la production et la réception de la signification des œuvres : la danse est considérée comme non directement accessible, mais s'offre au regard à la manière d'un « mystère » parce que le ballet convoque des références exogènes et savantes. Le spectateur doit décrypter ces références pour percer au jour ce qui se déroule sous ses yeux ; hors de ce mode de lecture, la danse demeure comme « invisible » à celui qui ne peut les comprendre. Cependant, l'analyse de Thuries souligne combien cette conception de la danse comme art mutique est liée à un contexte précis, circonscrit historiquement et esthétiquement, et ne supporte plus par la suite le changement de paradigme où la danse en vient à s'inscrire dans le régime de la *mimésis*. Dans ce nouveau cadre, parce qu'elle représente non des symboles mais les éléments du monde, la danse ne requiert plus de déchiffrement de gestes « cryptés », et s'offre au spectateur par des voies plus

⁷⁹⁰ NORDERA Marina, « La notion de 'discours sur la danse' », communication inédite présentée dans le cadre de la journée d'étude coordonnée Delphine Vernozy, *Danse, discours et humanités numériques*, Paris Sorbonne, 6 mai 2017.

⁷⁹¹ THURIES Aude, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer*, thèse de doctorat en philosophie, dir. Anne Boissière, Université Lille-III, 2014, p. 51. En ligne. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01174796> Consulté le 09 mai 2022.

⁷⁹² MÉNESTRIER Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 258.

directes. Dans cette logique non symbolique, mais imitative, c'est en est fini du paradigme du mutisme : « la danse, sortie de l'art des énigmes, veut parler à tous⁷⁹³ ». La danse se fait « peinture parlante », notamment dans les écrits de Noverre, mais aussi de Ménéstrier, là encore. Ceci permet à Thuries de souligner combien ces changements de paradigme sont bien situés dans le discours des acteurs de la danse. Ce phénomène est aussi particulièrement souligné par les études de Mark Franko, qui analyse comment le ballet de cour français aux XVI^e et XVII^e siècles adopte un modèle textuel, de sorte que « le corps est utilisé comme une figure de langage⁷⁹⁴ ».

Par un saut dans le temps, et dans le contexte de l'époque romantique, le rapport au mutisme est documenté par Bénédicte Jarrasse⁷⁹⁵, notamment dans les représentations littéraires de la danse (1830-1870). Elle rappelle que le renouveau dramatique et formel de la danse par l'esthétique romantique lui permet d'accéder à la représentation médiatique, donc au discours – notamment critique, journalistique et littéraire. Dans la presse, considérée comme « réceptacle [...] de ce nouveau dire de la danse », Jarrasse identifie un discours paradoxal ; ce qu'elle nomme les « stratégies de contournement auxquelles la danse donne lieu ». D'une part, « le ballet peine à se dire pour lui-même », de sorte que le discours s'attache à l'analyse du livret, aux descriptions des décors et des costumes. Dans ce cas, la danse est réduite à n'être que « l'accessoire secondaire d'un drame muet, [...] qu'il s'agit dès lors de traduire en mots ». Ce mécanisme semble avoir aussi des résurgences modernes et contemporaines, y compris chez des artistes qui, en raison de leur position institutionnelle, ont la capacité de discourir : c'est le cas chez Lifar, qui évoque un « art muet, mais particulièrement éloquent à traduire en des symboles plastiques imposés à l'espace⁷⁹⁶ ».

D'autre part, Jarrasse identifie le paradoxe d'un « corps dansant dont l'existence ne cesse de se dérober au verbe », alors qu'il suscite cependant un « discours abondant sur le corps de la danseuse, confondue avec l'art chorégraphique ». De ce point de vue, la danse est toujours un art mutique, mais au « drame muet » de Noverre se substitue le « rêve muet », produit par le regard des écrivains.

⁷⁹³ THURIES Aude, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer, op. cit.*, p. 55.

⁷⁹⁴ FRANKO Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 1993, p. 32.

⁷⁹⁵ Selon Jarrasse, « l'expression 'rêve muet' est attestée dans un feuilleton de Théophile Gautier paru dans *La Presse* le 21 février 1848. Elle renvoie par contraste aux conceptions de Noverre qui voit le ballet comme un 'drame muet' ou un 'drame silencieux' ». Jarrasse renvoie à l'article de John Chapman, « Silent drama to silent dream: Parisian ballet criticism, 1800-1850 », *Dance Chronicle* n° 3, 1987, p. 365-380. Voir JARRASSE Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse – L'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européennes (1830-1870)*. Compte-rendu en ligne. URL : <https://histoire19.hypotheses.org/1527> Consulté le 05 novembre 2022.

⁷⁹⁶ LIFAR Serge, « La Danse », *L'illustre Théâtre*, tome 3, Paris, 1955. Citée par RAZGONNIKOFF Jacqueline, « Triple coopération au XX^e siècle. Quand l'Opéra et l'Opéra-Comique font danser et chanter la Comédie-Française », *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : Approches comparées (1669-2010)*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2012. p. 329-336.

L'analyse de Jarrasse est à remettre en perspective, au regard de deux éléments : tout d'abord, les processus de féminisation de l'art de la danse qui opèrent au cours du XIX^e siècle contribuent à renforcer l'aporie du mutisme, dans un contexte où la prise de parole des femmes est marginalisée, voire déniée⁷⁹⁷. En second lieu, les discours des écrivains qui associent au silence les formes chorégraphiques et le corps de la danseuse sont partie prenante d'un renouvellement des tropes poétiques : des auteurs comme Valéry ou Mallarmé s'intéressent à la danse précisément pour son caractère supposé ineffable, parce que cette indicibilité constitue pour eux un défi d'écriture⁷⁹⁸. Gabriele Brandstetter rappelle ainsi que chez Nietzsche ou Hofmannsthal les caractéristiques indescriptibles des sauts de Nijinski « donne[nt] vie au mythe [qui] produit ainsi la danse *en tant que littérature*⁷⁹⁹ ».

L'esthétique de la danse moderne semble s'accompagner d'un tout autre paradigme : selon Foster⁸⁰⁰, elle émerge notamment *via* l'idée que la construction signifiante de la danse résulte de la fonction expressive du corps et du geste. Cette expressivité reposerait sur un « langage du corps » (chez Wigman), d'une organicité (nourrie par l'influence rousseauiste) propre au danseur – surtout à la danseuse, d'ailleurs⁸⁰¹. Les danseurs auraient ainsi phagocyté l'imaginaire du mutisme pour l'intégrer à leur espace discursif et chorégraphique. Par conséquent, puisque la danse relève du régime de l'expression sensible, et qu'elle provient du propre corps de l'artiste, elle n'a pas à être dite dans un langage qui forcément la trahirait et serait donc incomplet : elle constitue une « parole singulière⁸⁰² », à la fois spécifique et inédite, mais aussi subjective et autoréférencée. On pourrait trouver des échos de cette conception dans les propos de Laban, qui distingue une « pensée motrice » et une « pensée en mots ». La première serait hors des mots, non parce qu'elle se situe strictement hors du langage, mais plutôt en raison des valeurs d'intelligibilité associées au langage articulé : la

⁷⁹⁷ Voir MARQUIÉ Hélène, « Des dieux de la danse aux affreuses danseuses du sexe masculin : presse et féminisation symbolique de la danse », in PLANTÉ Christine, THERENTY Marie-Ève (dir.) *Masculin/Féminin dans la presse du XIXe siècle*, Presses universitaires de Lyon, 2022, pp. 181-197.

⁷⁹⁸ LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution », *Littérature* n°112, 1998, p. 94. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>. Consulté le 8 septembre 2016. GENETTI Stefano, « Par art interposé. Le Discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif ». *Revue d'histoire littéraire de la France* n°2, 2012, pp. 431-441. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3917/rhlf.122.0431> Consulté le 29 mars 2021.

⁷⁹⁹ BRANDSTETTER Gabriele, « Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature* n°112, 1998, pp. 3-13. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1596> Consulté le 04 novembre 2022.

⁸⁰⁰ FOSTER Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1988, Préface, p. XIV.

⁸⁰¹ LAUNAY Isabelle, « La possession, le geste inoubliable et le refus de la reprise. Le *Tanzdrama* de Mary Wigman », *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, p. 64.

⁸⁰² COMANDÉ Ève, « Quand la danse de création porte témoignage », *Corps et témoignage*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.puc.10584>. Consulté le 21 avril 2022.

danse ne peut être réduite à un « simple objet visible et lisible, ou une forme explicable et reproductible par le discours⁸⁰³ ». De ce fait, Laban engage une réflexion théorique et langagière sur les modes de formulation de cette « pensée en mots », mobilisant une analyse des propriétés des formes linguistiques au regard de la portée sémiotique de la danse, qui nécessite de « percevoir le sens à partir des jeux de rythmes et de forme⁸⁰⁴ ».

Cependant, cette articulation d'idée est à envisager du point de vue du statut des locuteurs qui la produisent, et la traversée que nous proposons ici ne peut être dissociée de la prise en compte de l'évolution des formes de professionnalisation du danseur au sein du contexte spécifiquement européen que nous considérons⁸⁰⁵. Au sein des derniers exemples mobilisés, ce sont les artistes eux-mêmes qui mobilisent ou reprennent à leur compte le discours du mutisme, alors qu'il est par ailleurs largement associé à une disqualification tant du statut de cet art⁸⁰⁶ que de ceux – et surtout celles – qui la pratiquent (la relégation des femmes au silence constituant un lieu commun des discours sociaux et politiques⁸⁰⁷). À ce titre, la modernité chorégraphique est pourtant le moment d'une production abondante de discours par les artistes : il n'est d'ailleurs pas anodin que le genre littéraire le plus mobilisé soit celui de l'autobiographie, c'est-à-dire du récit de soi, de la biographie intime et artistique. Dans un contexte plus contemporain, le discours du mutisme ressurgit selon plusieurs perspectives : d'une part, dans le contexte artistique de l'abstraction (à partir des années 1950, un peu plus tard en danse), qui s'attache à un recentrement de l'art sur ses propriétés formelles. Cette résurgence est plus largement partagée par l'ensemble des arts – notamment la musique⁸⁰⁸ ou les arts plastiques⁸⁰⁹ – parce que les discours sur les œuvres viendraient neutraliser les œuvres elles-mêmes. En danse, ce recentrement formel participe d'une véritable redéfinition esthétique, de sorte que s'en trouve interrogé le type de discours qu'il est alors possible de produire à partir de l'expérience

⁸⁰³ LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban-Mary Wigman*, Chiron, 1996, p. 38. Cité in RENAUX Margot-Zoé, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Penser le mouvement – colloque Fabula*. En ligne. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>. Consulté le 07 novembre 2022.

⁸⁰⁴ *Idem*.

⁸⁰⁵ Au sujet du contexte plus contemporain, voir par exemple SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat en danse, Université Paris-VIII, dir. Isabelle Launay, 2015, *inédit*.

⁸⁰⁶ Voir MARQUIE Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Paris, L'Attribut, 2016.

⁸⁰⁷ BRUNEAU Thomas, ACHAZ Francine, « Le silence dans la communication », *Communication et langages* n°20, 1973. pp. 5-14. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/colan.1973.4045> Consulté le 17 février 2021. Et BARBET Denis, HONORE Jean-Paul, « Ce que se taire veut dire. Expressions et usages politiques du silence », *Mots. Les langages du politique* n°103, 2013. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/mots.21448> Consulté le 21 avril 2022.

⁸⁰⁸ LAGGOUNE-AKLOUCHE Nadira, « Le mutisme des peintres ou l'indulgence du silence », *NAQD* n° 17, 2003, p. 27-37. En ligne. DOI : 10.3917/naqd.017.0027. Consulté le 13 mars 2021.

⁸⁰⁹ MOSSET Olivier, « Mutisme et Abstraction », *Rue Descartes* n°16, 1997, pp. 16–21. En ligne. URL : <http://www.jstor.org/stable/40978438>. Consulté le 03 novembre 2022.

chorégraphique : on peut relever l'intrication entre les imaginaires du silence et du mutisme dans les discours des chorégraphes de la post-modernité⁸¹⁰.

Cette brève traversée, si elle a permis de considérer comment la notion de « mutisme » s'inscrit dans des régimes discursifs propres à des époques, a été l'occasion de souligner combien le paradigme en est régulièrement la relation entre modes de signification de la danse et propriétés du langage articulé. Ceci permet de faire apparaître les interactions entre les thématiques sur lesquelles portent le discours de la danse, et la manière dont la profération de ces thématiques donne à voir qui a la parole – d'autant sur la question du silence. Ici, nous avons pu mentionner Ménéstrier, Noverre, Laban ou Lifar (c'est-à-dire des chorégraphes, des théoriciens), d'autre part des philosophes ou des écrivains : ceux qui décident d'intégrer la danse ou non au sein d'un régime de signification analogue à celui du langage articulé sont, précisément, ceux qui ont voix au chapitre. En somme, le discours du mutisme de la danse est porté par ceux qui « prennent » la parole, au sens fort.

2. *La mutité comme embrayeur d'un « contre discours »*

Précisément alors, comment, dans les textes de notre corpus et dans les discours qui les entourent, les danseurs se positionnent-ils vis-à-vis de cette aporie du mutisme ? Nous supposons qu'ils tentent de s'emparer de cette doxa d'un discours empêché, d'un supposé « vide discursif » de la danse, pour le combler par leurs pratiques d'écriture⁸¹¹ – et ainsi l'intégrer à leur propre prise de parole. Ceci opère selon des modalités et des stratégies diverses : considérons en premier lieu la posture ambiguë de Dupuy, qui fait du silence un objet de discours. Si nous avons analysé dans le premier chapitre la dialectique qu'il construit entre pratiques de parole et d'écriture, celle-ci se redouble d'une autre opposition notionnelle, cette fois-ci entre parole et silence. Alors, parce qu'il s'attache à prendre la parole au sujet de la thématique du silence dans la danse, qu'il le thématise tout autant comme une absence de stimuli (le silence constitue l'absence de bruit) que comme absence de signification, il dialectise le mutisme de la danse et celui du danseur. Ce dernier est alors en posture de pouvoir remplir ce vide, par son discours.

Ainsi, le silence est chez Dupuy une thématique d'écriture (dans *La Sagesse du danseur*), mais aussi un sujet de son travail chorégraphique (en 2014, dans la pièce *Acte sans parole*, par exemple) : en le constituant comme objet artistique et scripturaire, il permet d'en faire le prétexte à un discours

⁸¹⁰ GODFROY Alice, « Le silence et la danse au XX^{ème} siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps », *Écriture et silence au XX^{ème} siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pus.2514>. Consulté le 19 mars 2021. Voir aussi SERVIAN Claudie, « Le traitement du silence dans l'espace chorégraphique étatsunien au XX^e siècle : vers la primauté de la danse », *Textes et contextes* n°14, 2019. En ligne. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=2111> Consulté le 22 janvier 2021.

⁸¹¹ Comme le rappelle Foucault, « l'absence est le lieu premier du discours ». FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1995, p. 790.

promotionnel. En témoignent les nombreux entretiens⁸¹² qui portent sur son travail littéraire ou chorégraphique et sollicitent son point de vue au sujet du silence : « Le silence est un sujet très vaste, comment l'envisagez-vous à titre personnel ? » ; « La danse est-elle un art du silence ? ». Ses réponses, comme la manière dont il mobilise le terme de « silence » dans son travail, participent à instruire l'opposition entre danse et parole *via* le silence : il est situé comme contraire de la parole (et donc associé à la danse), mais aussi comme une expérience *autre*⁸¹³. Tant parce qu'il est régulièrement interrogé à ce sujet (de sorte qu'il actualise une attente journalistique) que parce qu'il décline plusieurs catégories de silence⁸¹⁴, Dupuy le constitue alors en objet critique et discursif. C'est par ce biais qu'il se réapproprie la thématique du mutisme : d'une part, en l'envisageant *via* le silence selon une approche plus chorégraphique, dans son lien avec le corps et la musicalité. D'autre part, son travail chorégraphique et ses prises de parole prennent place dans un cadre institutionnel (au Théâtre national de Chaillot, au Musée de l'homme, etc.), et ouvrent à l'organisation de conférences : l'une d'entre elle, assurée par Dupuy lui-même, se nomme précisément « politique et mutisme⁸¹⁵ ». À ce titre, considérons là encore que si Dupuy peut s'exprimer sur le silence, c'est qu'il a la parole ; cependant, si cette parole sur le silence est audible (si elle devient discours) c'est parce qu'elle s'inscrit dans l'ordre du discours attendu de la part d'un danseur. On pourrait alors considérer qu'au regard de la fonction promotionnelle de son discours, il utilise les allégations de mutisme pour rendre exceptionnel et rare le fait de prendre la parole, et par là accréditer sa prise de parole ? Ainsi, le paradigme du mutisme est réellement fondateur de son discours.

En regard de cette première posture, la stratégie opérée par Myriam Lefkowitz semble très différente, notamment dans la manière dont elle construit avec prudence l'objet du mutisme, la manière dont sa pratique chorégraphique s'y articule et dont son ouvrage le transgresse. C'est ce qu'on relève dans la préface de son ouvrage comme dans un entretien qu'elle accorde à son éditrice, à propos de la manière dont sa balade et sa pratique de l'écriture sont l'occasion de se détourner des discours hégémoniques au sujet de l'expérience physique induite par la danse.

⁸¹² DUPUY Dominique, IZRINE Agnès, « Des jours de silence comme un appel à l'élan », *La Terrasse*, 24 août 2016. En ligne. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/des-jours-de-silence-comme-un-appel-a-lelan/> Consulté le 24 octobre 2022. Et BRIAND Julie, DUPUY Dominique, « Le silence est un ovni, une espèce en voie de disparition », *l'Humanité*, 7 novembre 2016. En ligne. URL : <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/danse/dominique-dupuy-le-silence-est-un-ovni-une-espece-en-voie-de-disparition> Consulté le 24 octobre 2022.

⁸¹³ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, Paris, JC Béhar, 2011, pp. 11-12.

⁸¹⁴ ORLANDI Eni, « Rumeurs et silences. Les trajets des sens, les parcours du dire », *Hypothèses* n°4, 2001, p. 257-266. En ligne. DOI : 10.3917/hyp.001.0257. Consulté le 13 mars 2021.

⁸¹⁵ DUPUY Dominique, GUILBERT Laure, « Faire silence », « Silences de l'amour, silences de l'amitié », « Politique et mutisme », cycle de conférences à l'occasion de l'exposition *Nous et les Autres - Des préjugés au racisme*, Musée de l'Homme, décembre 2016-décembre 2017.

« J’ai progressivement fait, de cette parole émergée du dispositif, un cadre privilégié pour observer ce que produisait une expérience physique de cet ordre. Je réalisais à quel point la séparation (depuis longtemps invalidée mais encore bien tenace) entre le sentir et le dire était fautive, que l’expérience kinesthésique était simultanément mentale (et pouvait même parfois s’avérer très bavarde), combien l’importante intensification des stimulations sensorielles modifiait le fonctionnement ordinaire de l’activité mentale⁸¹⁶ »

Remarquons d’emblée comment Lefkowitz qualifie les dialogues recueillis entre les guides et les participants : il s’agit d’une « parole émergée du dispositif ». Si l’on peut comprendre cette expression au sens faible – les échanges verbaux suscités par la balade – il est possible aussi de se rappeler que le terme de « dispositif » désigne chez Foucault les structures, visibles et invisibles, qui juxtaposent le pouvoir et le savoir⁸¹⁷. On pourrait alors lire ce terme, chez Lefkowitz, dans sa polysémie : il s’agirait d’un dispositif (certes, chorégraphique, mais pas uniquement), qui configure un certain rapport au discours, et dont les entretiens permettent de s’extraire, pour les formuler et en produire une analyse réflexive. Ainsi, la parole qui en « émerge » se distancie non plus seulement de la balade elle-même, mais de la « séparation invalidée mais tenace » entre le sentir et le dire, qui relève du discours commun, de la doxa. Cette doxa constitue en effet une potentielle silencieuse du danseur, « non pas l’absence [...] de parole, mais toute lacune de signifiant(s), perçue et désignée comme silence par les interlocuteurs⁸¹⁸ ». En effet, dès lors qu’existe – telle qu’elle l’évoque – une distinction entre sentir et dire, et plus précisément entre expérience mentale et langage, *a priori* l’acteur engagé dans l’un ne peut s’exprimer dans l’autre registre, du moins pas simultanément. Ce serait ici parce que Lefkowitz nomme cette doxa qu’elle la rend visible, et donne à voir combien elle structure les discours sur la danse. Ici, ce qui motive et ce que révèle l’écriture est l’occasion d’un positionnement à la fois contre un certain régime de parole, mais aussi contre certains présupposés, d’autant plus persistants qu’ils demeurent implicites. Les propos de Lefkowitz, comme ceux de Rivière que nous allons examiner ci-dessous, participent à mettre en exergue une entreprise de confrontation à des catégories de discours flottantes, tellement massives qu’elles en deviennent inidentifiables – et, à ce titre, presque vides de sens. Pourtant, elles délimitent des espaces de parole, le registre de discours qui y est admis et partant la manière dont sont appréhendées les expériences qui en résultent. C’est alors à un jeu d’assignation que Lefkowitz et Rivière se livrent : face à cette doxa sans auteur, leur parole les constitue comme

⁸¹⁶ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris/Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2015, p. 10.

⁸¹⁷ GONZALEZ Angelica, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges* n°20, 2015. En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/marges/973> Consulté le 14 juin 2022.

⁸¹⁸ DIAKITE Mamadou, « L’analyse de la silencieuse ou silence en discours », *Lien* n°17, 2013, p. 72.

autrices, de sorte que leur discours est identifié, référencé, organisé par le nom qui figure sur la couverture de l'ouvrage.

D'une manière similaire, l'écriture de son ouvrage est pour Rivière l'espace d'une réflexion sur les modalités discursives qu'elle élabore, la manière dont elle accède ou non à l'ordre du discours et aux champs discursifs qui s'opposent ou relèguent au silence sa propre parole. Elle témoigne de ce phénomène à plusieurs reprises dans des articles qui prennent pour thème ses pratiques d'écriture – un procédé qui souligne encore une fois combien ces sources considérées comme paratextuelles sont en réalité incluses dans la sphère des pratiques d'écriture de ces danseurs. Leurs ouvrages semblent un prétexte pour écrire ces articles, dans un tout autre registre, moins fictionnel que polémique. Ici Rivière s'interroge sur la manière d'élaborer une analyse des œuvres chorégraphiques à partir du point de vue du danseur. Cette pratique analytique l'invite à formuler un faisceau de questions, quant à l'articulation d'une parole depuis l'expérience et le point de vue de l'interprète, au regard de la faible quantité d'écrits de danseurs et de l'hégémonie d'un certain registre de discours sur la danse.

« Par qui sont produits les discours sur l'art et pourquoi ? Que dit-on des danseurs et de l'acte d'interprétation ? Qu'est-ce que danser ? Qu'est-ce qu'interpréter ? Dans le même temps, j'ai mesuré la quasi-absence d'écrits de danseurs contemporains sur leur propre pratique – alors même que celle-ci se définit notamment par un retour réflexif sur elle-même – et je me suis demandé pourquoi. J'ai constaté la prégnance des discours hagiographiques et des attitudes mythifiantes et mystificatrices mais aussi la confusion persistante sur ce que l'on nomme danse contemporaine, les difficultés pour l'appréhender et enfin la nécessité, voire l'urgence, d'ouvrir un espace discursif pour et avec les danseurs au sujet de leurs pratiques, et d'écrire à partir de leurs expériences⁸¹⁹ ».

Au sein du propos de Rivière, c'est la cohérence des différents termes et notions qu'elle mobilise qui nous interpelle : le point nodal de sa réflexion est relatif à l'articulation entre le statut des auteurs des discours sur la danse et le point de vue qu'ils offrent non seulement sur les œuvres, mais aussi sur les danseurs eux-mêmes. Elle débouche sur un appel à « ouvrir un espace discursif pour et avec les danseurs » : que peut désigner cette notion ? S'agit-il seulement d'inviter à ce que les danseurs s'expriment sur leurs pratiques ? Sans doute plutôt de les inviter à constituer une sorte de « contre-discours⁸²⁰ », qui s'opposerait non seulement à la posture du critique, du chorégraphe (extérieurs à l'acte d'interprétation), mais aussi à une catégorie de discours produits sur les œuvres et les danseurs

⁸¹⁹ RIVIÈRE Enora, « Écrire du dedans de la danse », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 90.

⁸²⁰ Ce « contre-discours » est polysémique : il s'agit tout autant de tenir un discours qui s'oppose à certaines instances ou certaines idées, mais aussi, par effet de contradiction et d'opposition, de créer un espace pour prendre la parole.

qui ont pour caractéristiques d'être tout aussi puissants qu'ils demeurent peu identifiés ? Le propos de Rivière témoigne de la difficulté à discerner les instances productrices d'un discours sur la danse : si la catégorie esthétique de la « danse contemporaine » lui apparaît particulièrement malléable, elle semble structurée par des discours que Rivière désigne comme « hagiographiques » et « mythifiant ». Pourtant, elle n'évoque jamais ceux par qui ils sont élaborés et énoncés, quelle en serait leur finalité et en quoi ils empêchent ou conditionnent l'interprétation du danseur et sa production écrite. Constitueraient-ils une sorte d'impensé ou de lieu commun, qui agit sur le danseur tout en l'excluant du discours ?

Ainsi, Rivière semble à son tour réactiver une aporie récurrente, qui consiste à considérer le danseur comme le plus apte à produire un discours interprétatif sur les œuvres⁸²¹ ; ici, il apparaît surtout comme apte non seulement à renouveler la production d'un discours critique sur les œuvres de danse, mais aussi à restructurer les catégories doxiques par lesquelles il est lui-même considéré. Parce qu'il aurait une posture d'interprète – de passeur comme de traducteur⁸²² – il serait en posture de dialectiser ces discours et de les réagencer au prisme de sa propre expérience, notamment *via* l'écriture. En effet, dans son propos, Rivière n'évoque pas certains formats que l'on pourrait attendre au regard de l'analyse des œuvres (entretiens, pratique critique, etc.), mais la catégorie des « écrits de danseurs ». Pourquoi, et en opérant quel type de distinction entre écrire et publier un ouvrage, le support livresque apparaît-il comme le support privilégié de cette production discursive ? Dans la démarche de son propre ouvrage, on peut par exemple supposer que les entretiens qu'elle mène, en tant que pratiques collectives de la parole, stimulent la réflexivité du discours de chacun dans le propos de l'autre. L'élaboration d'un texte à partir de cette ressource participe de son accession au statut de discours collectif, puisque *ob.scène* organise et articule des faisceaux de paroles, faisant apparaître des relations sémantiques, des thématiques communes, mais aussi des registres de pensée et des modes d'énonciations partagés par un groupe de locuteurs.

3. *Se revendiquer danseur par l'écriture : fonction auctoriale de la parole*

Au-delà même du contenu du propos de Rivière, ce qui nous interpelle est sa formulation, notamment la prégnance de tournures interrogatives. Si elles peuvent apparaître rhétoriques, à fonction polémique, il nous semble cependant qu'elles témoignent d'interrogations bien réelles : celles de l'origine des discours produits sur la danse et sur le danseur. En effet, nous avons pu montrer comment, dans un contexte précédent, la production de discours sur la danse témoignait aussi – et

⁸²¹ Cette perspective est déconstruite notamment dans les discours des notateurs. Voir HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007, p. 15.

⁸²² RIVIÈRE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 130.

peut-être surtout – des mécanismes de régulation par lesquels un locuteur, selon son statut, pouvait avoir accès à la production d'un discours : ces discours étaient ainsi valorisés parce qu'identifiés et authentifiés. Dans le cas présent, il nous semble que Rivière interroge le contexte chorégraphique dans lequel elle évolue, au sein duquel se manifeste peut-être de manière inédite la réversibilité de la capacité à discourir et l'existence d'un statut d'auteur. Parce qu'au sein de la production chorégraphique contemporaine s'entrelacent et se déterminent réciproquement les activités discursives, les reconnaissances statutaires et les productions artistiques, le statut d'auteur y apparaît décliné de manière plurielle : qu'il s'agisse de l'auteur d'un discours, d'un texte ou d'une œuvre chorégraphique bien sûr, l'auctorialité tout autant résulte de la production de ces objets qu'elle est garante de leur existence et de leur réception. D'un point de vue historique⁸²³ et juridique⁸²⁴, l'établissement d'un statut auctorial est régi par des mécanismes déjà largement identifiés⁸²⁵, relatifs à la reconnaissance d'un nom d'auteur et d'une fonction d'autorité spécifique afférente au chorégraphe. Cependant, il nous importe désormais de comprendre comment agit ce nom d'auteur, de sorte qu'il rejaillit sur celui qui l'acquiert et participe à construire la réception et la circulation des discours. Nous tenterons de désigner comment s'articulent le statut artistique, juridique, social du danseur avec cette auctorialité, qu'il s'attache à s'inclure ou à se distinguer de celle acquise par le chorégraphe, ou qu'il tente d'en établir une nouvelle.

Pour le comprendre, nous formulons l'hypothèse que, dans le champ de la danse contemporaine française des dernières décennies, la question de l'auctorialité (des œuvres comme des discours) ne peut être strictement réduite à des paramètres juridiques ou statutaires – ceux de la propriété que le chorégraphe exerce sur son œuvre, de sorte qu'il en devient le garant et que cette auctorialité définit son activité au regard des œuvres produites, etc. Il nous semble par exemple qu'au cours des années 1980 l'auctorialité devient un phénomène esthétique, qui agit non seulement sur les pratiques et les œuvres chorégraphiques, mais aussi sur les discours qui en résultent ou sont produits à leur égard : le fait que le chorégraphe soit auteur de son œuvre constitue l'appréhension esthétique

⁸²³ OLIVESI Vannina, GLON Marie, VALLEJOS Juan Ignacio, « Penser l'auteur en danse au XVIII^e siècle », in COTRO Vincent, DOUZOU Catherine, *Chemins de la création. Auteur, autorité et pouvoir dans la musique et les arts du spectacle*, Paris, Kimé, 2017, pp. 21-42. MARQUIÉ Hélène, « Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIX^e siècle », in Agnès Graceffa (dir.), *Histoire du statut de l'artiste, XVe-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, pp. 77-88. Et SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, op. cit.

⁸²⁴ ALSNE Anne-Marie, « La chorégraphie et le droit d'auteur en France », *Revue internationale du droit d'auteur*, n° 162, 1994. Et VINANT Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.406>

⁸²⁵ Ce terme de « fonction-auteur » semble comporter quelques occurrences dans les études en danse : Laura Naudeix le mentionne à propos de Beaujoyeux, qui, selon elle, « revendique la 'fonction auteur' pour des raisons esthétiques mais aussi stratégiques, par désir, sans doute, de devenir gentilhomme ». NAUDEIX Laura, « Qui est l'auteur d'un ballet de cour ? Du Paradis d'amour (1572) aux Fâcheux (1661) », *European Drama and Performance Studies* n°9 Écrire pour la scène (XVe-XVIII^e siècle), 2017, p. 113.

de son travail. Nous mobiliserons pour désigner cet ensemble la notion de « fonction-auteur », que nous empruntons là encore à Foucault : cet emprunt est motivé par le fait que la pensée foucauldienne a largement irrigué, y compris de manière souterraine, la danse contemporaine des dernières décennies⁸²⁶. Dans le contexte de notre étude, il s'agira par son examen de répondre à la question suivante : existerait-il, aussi paradoxal que cela puisse paraître, une « fonction-auteur » spécifique au danseur, qui détermine le type de prise de parole, mais aussi les thèmes ou l'objet de son discours ? Notre hypothèse, nourrie par l'examen de phénomènes discursifs, scripturaires et éditoriaux, est qu'existerait ce que nous nommerons une « fonction-danseur ». Pour l'étayer, il s'agit de procéder à un bref recul dans la chronologie des pratiques chorégraphiques.

4. *Quelles postérités chorégraphiques de la « fonction-auteur » ?*

Pensons par exemple à l'émergence du qualificatif de « danse d'auteur⁸²⁷ » pour désigner ce que la critique identifie comme la « Nouvelle danse française des années 80 ». Si ce qualificatif est calqué sur la notion de « cinéma d'auteur », il n'en est pas moins porteur d'enjeux esthétiques spécifiques, tant du point de vue du statut artistique des chorégraphes qualifiés d'auteurs que des œuvres qui en découlent et des corps qu'elles mettent en scène. Quelle est l'auctorialité qui s'y manifeste, et de quelle manière ? Ces phénomènes sont largement articulés à des mécanismes institutionnels : Marie Quiblier⁸²⁸ souligne le rôle des politiques culturelles des années 1980, spécifiquement de la création des Centres Chorégraphiques Nationaux et de l'installation de chorégraphes à leur tête, qui accèdent ainsi au statut de garants du système institutionnel de la danse. D'autre part, le ministère de Jack Lang contribue à mettre au premier plan l'activité créative des artistes, de sorte que les chorégraphes qui bénéficient (ou cherchent à bénéficier) des systèmes de subventionnement et de soutien à leur pratique se doivent d'être reconnus et identifiés comme des créateurs, des innovateurs. D'un point de vue plus strictement esthétique, les danses des années 1980 s'attachent aussi à réintégrer dans les formes chorégraphiques des supports et des matrices narratives issus de formes textuelles : les chorégraphes se trouvent confrontés à des impératifs de respect de l'auctorialité des écrivains dont ils sollicitent les ouvrages. S'y trouve réinterrogé le statut artistique et juridique du chorégraphe au regard d'une source qui possède un auteur reconnu comme tel, dans un texte déjà signé : affirmer son statut d'auteur, c'est dialectiser la figure de l'écrivain et du chorégraphe.

⁸²⁶ HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* n°13-14, 2004. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.632>. Consulté le 31 octobre 2022.

⁸²⁷ Voir par exemple ADOLPHE Jean-Marc, « Une 'Danse d'auteur' », *Danse française, sous influences étrangères*, 2016. En ligne. URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0034/danse-francaise-sous-influences-etrangees.html#anchor7> Consulté le 30 avril 2022.

⁸²⁸ QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges* n°18, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.894> Consulté le 3 juillet 2021.

Ces quelques éléments, loin d'être exhaustifs, permettent de souligner certains des mécanismes de cristallisation de la notion d'auteur en danse, dans les pratiques contemporaines : il s'agit de phénomènes statutaires, juridiques, mais aussi politiques et artistiques⁸²⁹. De ce point de vue, il apparaît possible de considérer l'auteur comme une « fonction » : nous entendons ce terme dans une acception foucauldienne, au sujet duquel nous partageons ici quelques précisions. Cette notion apparaît chez Foucault, in *Qu'est-ce qu'un auteur*, en 1969, dans une conférence qui suit d'un an l'article de Roland Barthes, « La mort de l'auteur⁸³⁰ ». Foucault y propose une réflexion qui s'établit en réaction à la manière dont l'analyse structuraliste, pour se distinguer de la critique intentionniste et biographique, a cherché à se détacher de la figure de l'auteur comme clef de compréhension d'une œuvre, pour au contraire en dégager des lois de fonctionnement internes (relatives à son économie ou à sa structure). Cette nouvelle approche induit de reconsidérer ce que l'on considère comme une œuvre, qui ne seraient plus la seule émanation de la subjectivité d'un auteur. Cependant, qu'est-ce encore qu'une œuvre, si ce n'est le produit d'un auteur ? Une des limites de la pensée structuraliste selon Foucault est qu'en contournant la question de l'auteur elle passe sous silence un certain nombre de questions essentielles à la compréhension de l'influence de la notion d'auteur sur une œuvre. Ainsi, Foucault analyse que la fonction-auteur s'établit moins en calquant la personnalité biographique d'un auteur (celle du chorégraphe, par exemple) sur une œuvre, qu'en procédant à une série d'opérations que l'on fait subir à l'œuvre elle-même pour y rendre compte de la présence de l'auteur. L'auteur n'est ni l'artiste (chorégraphe) réel en amont de l'œuvre, ni un locuteur fictif (une corporéité, une gestualité fictive ?) à l'intérieur de l'œuvre, mais ce qui « autorise » un tel partage. De la sorte, le nom d'auteur devient une force agissant sur les œuvres, et sur les discours qui l'entourent ou qui sont produits par l'auteur : il a une fonction de description et de désignation. Ce phénomène de réciprocité semble fondamental pour comprendre comment les pratiques et les discours produits au sein du champ de la danse contemporaine considèrent au contraire l'auteur comme une instance créatrice largement biographique : ce que Marie Quiblier identifie comme particulièrement prégnant au sujet de la « danse d'auteur ».

« L'expression 'danse d'auteur' exacerbe le lien de propriété du chorégraphe vis-à-vis de son œuvre et produit un effet de personnalisation de l'écriture : tel style est propre à tel chorégraphe. Une fois qu'un vocabulaire et une filiation ont été attribués à un chorégraphe, ses œuvres se succèdent les unes aux autres confirmant progressivement sa marque de fabrique⁸³¹ ».

⁸²⁹ Voir VELLETT Joëlle. « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahier de danse* n°24, 2009, p. 22-23.

⁸³⁰ BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67. L'article a cependant été publié dès 1968, dans le numéro 5 de la revue *Manteia*.

⁸³¹ QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *op. cit.*

Les effets de « personnalisation » et de propriétés ici soulignées sont en effet caractéristiques de la « fonction-auteur », telle que Foucault propose de l'identifier. En premier lieu, il existe un rapport de propriété entre l'œuvre et l'auteur : le statut accordé à l'œuvre dépend de la personnalité qui l'a créée, de sorte que l'œuvre constitue moins un produit qu'un acte d'énonciation. Ceci souligne que la relation que l'on tisse entre un artiste et une œuvre consiste à projeter sur la figure de l'auteur des éléments propres à l'œuvre (caractéristiques stylistiques ou thématiques, etc.), selon un rapport d'attribution, qui fonctionne à la manière d'un aller-retour : simultanément, l'auteur est un facteur d'unité et de fiabilité (par exemple au sein d'une série de pièces chorégraphiques) qui permet de considérer ce faisceau d'œuvres comme un ensemble, d'opérer des rapprochements et des comparaisons au nom d'un « mode d'être singulier⁸³² » qui serait celui de l'auteur. Dans une approche esthétique de la réception des œuvres chorégraphiques, on conçoit combien cette caractéristique de la « fonction-auteur » peut porter préjudice à la considération portée au rôle du danseur comme interprète de l'œuvre.

« La surexploitation de la figure de l'auteur favorise un cloisonnement des regards, l'œuvre étant strictement perçue à l'aune de la démarche de son créateur. [...]. Autrement dit, le travail du chorégraphe consiste moins à interroger les spécificités de son médium qu'à affirmer puis confirmer une signature⁸³³ ».

Les représentations afférentes à la fonction de l'auteur dans ces pratiques chorégraphiques participent à le faire émerger comme un « foyer d'expression », qui garantit l'authenticité de l'œuvre. On retrouve ici un champ de vocabulaire par exemple largement déployé par Laurence Louppe dans sa *Poétique*, écrite dans les années 1980 au sujet des chorégraphes de la même période, qui évoque l'œuvre comme porteuse d'une instance « profonde », d'un pouvoir « créateur » ou d'un « projet ». Cependant, les analyses chronologiques de l'histoire récente des esthétiques de la danse contemporaines tendent à considérer que ce paradigme de la « danse d'auteur » se trouve rapidement mis en crise dès la décennie suivante, tant parce que les évolutions structurelles du champ chorégraphique invitent à remettre en cause les modes et les codes de la représentation des œuvres (et donc les modes d'existence de leurs auteurs) – au profit de « dispositifs⁸³⁴ » – que parce que l'élaboration de la matière gestuelle au sein des « danses d'auteur » crispe les relations entre danseurs et chorégraphes. Ce phénomène est d'ailleurs évoqué dans l'un des témoignages d'*ob.scène*.

⁸³² FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1995, p. 798.

⁸³³ QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *op. cit.*

⁸³⁴ On peut bien sûr remettre en perspective cette hypothétique transgression, en rappelant combien elle s'inscrit finalement dans une économie spécifique du secteur chorégraphique, au sens large. Voir SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, *op. cit.*, p. 53.

« La première fois que la question des droits d’auteur a été abordée, c’était sur une pièce où vous, danseurs, créiez et décidiez des danses. Vous aviez la sensation d’amener clés en main la partie chorégraphique de la pièce et, pour cette raison, vous vous êtes posé la question du partage des droits, parce que, dans ce contexte précisément, cela vous paraissait légitime. La compagnie a refusé. Ça te rappelle ce festival renommé auquel tu as participé et pour lequel tu n’as pas été nommé dans le programme. Tu en informes le directeur qui te répond que la force d’un danseur est son anonymat. De même, cette conversation avec un journaliste qui voulait te faire comprendre que tu ne pouvais prétendre au statut d’auteur, et donc d’artiste, du fait de ton statut de danseur. Tu lui renvoies la question, en lui demandant s’il aurait pensé la même chose d’un comédien. La conversation s’arrête là. Tu penses que ce peu d’égard est lié au repli du langage dans votre pratique, contrairement aux comédiens. Tu dis bien ‘repli’ et non pas ‘absence’. Comme si le langage avait toujours le dernier mot. Comme si les danseurs étaient mutiques, ou pire comme si la danse était un art du silence, parce qu’elle se situerait soi-disant en deçà ou au-delà du langage. Il va vraiment falloir arrêter de se reposer sur des discours confortables emprunts de religiosité. Oui, c’est vrai, les choses ont un peu changé. Dans les feuilles de salle, les dénominations se sont multipliées. D’une absence totale de nom, vous avez endossé les mentions de danseur, interprète, danseur-interprète, collaborateur, étroit collaborateur, voire coauteur, mais ça, c’est plus rare. Parce que c’est compliqué de le faire admettre après coup quand le chorégraphe se positionne et se considère, avant même que le travail ne commence, comme l’auteur de la pièce à venir. C’est comme si ce qui était de l’ordre de la signature n’était pas partageable dans le temps⁸³⁵ ».

Les revendications témoignées dans cet extrait rendent compte de la lente évolution des représentations du statut du danseur, au regard de l’auctorialité du chorégraphe. Il apparaît que, loin d’un réel bouleversement ou d’une « tabula rasa », ces relations statutaires sont aussi marquées par la pénétration dans le champ de la danse contemporaine française de filiations et de sources nouvelles, dans des interactions complexes. Si elles excèdent largement le cadre de cette étude, on peut néanmoins rappeler que les artistes des années 1990 en France sont nourris des pratiques américaines, elles-mêmes sous l’influence de la pensée de Foucault au sujet de la « fonction-auteur ». Pour Ramsay Burt, « l’idée de ‘mort de l’auteur’ est ainsi applicable à la situation du Judson Dance Theater [...] dans la mesure où ces œuvres n’étaient plus perçues comme signifiantes que dans la mesure où elles exemplifiaient la présence de l’auteur et étaient contrôlées par lui⁸³⁶ ». En témoigne la manière dont la

⁸³⁵ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 52.

⁸³⁶ « The idea of the ‘mort de l’auteur’ is applicable to the situation I have just described at Judson Dance Theatre in that works of art were no longer seen as meaningful only insofar as they exemplified the author’s presence and were controlled by it », BURT Ramsay « Genealogy and Dance History : Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker », in LEPECKI André (dir.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 31. Cité in BARDET Marie, *Philosophie des corps en mouvement*

Judson s'attache à considérer dans un même ensemble les opérations de déhiérarchisation qui opèrent dans les corps, les gestualités, mais aussi dans leurs œuvres et les assignations statutaires vis-à-vis de la posture du chorégraphe. Celui-ci devient une entité plurielle, notamment parce que la Judson s'instaure comme un collectif (et non une compagnie), au sein duquel chaque danseur tour à tour participe à un projet ou en est l'instigateur, par exemple au sein du Grand Union. Pour Marie Bardet, un exemple de ce phénomène serait à l'œuvre dans la pièce initialement engagée par Rainer en 1970, *Continuous Process Altered Daily*, qui fonctionnera collectivement par la suite : « l'œuvre est alors ici dépossédée de son auteur par une réappropriation de multiples individus, au cœur d'un dispositif inédit dont la pièce originelle ne saurait s'identifier⁸³⁷ ». Bardet considère que « les déplacements opérés dans la place du chorégraphe doivent donc être pensés à partir de l'expérience collective », où il s'agit moins de refuser l'auteur, de marquer son absence (comme on peut le retrouver par exemple dans les pratiques de danse improvisées des contacteurs, qui s'établissent comme des pratiques non-scéniques, sans *œuvrement*), que de penser sa circulation possible entre plusieurs personnes physiques. Elle formule l'hypothèse qu'il « ne s'agissait pas tant d'un déplacement vers un monde chorégraphique où tout le monde serait auteur, qu'un ébranlement de la fonction même d'auteur⁸³⁸ ». On retrouve ici les caractéristiques formulées par Foucault, notamment celles de l'intrication entre individu, auteur et œuvre : dans ce contexte chorégraphique, davantage que l'auctorialité, c'est la fonction-auteur qui se trouve redistribuée entre plusieurs individus.

Or il apparaît que la fréquentation de la pensée et des œuvres issues de la Judson intervient notamment en France *via* les écrits de Rainer : c'est l'hypothèse que défend Isabelle Ginot, considérant le rôle fondateur de la diffusion outre-Atlantique de son *No Manifesto* sur la pensée des jeunes chorégraphes français des années 1990⁸³⁹. Cette imprégnation artistique est aussi indissociable du rôle d'exégète des œuvres post-modernes acquis par Louppe, notamment dans ses nombreux articles publiés dans la revue *Art Press*. On pourrait voir dans ces circulations éditoriales les prémisses de projets chorégraphiques, notamment la reprise en 1996 du *Continuum Project Altered Daily* d'Yvonne Rainer par le Quatuor Knust⁸⁴⁰ : Marie Bardet la considère comme un exemple représentatif de la manière dont les idées de la Judson s'instillent dans le champ de la danse contemporaine française. En effet, la pièce interroge tant son statut d'œuvre (sa permanence, sa stabilité) que le fonctionnement

: *entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson : étude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat en philosophie, dir. Stéphane Douailler et Horacio González, Université Paris-VIII, 2008, p. 68.

⁸³⁷ BARDET Marie, *idem*.

⁸³⁸ *Idem*.

⁸³⁹ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n°11, mars 2003, p. 5. En ligne. URL : <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00801020> Consulté le 17 janvier 2020.

⁸⁴⁰ Quatuor constitué pour l'occasion de Christophe Wavelet, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emmanuelle Huyhn et Xavier Le Roy.

collégial qu'induit sa composition et son actualisation⁸⁴¹. Elle mobilise aussi, précisément pour les membres du Quatuor Knust dont le travail interroge la relation entre le danseur et les partitions qu'il interprète, des interrogations sur le statut du textuel pour définir une œuvre et manifester son auctorialité. Ainsi, l'irruption de la pensée nord-américaine, mais aussi les profonds changements de la scène chorégraphique des années 1990 semblent induire de nouvelles manières de penser l'auteur d'une œuvre – et notamment les discours qu'il produit.

En résulte l'émergence d'une « nouvelle communauté de la danse » selon l'expression d'Isabelle Ginot, d'un point de vue artistique et institutionnel, mais aussi discursif. C'est ce qu'elle désigne comme un « lieu commun⁸⁴² ». Il ne s'agit pour nous ni de refaire l'histoire de cette période, largement documentée, ni d'analyser les mécanismes par lesquels émerge de nouvelles formes discursives, mais seulement de désigner quelques-unes de leurs conséquences quant à la manière dont elles participent à rejouer le statut du danseur parlant. Si nous nous étions attachés dans la première partie de cette étude à la fonction acquise par les pratiques d'entretiens entre chorégraphes et la manière dont ils participent à produire des formes discursives simultanément incluses et satellites de leurs œuvres chorégraphiques, et si nous avons dans les pages précédentes désigné quelques-unes des manifestations représentatives de la prolifération apparente des discours *sur* et *de* la danse, on peut désormais constater comment ces phénomènes de redondance participent à promouvoir autant qu'à exclure la parole des danseurs. Pour Isabelle Ginot, la période contemporaine est notamment marquée par l'intense circulation des œuvres et des acteurs, mais aussi des discours : « danseurs et non-danseurs (notamment critiques) se partagent la scène, mais aussi le droit au discours⁸⁴³ ». En effet, la démarche des artistes chorégraphiques s'attache largement à « interroger l'héritage chorégraphique, mais aussi les discours 'sur' la danse ».

« La danse sort de son mutisme prétendu essentiel [...] et [les danseurs] prennent en main la théorisation de leur travail, [...] la « création » (ou le travail artistique) s'entend comme travail intellectuel autant que travail sensible, et qu'elle s'organise sur un plan conceptuel et discursif, autant que sur celui du geste⁸⁴⁴ ».

On peut souligner de ce point de vue le rôle de la pratique critique, notamment journalistique, qui participe à soutenir les artistes en produisant un cadre d'intelligibilité de leurs démarches. Réciproquement, le discours critique intervient au sein même des œuvres, qu'elles se démarquent par

⁸⁴¹ BARDET Marie, *Philosophie des corps en mouvement : entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson : étude de l'immédiateté*, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁴² GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *op. cit.* Ce lieu commun est tant l'occasion de former une communauté d'artistes (*via* le groupe des Signataires du 20 août, par exemple), que de former un discours commun – et progressivement uniforme.

⁸⁴³ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *op. cit.*, p. 2.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 3.

un propos politique, qu'elles mettent en scène leurs propres conditions d'élaboration – voire qu'elles invitent des critiques en chair et en os sur le plateau, comme dans le *Dispositif 3.1* d'Alain Buffard (2001)⁸⁴⁵. Ce phénomène est représentatif d'une dynamique de déplacement du système de production du discours de l'art : Laurence Corbel, à propos des écrits de plasticiens, rappelle combien semble se déplacer le « centre de gravité de la réflexion esthétique », depuis « des discours théoriques et critiques [...] vers la périphérie de discours pluriels [...] produits par les danseurs eux-mêmes » selon « d'autres logiques discursives⁸⁴⁶ ». Or finalement, loin de proposer une dialectisation (entre les discours des journalistes et des chorégraphes, entre la presse et les œuvres, entre un commentaire analytique des œuvres et les dispositifs critiques inclus dans les performances), il semble qu'en résulte surtout des effets de redondance. Ceci d'autant que les chorégraphes produisent eux-mêmes des critiques sur leurs collègues – participant ainsi à « solidifier une forme de discours parfaitement homogène⁸⁴⁷ » –, mais aussi parce que la production même d'un texte critique interroge la posture auctoriale du journaliste comme de l'artiste : « comment l'accompagner sans produire un 'discours d'auteur' perpétuant les catégories de critique, de créateur, d'œuvre ? ».

Ces discours, parce qu'ils sont produits par les auteurs des œuvres voire directement sur scène, sont fondateurs et partie prenante d'une discipline. Leur efficacité est moins liée à leur propos qu'au rapport critique qu'ils manifestent les uns par rapport aux autres : ils thématisent la circulation d'une auctorialité à laquelle les œuvres chorégraphiques ne font que participer. On pourrait y voir l'expression de ce que Foucault désigne comme des « sociétés de discours », « qui ont pour fonction de conserver ou de produire des discours, mais pour les faire circuler dans un espace fermé, ne les distribuer que selon des règles strictes⁸⁴⁸», relatives notamment au statut des individus considérés comme autorisés à produire ce discours. On peut voir les limites de cette circularité critique dans des œuvres qui, si elles revendiquent de donner place au danseur (non seulement comme interprète, mais aussi comme sujet), finalement participent à mettre en exergue le nom et le statut d'auteur-chorégraphe. Citons pêle-mêle la pièce *Jérôme Bel* par Jérôme Bel (1995), ou *Nom donné par l'auteur* du même chorégraphe (1994), enfin la performance *Xavier le Roy* « conçue par Jérôme Bel et réalisé

⁸⁴⁵ MARQUIÉ Hélène, « Artistes et critiques : une co-construction du 'gender' en 'genre' chorégraphique légitimé dans les revues *Art press* et *Mouvement* (1995-2015) », *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, BUSCATTO Marie, LEONTSINI Mary, NAUDIER Delphine (dir.), Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2017, pp. 47-61. Et HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* n°13-14, 2004. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.632>. Consulté le 31 octobre 2022.

⁸⁴⁶ CORBEL Laurence, « Introduction », *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

⁸⁴⁷ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴⁸ FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, *op. cit.* pp. 41-42.

par Xavier Le Roy⁸⁴⁹ » (2000), au nom d'une mise en crise radicale (soigneusement calibrée et très médiatique) des conditions spectaculaires et les modes de représentation.

Si les mécanismes de mise en exergue d'une « fonction-auteur » pour les chorégraphes sont désormais admis, tant dans leur construction que dans les remises en causes qu'ils subissent – qui cependant ne participent qu'à renforcer leur auctorialité⁸⁵⁰ – comment alors construit-on un auteur danseur, et par rapport à quel objet ? Remarquons à ce titre combien finalement sont peu nombreuses, au sein des textes de notre corpus d'écrits de danseurs, les mentions relatives à des œuvres précises ; si elles existent, c'est souvent de manière indirecte ou du point de vue du danseur et de sa corporéité (le « Corps du *Sacre* » chez Rivière, la temporalité perçue de *Ballum Circus* chez Dupuy, le phrasé corporel de *Set and Reset* chez Soulier). Ces textes s'intéressent moins aux œuvres elles-mêmes qu'au travail de l'interprète « à l'œuvre » ; voire sont conçus eux-mêmes comme des œuvres.

C. Du chorégraphe en scène au danseur-auteur : le processus éditorial

« Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire⁸⁵¹ », formule Jacques Derrida, déjouant le mutisme et l'indicible d'une prise de parole au profit de l'écriture. Si les phénomènes discursifs et auctoriaux que nous venons d'étudier constituent le cadre de compréhension de l'intelligibilité accordée à la parole des danseurs, il s'agit désormais d'interroger plus spécifiquement la matérialité par laquelle ils sont constitués. En effet, notre corpus est composé d'objets textuels et narratifs, qui témoignent d'une démarche certes discursive, néanmoins spécifiquement scripturaire. Comment analyser l'émergence de formes discursives à partir de textes écrits, eux-mêmes perçus selon leurs caractéristiques littéraires ? Il s'agit d'envisager ces écritures de danseurs comme l'espace dans lequel s'élabore et se met en scène une pratique de discours. Pour ce faire, nous nous attacherons à désigner quelques-unes des instances qui régulent cette production du discours livresque des danseurs.

En effet, il semble que le processus éditorial, par la production d'un objet-livre, dans les mécanismes de reconnaissance de l'auctorialité qu'il manifeste tout comme dans les modes de circulation des discours qu'il permet, constitue un véritable creuset pour penser la manière dont les

⁸⁴⁹ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵⁰ Jérôme Bel se réfère ainsi explicitement à « La mort de l'auteur » de Barthes, et en propose une relecture qui lui permet de voir dans la mort de l'auteur l'identification du chorégraphe au spectateur. « A ce moment-là, je lisais ou relisais 'La mort de l'auteur'. Et là, l'enjeu m'apparaît : qui dit 'mort de l'auteur' dit 'naissance du spectateur' – je disparaissais en tant qu'auteur (je ne fais que copier) et je m'identifie au spectateur ». ALPHANT Marianne, BEL Jérôme, *Entretien*, novembre 2002. En ligne. URL : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=205> Consulté le 10 mars 2022.

⁸⁵¹ DERRIDA Jacques, *La Carte postale*, Paris, Galilée, 1980, p. 209.

danseurs façonnent une fonction-auteur spécifique. Comment la figure du danseur est-elle produite comme auteur d'un ouvrage ? Est-ce parce qu'il s'écrit – et non qu'il est écrit par d'autres – que le danseur accède à ce statut artistique ? Nous avons pu relever précédemment combien l'œuvre chorégraphique constituait un objet de dialectisation de postures artistiques, discursives et statutaires. Dès lors que l'on s'abstrait du contexte strictement scénique, et dès lors que la parole du danseur ne porte plus sur des œuvres mais sur les pratiques qu'il vit à travers et par son corps, quel peut être le mode discursif au sein duquel elle acquiert reconnaissance et autorité ? En effet, nous avons relevé combien l'énonciation d'expériences propres à la corporéité demeure régulièrement soumise à un régime d'auto-référentialité, qui entrave l'accès à un espace discursif.

La pratique de l'écriture peut à ce titre s'instaurer comme tierce voix, puisque l'espace textuel permet de marquer un écart entre l'auteur d'un discours et celui qui l'énonce, induisant une distanciation réflexive. C'est ainsi parce que sont simultanément mises en scène, dans les ouvrages de notre corpus, les conditions de la prise de parole et l'exposition du propos qui en résulte que se construit la posture d'un danseur qui discourt. Alors que ce dernier est bien souvent *objet* plutôt que *sujet* du discours, que sa pratique et le corps qu'il met en scène sont écrits par d'autres – littéralement, par le critique, métaphoriquement par le chorégraphe – l'écriture, lorsqu'elle est assumée par un danseur, serait l'espace apte à déjouer les hiérarchies artistiques, afin qu'il s'invente comme *sujet*.

1. *Faire œuvre d'écriture : un outil de reconnaissance*

Notre intérêt se porte alors sur la manière dont le processus éditorial participe à la création d'une posture discursive pour les danseurs qui s'y intègrent. En effet, il permet de les faire exister comme auteurs (comme écrivains, mais aussi comme créateurs d'une œuvre textuelle). Cependant ce statut d'auteur, qu'ils acquièrent ou performent tout au long du processus éditorial et finalement lorsque leur nom est apposé sur la couverture, est corrélé au fait qu'ils soient danseurs – ils deviennent auteurs et sont publiés parce qu'ils sont danseurs. Cette hypothèse demande cependant d'être circonscrite : est-elle valide pour l'ensemble des artistes chorégraphiques qui publient des textes, ou seulement dans le contexte spécifique des quatre ouvrages qui constituent notre corpus – manifestant ainsi, d'une autre manière, sa cohérence ?

Pour répondre à ces questions, il s'agit moins de considérer la dissémination des textes publiés en danse et par des danseurs, que de s'enquérir de « ce que fait l'édition en danse, les communautés qu'elle crée, qu'elle transforme⁸⁵² ». En écartant l'ensemble volumineux des livres publiés sur les

⁸⁵² GLON Marie, « Quand le monde de la danse prend l'édition en main », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 69-73.

artistes chorégraphiques dans des collections thématiques chez des éditeurs généralistes⁸⁵³, nous portons notre attention sur le cas spécifique des pratiques éditoriales qui émanent d'institutions elles-mêmes insérées dans le champ de la danse. Elles témoignent de l'intrication dense entre les instances tutélaires de la danse, les acteurs du champ chorégraphique et les formes de discours qui y circulent. Pour ce faire, notre attention sera portée plus spécifiquement sur deux activités éditoriales : celle portée par le Centre national de la danse (CN D) et celle engagée par l'association Contredanse. Ce choix repose sur plusieurs raisons : ces deux institutions sont parmi les plus importantes en termes d'ancienneté – dès les années 1990 –, de volume et de fréquence de publication⁸⁵⁴. D'autre part, si l'édition n'est pas leur activité principale, elle en constitue cependant une branche dédiée, à laquelle sont associés des salariés. Finalement, cette activité éditoriale s'adapte à la présence, sur leurs sites propres (à Pantin et à Bruxelles) d'une médiathèque ou de centres de documentation voire de fonds d'archives. Cette co-présence, qui s'inscrit au cœur des missions de transmission, d'enseignement et de diffusion de ces deux institutions, les rapproche de l'espace de la librairie, comme un « lieu ressource⁸⁵⁵ » dans lequel sont exposées les publications, ainsi rendues visibles et accessibles aux acteurs de la danse qui les visitent. Mentionnons à cet égard le rôle de la librairie itinérante Books on the move ou des Journées de l'édition en danse, pour organiser un réseau de distribution des textes en danse et participer de leur identification⁸⁵⁶.

Finalement, notre choix s'explique aussi par le fait que nous avons pu mener des entretiens avec Patricia Kuypers (ancienne coordinatrice de Contredanse) et Mathilde Puech (responsable du pôle éditorial au CN D). Toutes deux endossent ou ont endossé une fonction d'éditrice qui, comme le rappelle Marie Glon, est particulièrement transversale : elle induit d'être simultanément « le responsable, voire l'initiateur d'un projet de publication ; le médiateur entre l'auteur et le public ; le garant de la transformation d'un texte en livre », et met en jeu « des connaissances techniques, intellectuelles et commerciales⁸⁵⁷ ». Au fil de leur propos, il nous sera permis de faire apparaître quelques interactions entre des choix éditoriaux, des adresses à une communauté de danseurs et à des réseaux artistiques, et des formats de publication, témoignant de l'existence d'un lectorat et de modes de circulation des discours spécifiques au sein des communautés de la danse.

⁸⁵³ Ceux-ci sont très nombreux et, selon Laurent Sébillotte, particulièrement « disséminés », de sorte que certaines publications demeurent invisibles pour les institutions de la danse. Voir SEBILLOTTE Laurent, « Le Cas de l'édition en danse », in *Journées de réflexion du 14 octobre 2010, 6^e édition ; Journées de l'édition du 11 décembre 2010*, Paris, Micadanses, 2010. En ligne. URL : <http://editiondanse.com/img/fichiers/laurent-sebillotte.pdf>. Consulté le 03 novembre 2022.

⁸⁵⁴ Les éditions du Centre national de la danse ont publié leurs premiers ouvrages en 1999, et Contredanse a édité une revue dès les années 1990.

⁸⁵⁵ GLON Marie, « Quand le monde de la danse prend l'édition en main », *op. cit.*, p. 70.

⁸⁵⁶ Sur leur rôle du point de vue du CN D, voir « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 120-121.

⁸⁵⁷ GLON Marie, « Quand le monde de la danse prend l'édition en main », *op. cit.*, p. 69.

Ainsi, un trait commun à Contredanse et au CN D relève des logiques qui président à l'engagement d'un projet de publication : il repose sur la perception – à Contredanse – ou la recension – au CN D⁸⁵⁸ – de lacunes éditoriales, que les deux institutions cherchent à combler. Dans les deux cas, l'édition s'attache à la « production d'ouvrages et d'outils de référence, lourds à publier », mais aussi à des « monographies d'artistes peu connus ou à la marge, cependant importantes pour le milieu⁸⁵⁹ », engageant un mode de sélection des textes « non-hiérarchique : un texte très ancien, un texte récent, une traduction, un texte qui est plutôt une relation d'expérience, une interview, un texte plus théorique⁸⁶⁰ ». Ces éditions sont ainsi dédiées aux praticiens de la danse⁸⁶¹ et témoignent de l'insertion des publications dans les besoins d'une communauté de la danse, parfois à l'extrême : on pourrait citer la situation particulière des éditions portées par l'association micadanses, dont les ouvrages ne comportent ni prix, ni ISBN, de sorte qu'ils sont non référencés par la Bibliothèque nationale de France et diffusés par des circuits informels⁸⁶². Du point de vue de la nécessité qui les origine, les éditions en danse pourraient être rapprochées du champ de l'édition technique, qui s'attache à publier des ouvrages considérés comme utiles pour son lectorat. On pourrait s'interroger sur la fonction et la place qu'occupent dans ce contexte les textes produits par des praticiens, puisque publier des livres pour les danseurs n'est pas nécessairement synonyme d'éditer des écrits de danseurs. Ces derniers sont-ils des livres utiles, et à quels besoins répondent-ils ? Existe-t-il une réelle attente éditoriale d'un discours sur la danse porté par les interprètes eux-mêmes ? Nous supposons que la catégorie des « écrits de danseurs » se définit justement au sein du processus éditorial, dans les interactions qu'il engage entre le contenu de l'ouvrage et le statut de celui qui le signe⁸⁶³.

⁸⁵⁸ Au CN D, la sélection des premières publications est ainsi guidée par un dispositif intitulé « Librairie de la danse », mise en place en partenariat avec le Centre national du livre. Voir GERMAIN-THOMAS Patrick, « L'édition en danse : un levier essentiel de la démocratisation du débat esthétique », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, p. 76.

⁸⁵⁹ Le CN D est, dans l'ombre, acteur de l'édition non spécialisée, puisqu'il participe à réorienter les auteurs et les manuscrits vers les maisons d'édition privées qui pourraient publier des textes, lorsque le temps ou le budget manque, ou qu'ils semblent éloignés de la ligne éditoriale. Voir « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 112, lignes 23-32.

⁸⁶⁰ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 106, lignes 13-15.

⁸⁶¹ Ceci parfois en contradiction avec des logiques commerciales : le CN D s'engage aussi dans des projets éditoriaux d'ouvrages chers ou complexes à produire, de sorte que le prix de vente est très élevé et leur public extrêmement faible (en raison de leur thématique très spécialisée). Relevons que, selon Mathilde Puech, l'ouvrage de Rivière est le seul de la collection 'Parcours d'artiste' à s'être vendu à plus de 1500 exemplaires et à avoir profité d'une réimpression. Par ailleurs, l'ouvrage de Myriam Lefkowitz a lui-même été publié à 1500 exemplaires, comme cela est indiqué à la page 128. Voir « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 119, lignes 28-30.

⁸⁶² Le champ de l'édition en danse est aussi marqué par la fréquence importante d'ouvrages épuisés, cependant non réédités. C'est le cas de l'ouvrage de Boris Charmatz, *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

⁸⁶³ L'ouvrage de Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation* (La Découverte, 2010) est considéré comme un ouvrage de sociologie, alors que son auteur a été danseur professionnel. C'est

Le CN D et Contredanse apparaissent d'ailleurs (peut-être parce qu'ils sont largement intégrés au sein de la communauté des danseurs) comme les – presque – seuls éditeurs à publier des écrits d'artistes, et non exclusivement des publications sur la danse, des monographies écrites par d'autres ou des textes pédagogiques. Rappelons qu'*ob.scène* ainsi qu'*Actions, Mouvements et Gestes* sont édités par le CN D ; Dominique Dupuy fut pour sa part très proche des activités de Contredanse, et certains de ses articles furent publiés dans *Nouvelles de danse*⁸⁶⁴ ; tandis que *Walk, Hand, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz est édité par les Laboratoires d'Aubervilliers, c'est-à-dire là aussi une institution artistique, cependant non strictement spécialiste de la danse.

2. Un réseau éditorial assumé par des praticiens

Les démarches qui président à la publication des écrits de danseurs semblent ainsi s'inscrire dans des réseaux, pédagogiques et artistiques, au sein desquels évoluent les praticiens de la danse. Pourtant, il s'avère que les communautés qui organisent ces réseaux se sont initialement structurées autour de la publication non pas de formes livresques, mais de revues : quels types de discours sont produits *via* ce format, et comment rencontre-t-il les aspirations esthétiques et statutaires des artistes chorégraphiques ? Mélanie Papin suggère que c'est d'abord par ce biais, dès la fin des années 1960, que les danseurs modernes prennent en charge la diffusion de l'histoire de la danse, à travers des écrits dans la presse. Au sein de la revue *Empreinte* notamment, ils œuvrent à assurer la reconnaissance de leur art et de leurs pratiques, en contribuant à définir et à promouvoir ce qu'est un danseur – et surtout un danseur qui parle⁸⁶⁵. Cette démarche éditoriale, régulière et collective, aurait contribué à faire naître « un véritable rapport à l'écriture et au discours » chez les danseurs : la revue s'instaure comme un « espace de débat critique », afin d'« inventer des nouvelles paroles pour la danse qui puissent accompagner l'invention de nouvelles formes de chorégraphies⁸⁶⁶ ». Les danseurs, en puisant dans leurs propres pratiques pour écrire des textes, témoignent de la pluralité des activités qui constituent désormais (et peut-être depuis toujours) leur métier. Au sein de notre corpus⁸⁶⁷, Dominique Dupuy

donc tout autant le statut de sa profession actuelle (sociologue) que le contenu de l'ouvrage et son mode d'énonciation qui conditionnent le mode de réception du livre. Cette remarque fait suite à une réflexion formulée par Julie Perrin.

⁸⁶⁴ Rappelons que *La Sagesse du danseur* est publiée dans une maison d'édition généraliste, au sein d'une collection consacrée aux récits de métier. D'après les informations que nous avons pu recueillir auprès de Dominique Dupuy, il semblerait que cet ouvrage soit né d'une commande passée par son éditeur, JC Béhar, qui le considérait comme suffisamment connu pour être représentatif du métier de danseur.

⁸⁶⁵ PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France : désirs, tensions et contradictions*, thèse de doctorat en danse, Université Paris VIII, dir. Isabelle Launay, 2017, inédit, pp. 386-401.

⁸⁶⁶ BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, Le bois d'Orion, 2012, p 125. Cité in PAPIN Mélanie, *op. cit.*, p. 400.

⁸⁶⁷ On pourrait aussi rappeler que Myriam Lefkowitz est une contributrice régulière de la revue *Watt*. IMBAULT Charlotte, LEFKOWITZ Myriam, entretien sans titre, revue *Watt* n°1, janvier 2017, pp. 90-101. Et LEFKOWITZ Myriam, PIRICI Alexandra, « Within », revue *Watt* n°2, mars 2018, pp. 96-113.

intègre entre 1991 et 1995 le comité éditorial de la revue *Marsyas*, consacrée à l'éducation musicale et chorégraphique : il explique que « c'était un moyen de nous défendre et de défendre les choses que l'on voulait faire : c'est la partie militante de l'écriture⁸⁶⁸ ». Ces textes engagent une prise de position du danseur, au sens polémique mais aussi spatial du terme : le fait de consacrer un espace d'écriture à la danse au sein de la revue permettait selon Dupuy de « marquer la place de la danse dans cet organisme [l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique]⁸⁶⁹ » comme dans les discours de pédagogie artistique. Ainsi, c'est notamment par la publication de textes que s'invente l'intérêt pour la figure du danseur – parce que lui-même s'y invente, en tant que profession, et en tant qu'instance de discours.

Au sein de Contredanse, Kuypers témoigne de phénomènes analogues : elle évoque l'influence fondamentale des revues nord-américaines⁸⁷⁰ telles que *Contact Quarterly*, qui inspirent la production de ses premières publications : elles constituent un « modèle », notamment dans leur capacité à « relier » les praticiens de Contact Improvisation à travers la vastitude du territoire étasunien. Avant de s'engager dans la publication d'une revue, Contredanse diffuse dans un premier temps un fascicule, dès les années 1990 : pour des raisons économiques (il nécessite peu de coûts et de temps), mais aussi parce que semble indissociable le support du fascicule, le type de discours qu'il y propose (associant articles et agendas, informations pratiques) et ses modes de diffusion, puisqu'il était alors nécessaire de « rassembler » l'information sur la danse, très dispersée en Belgique, de « communiquer » à son sujet auprès des artistes et du public pour assurer la visibilité des stages et des œuvres. En sus de cette fonction informationnelle, la revue s'engage dans le soutien à la pratique critique : Kuypers évoque combien elle lui a permis « d'affiner son regard de spectatrice, mais aussi de danseuse », pour « contrer une pratique critique journalistique beaucoup plus interprétative que descriptive ». Progressivement, le fascicule s'ouvre à la publication d'articles au contenu thématique ou monographique, qui constituaient pour elle « une porte d'entrée vers la danse, en dehors des cours [qu'elle] pouvait prendre⁸⁷¹ ». Contredanse assure ainsi une fonction de traduction et de diffusion des

⁸⁶⁸ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 43 : Écrire pour défendre ses projets », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique04/270> Consulté le 11 octobre 2022.

⁸⁶⁹ *Idem*.

⁸⁷⁰ Il apparaît que le développement francophone de ces pratiques d'écriture est aussi lié à la diffusion des œuvres et de la pensée des chorégraphes de la Judson, notamment via la publication de textes originaux de certain(e)s de ses membres (Yvonne Rainer, ensuite Steve Paxton) ou instigateurs (Simone Forti, Anna Halprin). Solomon étudie ainsi les effets de contamination et d'intertextualité entre les discours américains et francophones. On peut finalement signaler que, dès les années 1960, la danse est aux États-Unis une discipline universitaire, productrice de discours académique, de textes et d'ouvrages diffusés via les réseaux institutionnels et savants. Voir SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, op. cit., pp. 14-17.

⁸⁷¹ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 102, ligne 6.

discours des praticiens : tant dans le contenu de leur propos que dans l'acte même de production d'une pensée réflexive sur la danse, tel que le relève Patricia Kuypers.

« C'est ça qui me fait comprendre que j'ai toujours eu besoin à la fois de formuler, ou de lire les choses formulées, pour faire le passage, pas peut être vers la danse en tant que matière ou mouvement, mais plus en tant que processus de création⁸⁷² ».

Cependant, cette forte dynamique éditoriale constitue un moment circonscrit dans le temps : Mélanie Papin rappelle que le tournant du XXI^{ème} siècle marque en partie l'arrêt de cette démarche, pour des raisons artistiques et esthétiques – elle est alors qualifiée « d'intellectualiste⁸⁷³ », dans un contexte de crise des organes de presse écrite qui laisse une moindre place dédiée à la danse au sein des revues généralistes comme spécialisées. Le renouveau éditorial s'incarne alors dans la publication d'ouvrages, de sorte que les réseaux artistiques engagent une transition soudaine du format de la revue – collective et périodique – à la production livresque centrée sur un seul artiste. Celle-ci permet l'émergence de nouvelles figures de danseurs-discoureurs, et contribue à la disparition de nombreuses autres : Noémie Solomon relève par exemple qu'Alain Buffard co-signe de nombreux articles avec Laurence Louppe dans la revue *Art Press*, mais n'a ensuite jamais publié d'ouvrages, à la différence de Boris Charmatz ou de Jérôme Bel que Louppe a aussi beaucoup accompagnés⁸⁷⁴. La présence d'un artiste dans la presse n'est donc ni déterminante, ni préalable à l'écriture d'un ouvrage, de sorte que les choix éditoriaux ne sont pas guidés par des seuls critères de visibilité des danseurs auxquels des livres sont consacrés. Patricia Kuypers rappelle par exemple que Contredanse n'est pas une maison d'édition, de sorte qu'elle obéit à des impératifs moins économiques qu'au désir de s'adresser à un « milieu », un lectorat spécifique : elle souhaite produire des ouvrages destinés à circuler, parce qu'ils rencontrent l'intérêt des praticiens. C'est donc logiquement au sein de ces réseaux qu'émergent des désirs de publication ou de traduction, principalement pour des textes à vocation théorique ou pédagogique qui soutiennent des processus de transmission de savoirs produits par les danseurs. Kuypers commande ainsi à Dupuy un texte pour *Nouvelles de danse*, « la dansée⁸⁷⁵ », parce que tous

⁸⁷² « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 102, lignes 7-9.

⁸⁷³ « La décennie suivante marquera une critique de cet intellectualisme, remplacé par des valeurs de vitalité et de jeunesse qui sont alors censées s'opposer à cette articulation corps et pensée ». PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France : désirs, tensions et contradictions*, *op. cit.* p. 408.

⁸⁷⁴ Solomon suggère ainsi que Louppe aurait été une figure motrice de la prise en considération de la figure du danseur, par opposition à celle du chorégraphe, et ce notamment via la publication dans *ArtPress* dès 1987 de dossiers thématiques dédiés à la corporéité du danseur (sur « l'éveil du corps », sur « la mémoire du corps », etc.). SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, mémoire de DEA, Université Paris VIII, juin 2003, p. 22.

⁸⁷⁵ DUPUY Dominique, « La dansée », *Nouvelles de danse* n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001, pp. 146-155.

deux font partie à cette période du même réseau, « Autre pas ». Dans ce contexte, c'est une communauté de pensée qui devient une communauté d'écriture.

La première publication d'ouvrage chez Contredanse est à ce titre peu étonnante : il s'agit de la *Poétique de la danse contemporaine* de Louppe. Cette dernière appartient aux réseaux d'artistes et s'est fait leur porte-parole : selon Kuypers, elle allie « sensibilité » et « érudition », et a ainsi une fonction de « soutien » pour *Nouvelles de danse* ; « elle donnait valeur à la parole aussi bien d'un artiste, d'un danseur, qu'à la parole d'un écrivain, d'un philosophe⁸⁷⁶ ». D'autre part, c'est le statut même de son discours et de son autrice qui conditionne la publication de l'ouvrage : parce que Louppe n'est pas universitaire, son écrit est perçu comme peu académique et peine à trouver ailleurs un éditeur. Par la suite, Contredanse s'engage dans la publication plus régulière d'écrits d'artistes, et engage à la suite de cette première aventure éditoriale un rôle que Kuypers qualifie de pionnier.

« C'est toujours délicat : Contredanse a souvent été amenée par l'histoire à faire le premier d'une série de choses et la difficulté ou le danger c'est que du coup ça fait référence [...]. Cette époque-là de développement de Contredanse s'est faite toujours avec la nécessité à la fois d'inviter les artistes à enseigner et d'avoir des éditions après autour de ces pratiques artistiques. Donc quand Simone est venue enseigner, il était logique de publier quelque chose d'elle, et comme ça n'existait pas en français c'est ça qu'on a choisi.⁸⁷⁷ »

La publication du texte de Simone Forti témoigne particulièrement bien du rôle paradigmatique acquis par l'objet livresque : elle constitue d'ailleurs la toute première publication monographique de Contredanse. Si le *Manuel en mouvement*⁸⁷⁸ (2000) est édité peu après la série de stages que Forti propose à Contredanse, le format dans lequel il est diffusé est ambigu, parce qu'il prend place comme un numéro spécial de *Nouvelles de danse* (c'est-à-dire dans une revue). Le même phénomène se retrouve ensuite pour la publication d'*Espace dynamique*⁸⁷⁹ de Laban, considéré comme le numéro cinquante-et-un de *Nouvelles de danse*.

a. La monographie comme « récit autorisé »

De ce fait, l'articulation entre format de publication du discours, statut de son auteur et mécanismes de reconnaissance dans lesquels il s'insère demande d'être interrogée. Comment se caractérisent, au regard de l'ensemble constitué par les publications d'écrits *sur* et *par* des artistes chorégraphiques, ce que nous désignons comme des « écrits de danseurs » ? Relevons en premier lieu

⁸⁷⁶ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 106, lignes 30-31.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 109, lignes 30-31 et p. 105, lignes 11-14.

⁸⁷⁸ FORTI Simone, *Manuel en mouvement*, *Nouvelles de danse* n°44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000. Traduction Agnès Benoit.

⁸⁷⁹ LABAN Rudolf, *Espace dynamique*, *Nouvelles de danse* n°51, Bruxelles, Contredanse, 2003. Traduction d'Élisabeth Schwartz-Rémy.

l'omniprésence du format monographique, c'est-à-dire des ouvrages consacrés intégralement à un artiste, à sa personnalité biographique et artistique (27% voire 40% des publications des éditions en danse, auxquelles le CN D participe largement⁸⁸⁰). Il s'agit, brièvement, d'envisager comment la publication de monographies interroge l'auctorialité des artistes chorégraphiques : parce qu'elle dialectise leurs œuvres de danse avec un objet textuel, mais aussi parce qu'elle est aux prises avec les processus de reconnaissance institutionnelle⁸⁸¹ et artistique qu'elle manifeste ou actualise. Par exemple, il est peu surprenant de constater que Contredanse, constituée davantage comme un réseau associatif de praticiens que comme une structure institutionnelle, décline les projets monographiques.

« Moi je n'ai jamais encouragé le fait de faire des monographies sur des artistes, en tout cas pas sur les jeunes parce que je trouvais que c'était trop dangereux de passer dans l'aspect promotionnel, enfin que la chose soit utilisée... Ils en ont besoin aussi mais c'est la fonction de quelque d'un d'autre, en tout cas pas de Contredanse de faire ça⁸⁸² »

En effet, ces monographies constituent selon Mathilde Puech un outil de visibilité voire de promotion de la pensée et du travail des artistes. Elle en prend pour exemple les nombreuses demandes d'ouvrages en édition bilingue, « parce que ça devient un support de promotion à l'international⁸⁸³ ». Comment les pratiques d'écriture des danseurs – alors même qu'elles ne constituent souvent pas le cœur de leur travail artistique –, pourraient leur permettre de revendiquer une appartenance au monde chorégraphique, d'asseoir leur légitimité artistique et d'accéder à la reconnaissance de leur profession et de leurs pratiques ?

« [il y] a aussi le côté de l'institution. C'est vrai qu'il y a beaucoup d'artistes qui viennent avec des projets de livre. Je pense qu'il y a vraiment une envie, [il y] a un désir par rapport à l'objet livre. Pour certains artistes, parce que par rapport à un milieu où peut être tout passe plutôt par l'oral, dans l'enseignement etc. une trace écrite qui peut rester⁸⁸⁴ ».

L'engagement d'un processus éditorial semble participer à redéfinir la relation – statutaire et discursive – que le chorégraphe entretient avec la formulation de son « nom d'auteur » : la publication d'un ouvrage constitue un espace d'exposition et de diffusion de sa parole, ceci d'autant que l'objet-livre apparaît comme un archétype de la possession de savoir intellectuel. Ainsi, il apparaît que, bien

⁸⁸⁰ SEBILLOTTE Laurent, « Le Cas de l'édition en danse », in *Journées de réflexion du 14 octobre 2010, 6^e édition ; Journées de l'édition du 11 décembre 2010*, Paris, Micadanses, 2010. En ligne. URL : <http://editiondanse.com/img/fichiers/laurent-sebillotte.pdf> Consulté le 11 janvier 2021.

⁸⁸¹ HEINICH, Nathalie. « Ce que l'art fait à la problématique de la reconnaissance : du respect à l'estime », *La reconnaissance aujourd'hui*, Paris, CNRS Éditions, 2009. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.7234>. Consulté le 28 octobre 2022.

⁸⁸² « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 104, lignes 1-5.

⁸⁸³ « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 117, ligne 38.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 118, lignes 33-37.

plus que de contribuer à leur reconnaissance, le support livresque participe plutôt à confirmer l'inscription du chorégraphe dans un réseau artistique et institutionnel, constitué par des acteurs académiques (chercheurs, voire critiques), des organes officiels et ses propres pairs. En effet, si l'on s'attache au statut des artistes au sujet desquels des ouvrages monographiques sont publiés dans la collection 'Parcours d'artiste' du CN D, on ne peut que relever la présence récurrente de directeurs de Centre Chorégraphiques Nationaux⁸⁸⁵, ou d'artistes confirmés, à la notoriété chorégraphique déjà existante⁸⁸⁶.

Au regard de l'auctoralité que ces écrits contribuent à affirmer, remarquons la fréquence avec laquelle les chorégraphes s'entourent d'autres plumes (critiques, universitaires, curateurs, journalistes) qui portent leur parole, la mettent en forme et qui, par leur propre notoriété, participent à cautionner la légitimité de l'ouvrage – et partant de l'artiste qu'il concerne. Le paratexte de ces publications peut ainsi être assuré par d'autres chorégraphes : Jérôme Bel préface ainsi l'ouvrage consacré à Myriam Gourfink⁸⁸⁷, Daniel Dobbels coordonne un livre sur Martha Graham⁸⁸⁸. Lorsque les artistes assument seuls l'écriture d'un texte, ils peuvent aussi s'entourer de figures qui vont en introduire la lecture et encadrer sa réception. La Ribot publie ainsi un livre en deux volumes ; le premier, qualifié de « livre d'artiste », est signé par la chorégraphe, tandis que le second, désigné comme un « recueil d'essais », propose une lecture critique et analytique de ses œuvres. Il compile des textes produits par des auteurs tels que Laurent Goumarre (journaliste), André Lepecki (critique) et Adrian Heathfield (écrivain et curateur)⁸⁸⁹. L'écriture peut aussi elle-même être réalisée *via* un intercesseur ; c'est le cas de l'ouvrage *Quelque chose suit son cours...* consacré à Christian Rizzo, signé de son nom, mais sous-titré « une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme⁸⁹⁰ ». Cette dernière, historienne de l'art, participe *via* la formulation de questions et le travail de réécriture de l'entretien à la mise en forme de la pensée de l'artiste. Qui est alors l'auteur de ces textes ? S'agit-il de l'artiste lui-même, dont le discours est mis en forme et en valeur, ou de celui ou celle qui tient la plume ? Mathilde Puech qualifie ainsi les monographies de la collection « Parcours d'artiste » de

⁸⁸⁵ Notamment Christian Rizzo, directeur du Centre Chorégraphique National de Montpellier, et Noé Soulier, directeur du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers.

⁸⁸⁶ Lucinda Childs, Thierry Malandain, Robyn Orlin, etc. Voir la page de présentation de la collection sur le site du Centre national de la danse. En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/products/?c=143> Consulté le 29 octobre 2022.

⁸⁸⁷ LESAUVAGE Magali, PIETTRE Céline (dir.), *Danser sa création*, Dijon, Les Presses du réel, 2012. Textes de Philippe Adam, Jérôme Bel, Geisha Fontaine, Paule Gioffredi, Sophie Grappin-Schmitt, Magali Lesauvage, Céline Piettre, Smaranda Olcèse-Trifan, Marie Juliette Verga.

⁸⁸⁸ DOBBELS Daniel, *Martha Graham*, Arles, Bernard Coutaz, 1990.

⁸⁸⁹ *La Ribot*, édition en deux volumes. Volume 1, 'livre d'artiste', par La Ribot. Volume 2, 'recueil d'essais', Laurent GOUMARRE Laurent, HEATHFIELD Adrian, LEPECKI André, SÁNCHEZ José, SIEGMUND Gerald, ROUSIER Claire (dir.), Pantin, Centre national de la danse, 2004.

⁸⁹⁰ RIZZO Christian, *Quelque chose suit son cours... Une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme*, Pantin, Centre national de la danse, 2010.

« textes d’auteurs⁸⁹¹ » c’est-à-dire pour elle « d’écrivain », parce que c’est avec ces derniers qu’elle dialogue tout au long du processus éditorial.

Finalement, on constate combien les hiérarchies semblent se retrouver dans l’écriture : il existe peu de textes de danseurs qui ne soient pas aussi chorégraphes. Cette corrélation entre reconnaissance artistique et accession à une auctorialité livresque nous semble participer de ce qu’avec Poinot on pourrait qualifier de « discours autorisés⁸⁹² », produits par les artistes pour orienter la réception de leurs œuvres. *A contrario*, on peut supposer que les danseurs mobilisent le support éditorial pour infléchir ou réguler les discours tenus sur eux et sur leur travail.

b. Le livre comme objet : un facteur d’auctorialité ?

De ce point de vue, il s’agirait de comprendre ce qui permet à un livre produit par un artiste, en tant qu’objet éditorial, d’acquérir une valeur artistique, institutionnelle ou savante, et de quelle manière cette valeur acquise par l’objet livre rejaille sur l’artiste lui-même et son travail. Dans une perspective historique, ce phénomène est largement documenté par Marie Glon⁸⁹³. Aujourd’hui, dans le contexte esthétique de la danse contemporaine, la conception du livre comme objet semble cependant avoir évolué, notamment au regard de la forme du « livre d’artiste » telle qu’elle a pu se développer dans le champ des arts visuels. Dans ce dernier champ artistique, la valeur du « livre d’artiste » réside moins dans le texte qu’il comporte (d’ailleurs parfois inexistant) que dans sa forme, parfois savamment travaillée, à la manière des « beaux livres⁸⁹⁴ ». Cette corrélation semble présente aussi en danse : lorsqu’un artiste chorégraphique conçoit un « objet livre », il est considéré comme un « auteur » (Marie Glon qualifie ainsi Nathalie Collantes parce qu’elle « conçoit des objets livres⁸⁹⁵ »). Pareillement, le statut artistique de Barbara Manzetti est désormais celui d’écrivaine, et non d’artiste chorégraphique : cette inflexion statutaire nous semble corrélée au format de ses ouvrages, qu’elle-même conçoit comme des objets, dont le volume permet de les utiliser comme des cales-portes ou des oreillers⁸⁹⁶.

Ces quelques exemples nous interpellent, comme s’il existait une ligne de partage, peut-être particulièrement marquée en danse, entre production textuelle d’une part et livresque d’autre part.

⁸⁹¹ « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 119, ligne 8.

⁸⁹² POINOT Jean-Marc, *Quand l’œuvre a lieu : l’art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco, 2008.

⁸⁹³ Notamment in GLON Marie « Faire voyager des danses et des idées : la formation d’un espace chorégraphique européen par les ‘danses gravées’ au XVIII^e siècle », *Diasporas* n°26, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/diasporas.408>. Consulté le 02 novembre 2022.

⁸⁹⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d’artiste, une introduction à l’art contemporain*, Marseille/Paris, Le Mot et le Reste, 2011.

⁸⁹⁵ GLON Marie, « Quand le monde de la danse prend l’édition en main », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 69-73.

⁸⁹⁶ Conférence de Barbara Manzetti, séminaire de Julie Perrin « Écrits de danseurs : poétique et méthodes », université Paris 8, Saint-Denis, 2017.

L'ouvrage publié acquiert une valeur matérielle, selon des mécanismes parfois comparables à ceux qui régissent la production d'une œuvre chorégraphique⁸⁹⁷. C'est sans doute pour cette raison que la question du format des ouvrages monographiques consacrés aux artistes chorégraphiques est aussi brûlante. Mathilde Puech souligne que les maquettes des ouvrages de la collection « Parcours d'artiste » sont destinées à « offrir à chaque artiste un livre qui lui ressemble, c'est-à-dire que la forme s'adapte à lui⁸⁹⁸ ». Pourtant, le CN D refuse les propositions de publications dès lors que l'artiste concentre ses attentes sur « l'objet » livre, considéré dans ce cas comme un « fétiche ». On retrouve une démarche similaire à Contredanse, comme l'évoque Patricia Kuypers : si la revue *Nouvelles de danse* possède une charte graphique, le format des publications monographiques s'adapte au propos du livre⁸⁹⁹. Finalement, la politique éditoriale des Laboratoire d'Aubervilliers – qui éditent l'ouvrage de Myriam Lefkowitz – manifeste un léger écart avec ces deux démarches, sans doute en raison de son caractère pluridisciplinaire et de la place qu'y occupent les artistes plasticiens. Chaque livre est pensé « de manière autonome », cependant comme le « prolongement⁹⁰⁰ » de la pratique de son auteur.

A contrario, la collection du CN D intitulée « Carnets », au sein de laquelle est publié l'ouvrage de Soulier, serait caractérisée selon Mathilde Puech par la volonté de « faire confiance au texte [...], c'est-à-dire que l'auteur doit arriver avec un texte qui tient la route, tout seul⁹⁰¹ ». Il s'agit alors d'ouvrages de poche, sans illustration, organisés selon une maquette toujours identique⁹⁰² : pour les écrits de danseurs non monographiques, la publication d'un livre se pense moins comme la production d'un véritable objet éditorial que comme la mise en forme d'un texte. Cette interaction entre danseur et format textuelle serait-elle récurrente, voire paradigmatique ?

⁸⁹⁷ Voir PERRIN Julie, 'la dimension chorégraphique du livre', section "Le livre comme œuvre", chapitre « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019, p. 221-224, *inédit*.

⁸⁹⁸ Mathilde Puech indique ainsi que l'édition de chaque livre de cette collection « a donné lieu à des ouvrages très différents, [et a nécessité de] travailler à chaque fois sur un nouveau projet de maquette ». « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 114, ligne 12.

⁸⁹⁹ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 109, lignes 8-9.

⁹⁰⁰ Page de présentation des éditions des Laboratoires d'Aubervilliers. En ligne. URL : <http://www.leslaboratoires.org/editions> Consulté le 29 octobre 2022. On peut d'ailleurs constater que l'ouvrage de Lefkowitz possède la mise en page la plus singulière au sein de notre corpus : format bilingue et réversible, carnets insérés et cousus au sein du texte, diversité des polices utilisées, présence de feuilles entièrement noires.

⁹⁰¹ « Entretien avec Mathilde Puech », *Annexes*, p. 114, ligne 19.

⁹⁰² Sur le site des éditions du CN D, la collection « Carnets » est présentée comme « dédiée à la publication d'écrits d'artistes chorégraphiques, danseurs, chorégraphes ou pédagogues, interrogeant ou mettant en perspective leur art et leur pratique en danse. Ces textes, inédits ou non, et pouvant relever de différents registres littéraires, permettent une exploration des réflexions des artistes, de leurs modalités de raisonnement ou de mise en perspective de leur pensée ». En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/products/?c=118> Consulté le 30 octobre 2022.

D. La posture du danseur qui écrit : une fonction performative

Au sein des témoignages délivrés dans *ob.scène*, c'est en effet le matériau textuel qui constitue non seulement le support de consignation d'un discours, mais aussi l'occasion d'une remise en question des hiérarchies statutaires qui participent à moduler les relations entre danseur et chorégraphe. Bien qu'aucune chronologie ne soit mentionnée dans l'ouvrage, on suppose que la citation suivante témoigne d'un contexte propre aux dernières décennies du vingtième siècle ; celui d'un d'intense *reenactement* des œuvres chorégraphiques.

« Ce qui est assez récent, et probablement lié aux projets autour de pièces historiques, c'est que l'on te propose de participer à des rencontres avec le public pour faire part de ton expérience, et pas seulement être là – comme ça a souvent été le cas – un peu potiche, au cas où quelqu'un te demanderait à quel âge tu as commencé la danse, comment tu t'échauffes et depuis combien de temps tu travailles avec untel⁹⁰³ ».

On suppose ici que ce qui est désigné comme une « pièce historique » relève de la reprise d'une pièce de répertoire, à partir de sources plurielles (vidéo, textuelles ou iconographiques). Ce phénomène induit une remise en question de la posture du danseur : d'une part, ces sources constituent des médiateurs dans la relation chorégraphe/danseur ; d'autre part, cette médiation s'établit notamment par un travail d'interprétation⁹⁰⁴ (au sens intellectuel et esthétique). Les danseurs se trouvent ainsi immédiatement intégrés à la réflexion qui entoure la production des œuvres : est-ce ce qui les incite à adopter des postures discursives, dont découlent des pratiques d'écriture ? C'est en tout cas ce que semble évoquer Rivière lorsque qu'elle réfléchit à « [s]on rapport à l'œuvre, et donc [s]on discours sur l'œuvre – « l'espace discursif » que je m'approprie ». Elle évoque le cas du travail avec Dominique Brun, à partir de *L'après-midi d'un faune*.

« Pour *L'après-midi d'un faune*, nous sommes face à une partition à laquelle nous nous référons tous systématiquement. Autrement dit, le référent n'est pas le porteur de projet (Dominique Brun, chorégraphe) mais le signe inscrit sur la partition. À l'écriture de ce texte, je mesure à quel point la triangulation partition/porteur du projet/danseur ouvre un espace discursif différent de celui qui émerge d'un contexte de création confrontant seulement porteur de projet et danseurs. En effet [...], c'est dans la distance prise face à la partition (par ailleurs nécessaire à l'effectuation d'une danse sensible, détachée du signe et de la forme) que se jouent la possibilité et la préhension d'un espace discursif⁹⁰⁵ ».

⁹⁰³ RIVIÈRE Enora, *ob.scène*, *op. cit.*, p. 94.

⁹⁰⁴ RIVIÈRE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 130.

⁹⁰⁵ RIVIÈRE Enora, « Parcourir et discourir ou la traversée de multiples espaces », *Repères, cahier de danse* n° 18, 2006, p. 28-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.018.0030. Consulté le 18 septembre 2022.

Ce qu'elle évoque ici du rôle de la présence textuelle, quant à sa fonction de soutien à la prise de discours du danseur, nous semble faire écho à la pensée que développe Dupuy : lui-même suggère l'existence d'une dichotomie entre danseur et chorégraphe, du point de vue de la relation entretenue avec l'acte de danse et aux manières de l'énoncer. Une fois encore, sa réflexion sollicite l'examen d'un terme, dont il déplie la valeur et la portée.

« On assiste aujourd'hui à un usage immodéré du vocable *chorégraphique*. On sait déjà que chorégraphie désigne précisément au départ, ce que l'on nomme aujourd'hui notation, chorégraphe, celui qui l'accomplit, et que c'est par glissement qu'il qualifie l'auteur des pas et des mouvements notés. Serge Lifar, s'insurgeant en son temps sur cette désignation approximative, avait proposé le terme de *choré-auteur*. Cette notion d'auteur, a été reprise et est devenue à la mode dans les années 80, au moment où les héros de la jeune danse française ont envahi « la scène du chorégraphique ». Aujourd'hui, il paraîtrait que ce temps soit révolu et que l'on parle de « chef de chantier » ou « meneur de projet »... Mais le *chorégraphique* continue une belle carrière, employé çà et là, à plus ou moins bon escient. De par son origine, il est destiné à l'œuvre et non à la danse dans sa globalité⁹⁰⁶».

Dans cette citation, Dupuy se réapproprie et propose à sa manière une histoire en quelques traits de l'usage et des fonctions du statut d'auteur en danse. Il souligne comment le terme destiné à désigner la pratique de la danse, le « chorégraphique », est nourri d'une filiation historique et étymologique qui détermine un type de discours davantage centré sur les œuvres, et non sur la pratique elle-même. En rappelant l'intrication entre le choix de certains termes (ici, le « chorégraphique⁹⁰⁷ ») et les imaginaires qui leur sont liés, il souligne les limitations thématiques qu'ils induisent et s'oppose à leur usage transversal pour appeler à considérer autrement la danse dans les discours.

« Le mot 'chorégraphique' est un mot usurpateur, qui s'arroge le droit de représenter la danse, alors qu'il la réduit à un seul de ses aspects ; alors qu'il n'est qu'une part, la part la plus visible sans doute, mais qui fait l'impasse sur l'invisible, comme si l'esthétique ne devait se rapporter qu'à l'œuvre. D'autant plus dommageable encore cette désignation, que le visible de la danse contemporaine est régi aujourd'hui par un système qui rabaisse l'œuvre en produit et qui transforme en un rien de temps les artistes les plus radicaux en artistes officiels. Une recherche qui se bornerait à cet aspect-là de la danse ne risquerait-elle pas aussi d'entrer dans un discours convenu, reflet de l'institution ?⁹⁰⁸ ».

⁹⁰⁶ DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 106-110. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0106. Consulté le 07 avril 2020.

⁹⁰⁷ À la différence par exemple du terme « musical », qui renvoie plus largement à la pratique artistique et non aux objets produits par les compositeurs.

⁹⁰⁸ DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *op. cit.*

Dupuy articule l'usage du terme « chorégraphique » et la référence à un statut social, artistique et institutionnel qu'il sous-tend : le chorégraphique s'instaure comme une fonction, qui réfère à un type de discours, à ses objets (principalement scéniques, donc exposés et visibles), et par extension à ceux qui profitent de cette visibilité. Au-delà de la présente citation, la suite du propos de Dupuy envisage au contraire le discours des « absents » et la parole qu'on porte sur eux : ces derniers désignent pour lui autant le danseur et la danse qu'un mode d'énonciation qui justement s'affranchisse du visible.

Pour notre part, à partir du faisceau de discours de Rivière et Dupuy, il s'agit d'examiner l'hypothèse qu'il existerait des modalités énonciatives spécifiques au danseur, à cette parole des « absents » du discours chorégraphique. Ce postulat suppose que le statut social, artistique et professionnel du danseur conditionne l'usage de tropes discursifs singuliers, et d'autre part que ses expériences corporelles et scéniques se disent selon des matrices expressives qui leur seraient propres. Cette articulation d'idées n'est pas sans rappeler le propos que Louppe déploie dans l'article « Quand les danseurs écrivent⁹⁰⁹ », au sein duquel elle nomme notamment Dupuy : au regard de la prégnance du discours critique, elle relève la rareté du discours des danseurs. Celui-ci témoignerait de « la continuité d'une expérience, le projet de corps et de mouvement que le créateur conduit à travers une pièce chorégraphique, et au-delà, dans l'aire sensible qui enfante et légitime son geste », de sorte qu'il se positionne dans une démarche poïétique, davantage transversale, qui considère les différentes temporalités d'élaboration d'une œuvre et les expériences qu'elle engage pour ses acteurs. Cependant, si l'on associe implicitement la posture de « créateur » formulée par Louppe à celle du chorégraphe, elle insiste ensuite sur les distinctions statutaires qui façonnent ce discours de la danse.

« C'est là où le danseur est appelé à produire un travail essentiel. A charrier dans le langage la réalité de la matière dansée telle qu'il la porte en lui, à témoigner de la pensée de la danse inscrite dans son projet et dans son corps. Je dis "danseur" : je ne dis pas "chorégraphe". Le chorégraphe, mandaté par les danseurs (y compris par le danseur en lui) n'est pas missionné pour révéler quelque chose de la matière profonde. Au contraire, il se doit de la protéger. Il se doit de construire, par rapport à l'expérience, une extériorité qui appuie le projet sur des critères identifiables par tout le discours culturel [et] légitimer son acte à travers toute une série de références admises. [...] Écoutons donc le danseur ou le chorégraphe demeuré assez danseur pour ramener jusque dans l'écriture les mots (formulés ou non) qui germent au cœur de l'acte, ou qui viennent se mettre sur lui dans le retour d'une expérience passée⁹¹⁰ ».

⁹⁰⁹ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse* n°53, Bruxelles, Contredanse, 1995, p. 14-22.

⁹¹⁰ *Idem*, p.16.

Ici, son propos engage une requalification statutaire et discursive de la parole du danseur : remarquons par exemple que le terme de « projet », dont Dupuy soulignait la connotation chorégraphique, est ici mobilisé pour désigner les attributions artistiques du danseur. Ceci d'autant que si le terme de danseur peut dans un premier temps être compris comme un statut professionnel, Louppe précise ensuite une distinction entre danseur et chorégraphe (« je dis 'danseur', je ne dis pas « chorégraphe »), immédiatement requalifiée (« danseur ou chorégraphe demeuré assez danseur⁹¹¹ »). Elle esquisse la possibilité d'une cohabitation entre un statut (légal, auctorial, artistique⁹¹²) et ce que nous nommerons une fonction, au sens foucauldien : l'instance qui élabore et porte en son nom⁹¹³ un discours dans l'espace de son énonciation (orale ou textuelle), qui peut faire écart avec le statut socio-biographique de la personne qui le prononce. Il s'agira à ce stade moins de conclure au fait qu'il s'agisse d'une posture de danseur *versus* de chorégraphe⁹¹⁴ (même si cette posture est active chez Dupuy et Rivière, et nous le verrons chez Soulier) que de s'interroger sur ce qu'elle signifie quant à l'actualisation d'une « fonction auteur » des danseurs, au regard de son articulation avec leur statut artistique et discursif. Remarquons d'ailleurs combien la production discursive des danseurs semble largement reçue de manière anonyme et surtout générique : Marie Quiblier perçoit dans *ob.scène* l'expression d'une « autre voix⁹¹⁵ » (face à celle des théoriciens ou des historiens), tandis que Magali Nachtergaele y constate l'émergence d'une « nouvelle fonction-auteur endossée par le danseur », qui « autonomise sa propre capacité créatrice ». Cependant, si Rivière « bris[e] encore un peu plus le silence » par son ouvrage, c'est au prix de l'anonymat, « comme si les danseurs étaient condamnés à s'effacer et à renoncer à être sujet d'énonciation identifié et singulier⁹¹⁶ ».

Au sein des ouvrages, et au regard de la dichotomie statutaire et auctoriale qui régit les relations entre danseur et chorégraphe, nous pourrions interroger comment s'y trouvent assignées les fonctions attribuées au rôle de l'écrivain comme auteur. Ce statut induit-il une forme de performativité, de sorte que l'on peut savoir si celui qui écrit a une fonction de chorégraphe ou de

⁹¹¹ Il faut bien sûr prendre en considération le premier degré de compréhension de la formulation de Louppe, qui signifie surtout qu'elle considère qu'on ne devient pas chorégraphe sans être préalablement danseur.

⁹¹² Autour de l'articulation de ces différents modes de définition de l'auteur en littérature, voir COMPAGNON Antoine, « Généalogie de l'autorité », *Qu'est-ce qu'un auteur*, cours à l'université Paris-Sorbonne, 2002. En ligne. URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php> Consulté le 25 octobre 2022.

⁹¹³ ØSTENSTAD Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours* n°3, 2009. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.665> Consulté le 18 mai 2021.

⁹¹⁴ Mélanie Mesager elle aussi propose une distinction entre la parole du chorégraphe, qui « parle d'une pièce chorégraphique et de ses enjeux », et celle du danseur, qui « parle du corps dansant ». MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguaték* n° 1-2, 2017, pp. 9-20.

⁹¹⁵ QUIBLIER Marie, « Ob.scène ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Skén&graphie* n° 2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1129> Consulté le 03 octobre 2021.

⁹¹⁶ NACHTERGAEL Magali, « Allier danse et littérature, l'enjeu du contemporain », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, p. 9.

danseur selon le registre discursif qu'il déploie dans son propos ? Foucault rappelle combien la manière dont l'écrivain se représente la fonction-auteur conditionne sa manière d'écrire et le statut qu'il s'octroie⁹¹⁷ : Louppe souligne par exemple l'existence d'une spécificité terminologique des discours des danseurs, qui témoignent des « mots (formulés ou non) qui germent au cœur de l'acte ». Nous postulons que dans les textes de notre corpus se façonne ce que nous nommerons une « fonction-danseur » : elle désignerait les jeux d'échos et d'écart, au sein du dispositif narratif, entre les postures actoriales et énonciatives, l'interpénétration des valeurs attribuées au producteur d'un discours et au statut légal et artistique du danseur.

En mobilisant les catégories par lesquelles Foucault désigne la « fonction-auteur », on pourrait voir se manifester cette fonction actoriale du danseur dans la démarche organisationnelle qui régit la forme textuelle. Comme nous avons pu l'aborder précédemment chez Soulier, la structuration du discours écrit semble agir comme un facteur d'organisation de l'expérience elle-même. Chez Dupuy, elle acquiert aussi une fonction de maîtrise temporelle, celle de la mémoire des danses vécues comme de l'Histoire de la danse intriquée dans sa propre biographie de danseur. Chez Rivière comme chez Lefkowitz, la fonction-danseur interroge la relation d'attribution des discours de danseurs enchâssés dans l'ouvrage avec l'instance narrative qui les donne à lire, au regard du nom propre qui figure sur le livre et qui fournit aux deux danseuses un statut légal d'autrice. Les énoncés qu'elles mobilisent ne sont pas le fait de leur propre énonciation, de sorte qu'elles utilisent des discours de danseurs pour composer un texte qu'elles signent de leur nom, cependant en affirmant vouloir défendre (Rivière) ou témoigner (Lefkowitz) des savoirs dont il est dépositaire. Participent-elles finalement à les silencier ? A l'inverse, on peut aussi considérer combien ce dispositif narratif manifeste un jeu entre parole individuelle et discours collectif : c'est précisément parce que ce dernier est régulé par un nom d'auteur qu'il est dissocié d'une parole strictement subjective, et accède ainsi au statut de proposition discursive.

1. *De la fonction-danseur au statut d'écrivain*

On pourrait ainsi interroger les effets produits par la publication d'un ouvrage par un danseur : celle-ci modifie-t-elle le statut alloué à son auteur ; et le cas échéant, au profit de quelle nouvelle posture ? S'attribuent-ils certains qualificatifs de manière autonome, ou ceux-ci sont-ils forgés par les discours exégétiques ou promotionnels qui entourent l'événement éditorial ? Apporter des réponses à ces quelques interrogations nécessiterait d'avoir recours à des outils d'enquête sociologique qui excèdent notre étude. En revanche, puisque notre intérêt se porte sur les manifestations discursives de la parole du danseur, il est possible d'examiner comment se trouve mise en scène l'activité

⁹¹⁷ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome 1, Paris, Gallimard, 1969, pp. 789–821.

d'écriture au sein de leur bibliographie artistique⁹¹⁸, publiées sur leurs sites internet ou dans les textes de présentation de leurs ouvrages.

On remarque ainsi chez Soulier, un léger hiatus : il est qualifié dans un article du *Figaro* de « danseur, chorégraphe et philosophe⁹¹⁹ ». Cette expression suggère l'articulation entre trois types d'activités (d'interprétation, de création artistique et de réflexion théorique) ; en réalité, sa propre présentation du statut de son ouvrage au sein de sa biographie artistique semble moins nette. Sur le site internet du Centre national de danse contemporaine d'Angers, dont il est actuellement directeur, il explique déployer sa pratique « dans des projets comme le livre *Actions, mouvements et gestes* (2016) et la performance *Mouvement sur Mouvement* (2013)⁹²⁰ ». La pratique de l'écriture est ici intégrée à son parcours artistique, et le livre y est qualifié de « projet », associé à une performance comme l'une de ses déclinaisons possibles. Ce mécanisme est peu étonnant, au regard de ce qu'il désigne comme le statut artistique de cet ouvrage : « *Actions, mouvements et gestes* est une proposition chorégraphique qui prend la forme d'un livre⁹²¹ ». Nous pouvons y lire une manière de ne pas tout à fait nommer comme tel le travail d'écriture et de publication d'un texte – comme objet matériel – tout en soulignant combien il est imbriqué avec son travail en tant que danseur et chorégraphe. Ce phénomène aussi à l'œuvre dans la présentation biographique d'Enora Rivière.

« Enora Rivière est chorégraphe, danseuse, écrivaine et chercheuse. [...]. À partir de 2013, elle signe ses premiers projets qui ont la particularité d'être des doubles objets : chorégraphiques et littéraires. D'abord le projet ob.scène (le duo ob.scène dansé par Aina Alegre et Sophie Gérard et le livre *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*)⁹²² ».

Remarquons ici comment sont présentées ses diverses activités : d'abord par des statuts artistiques (chorégraphe et danseuse), puis selon des statuts davantage intellectuels (écrivaine et chercheuse). On peut considérer que les deux premières fonctions sont mentionnées d'abord parce qu'elles sont chronologiquement premières dans sa carrière, mais aussi parce qu'elles conditionnent les autres. Notons cependant que, loin de suggérer que Rivière pratique la chorégraphie, l'écriture et

⁹¹⁸ Cette perspective rejoint l'approche des écrits d'artistes telle que la propose Bernard Sève, par exemple. Voir SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XXe siècle*, Les lundis de la philosophie, ENS, 17 février 2014. En ligne. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661> Consulté le 18 mai 2015.

⁹¹⁹ BAVELIER Ariane, « Noé Soulier fait danser les tableaux sur la scène du centre Pompidou », *Le Figaro*, 13 septembre 2017. En ligne. <https://www.lefigaro.fr/culture/2017/09/13/03004-20170913ARTFIG00303-noe-soulier-fait-danser-les-tableaux-sur-la-scene-du-centre-pompidou.php> Consulté le 17 août 2022.

⁹²⁰ Texte de présentation de Noé Soulier sur le site du CNDC d'Angers. En ligne. URL : <https://www.cndc.fr/fr/noe-soulier/bio#> Consulté le 11 mars 2022.

⁹²¹ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, quatrième de couverture.

⁹²² Texte de présentation d'Enora Rivière sur le site de la revue *Percée*, affiliée à l'UQAM où Rivière était doctorante jusqu'en 2022. En ligne. URL : <https://percees.uqam.ca/fr/contributeur/enora-RIVIÈRE> Consulté le 11 août 2022.

la recherche *en tant que danseuse*, ces quatre activités sont juxtaposées comme autant de statuts différents. En effet, le qualificatif d'écrivaine qu'elle s'attribue semble relativement rare chez les artistes chorégraphiques, comme elle l'évoque elle-même : « d'où vient cette difficulté, encore prégnante dans le champ chorégraphique, de se penser à la fois danseur et écrivain ?⁹²³ ». En revanche, du point de vue des pratiques artistiques qu'elle engage, celles-ci semblent réunies sous le terme de « projet », qui autorise la diffraction d'*ob.scène* en une forme scénique et livresque. Ce phénomène semble présent aussi chez Lefkowitz, qui associe ses pratiques chorégraphiques et scripturaires sans pour autant les faire converger vers sa propre posture d'autrice. Présentée comme « artiste chorégraphique » (un terme générique, qui englobe son activité créatrice et interprétative), elle livre ici une biographie artistico-académique : celle-ci mobilise l'ensemble des éléments qui témoignent de sa reconnaissance chorégraphique, par des invitations récurrentes dans des lieux institutionnellement et académiquement reconnus, mais aussi par un vocabulaire qui la désigne comme une intellectuelle.

« Depuis 2010 ses recherches se focalisent sur les questions d'attention et de perception, à travers différents dispositifs immersifs impliquant des relations directes entre spectateurs et artistes. Elle crée les conditions d'une expérience perceptive augmentée à travers l'usage du regard, du toucher, de la marche et des états liminaux entre sommeil et veille. Elle est régulièrement invitée [...] au MAC VAL à Ivry, à la Royal Academy of Art de Stockholm, à l'école d'architecture de Versailles, aux Beaux-Arts (Besançon, Angoulême, Angers), à l'Université Paris 8 [...]»⁹²⁴ ».

On remarque que ses œuvres ne sont pas directement mentionnées, de sorte que son « travail » d'artiste apparaît comme un continuum, décliné en plusieurs formats – y compris textuels. Pour trouver une présentation de son ouvrage, il faut se rendre sur le site de son éditeur, Les Laboratoires d'Aubervilliers.

« Le livre *Walk, Hands, Eyes (a city)*, tente de qualifier la géographie que l'expérience perceptive de l'un des dispositifs au titre éponyme de Myriam Lefkowitz : une balade silencieuse d'une heure dans la ville qui tisse une relation particulière entre voir, sentir et toucher⁹²⁵ ».

Malgré le qualificatif d'« éponyme », rien dans cette formulation ne permet de comprendre qu'elle en est l'autrice, c'est-à-dire que son nom figure sur la couverture, qu'elle a produit le travail de collecte et d'agencement des discours, et qu'elle assure la promotion de l'ouvrage. Celui-ci semble

⁹²³ RIVIÈRE Enora, « Coming Out », *op. cit.*, p. 129.

⁹²⁴ Texte de présentation de l'ouvrage éponyme consacré à Myriam Lefkowitz sur le site des Presses du réel, son éditeur. En ligne. URL : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=7821&menu=4> Consulté le 11 août 2022.

⁹²⁵ Texte de présentation de l'ouvrage de Myriam Lefkowitz sur le site des Laboratoires d'Aubervilliers, son éditeur. En ligne. URL : <http://www.leslaboratoires.org/edition/walk-hands-eyes-a-city> Consulté le 11 août 2022.

acquérir le statut d'objet autonome, articulé avec l'expérience de la balade mais non avec la figure auctoriale de Lefkowitz. On peut observer le phénomène exactement inverse chez Dupuy, où des phénomènes d'enchâssements statutaires semblent au contraire fondamentaux et fondateurs de sa démarche tant discursive que scripturaire. Parce qu'il s'applique à revendiquer une distinction ontologique entre les postures de danseur et de chorégraphe, ses activités d'écriture, d'édition et de coordination d'ouvrages seraient toutes réalisées « en danseur ». En témoigne sa notice biographique, telle qu'il la publie dans *Marsyas*.

« Dominique Dupuy. *Danseur*. Cette dénomination de danseur, il la revendique, comme seule apte à le personifier intégralement et à couvrir ses activités, aussi diverses que : interprétation-création-pédagogie-recherche-écriture. Activités qui tout en se spécialisant, se chevauchent et s'entremêlent, activités dont la danse ne s'absente jamais [...] ⁹²⁶ ».

Si nous ne sommes pas dupes de cette mise en scène hagiographique, nous nous interrogerons sur l'effort constant pour souligner l'unité de ces différentes activités sous ce syntagme de « danseur », qui apparaît autant comme un mot-valise que comme un signifiant, au sens fort. Celui-ci lui permet d'unifier des activités d'interprétation, de pédagogie, de création et de recherche, qui toutes relèvent de postures artistiques relativement différentes (les deux dernières étant, par ailleurs, davantage liées à la figure du chorégraphe). Si ces deux postures conditionnent des modalités spécifiques de discours sur l'expérience, elles s'entrelacent chez Dupuy de sorte que tous les sujets qu'il aborde émergent d'une énonciation en tant que danseur : elle lui permet de prendre position vis-à-vis d'un autre statut, celui d'écrivain.

« J'écris comme danseur. Je crois que j'écris comme danseur. Et c'est pour ça que je n'aime pas non plus qu'on dise que je suis écrivain, je ne suis pas vraiment écrivain. Je suis danseur, et je suis un danseur qui écrit. Je ne suis pas le seul, il y en a qui écrivent, enfin il n'y en a pas beaucoup, mais ça existe ⁹²⁷ ».

Son propos interroge la possibilité d'envisager la production d'un récit ou d'un discours analytique comme le prolongement de ses pratiques corporelles, mais aussi de son statut de danseur : en ce sens elles seraient à considérer conjointement. Remarquons aussi l'opposition qu'il instaure entre son statut de danseur et celui « d'écrivain » : on pourrait y lire un écho de la distinction opérée par Barthes entre l'écrivain – pour qui l'écriture est la finalité de la pratique scripturaire – et l'écrivain,

⁹²⁶ DUPUY Dominique, « biographies », *Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la danse/Images En Manœuvres éditions, 2007*, p. 181.

⁹²⁷ DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 44 : Le temps de l'écriture et le temps de la danse », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique04/594> Consulté le 11 octobre 2022.

chez qui « la parole n'est qu'un moyen⁹²⁸ ». Dans le cas de Dupuy, cet antagonisme serait à discuter, au regard de l'ampleur de sa production littéraire. Néanmoins, il est indubitable que si ses textes sont publiés et lus, c'est parce qu'il est danseur, et que ce dernier statut donne valeur à son propos.

2. *Quelles attentes pour un discours en danseur ?*

Pour conclure cette traversée et ouvrir à l'examen plus précis des quatre ouvrages qui composent notre corpus, il s'agit désormais de déterminer notre posture analytique. Nous l'instaurons à la croisée de deux perspectives : la première s'attache à l'étude des modalités par lesquelles certaines formes discursives sont considérées – par les acteurs du champ chorégraphique français – comme caractéristiques d'une parole de danseur ; la seconde s'intéresse à la manière dont les danseurs eux-mêmes investissent des structures narratives et énonciatives qui transgressent ou actualisent ces attentes. Dans les deux cas, il semble que le registre expérientiel soit largement favorisé : que les écrits soient pensés comme inclus dans un « projet artistique », ou comme chez Louppe que la parole des danseurs témoigne de l'usage d'un lexique perçu comme empirique. À rebours d'une écriture qui chercherait à défendre sa légitimité par des références savantes, un surplomb analytique ou théorique (ce qui relèverait de la posture du chorégraphe, selon Louppe), cette stratégie de prise de parole par les danseurs pourrait être résumée par la formule qu'emploie Enora Rivière : « écrire du dedans de la danse⁹²⁹ ». Il s'agirait de prendre comme point de départ de l'écriture l'expérience vécue du danseur, le quotidien de son métier, et travailler à sa mise en mots. Chez Rivière comme chez Lefkowitz, l'ouvrage est composé par la reconfiguration de discours reçus et perçus au prisme de l'énonciation des deux artistes ; Dupuy produit un discours biographique de son parcours de danseur et de chorégraphe, sur et hors scène ; Soulier développe une réflexion depuis le point de vue du danseur, quant à la manière de prêter attention aux consignes gestuelles pour se les approprier.

Ainsi, on pourrait circonscrire ce que serait un discours de danseur, à travers une double perspective, statutaire et thématique : le statut de « danseur qui écrit » permettrait à celui qui l'acquiert de se définir comme danseur, et réciproquement induirait la convocation d'un certain registre de discours, qui lui-même participe à exemplifier les attentes portées sur la prise de parole des danseurs. Finalement, le fait de considérer ontologiquement l'existence d'un « discours de danseur » ne relèverait-il pas d'une posture réifiante et réductrice, qui délimiterait aussi une nouvelle norme ? Ainsi, il apparaît une sorte de hiatus à la lecture du propos de Louppe, notamment dans les thématiques qu'elle désigne comme afférentes au discours des danseurs : des récits du corps, des histoires de geste, issus de la pratique dansée. L'expérience de danseur serait-elle uniquement et

⁹²⁸ BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Œuvres complètes, Seuil, 1964, pp. 1277-1282.

⁹²⁹ RIVIÈRE Enora, « Écrire du dedans de la danse », *Recherches en scène* n°136, Paris, ministère de la Culture, p. 90.

spécifiquement kinésique ? La pensée de Louppe semble alors charrier nombre de présupposés, et reposer sur une conception scénique de l'activité du danseur. D'autre part ce présupposé, parce qu'il ramène une nouvelle fois le discours du danseur à l'univers du sensible, gêne la possibilité de l'établissement d'un véritable régime discursif. Cette perspective est examinée avec pertinence et ironie par Julia Beauquel.

« Réfléchir à la danse, ce serait forcément penser la corporéité vécue du danseur, décrire ses sensations subjectives de mouvement [...]. L'univers de la danse serait celui des qualia et des propriétés égologiques : la nécessité d'en dire quelque chose ne pourrait venir que de l'expérience interne du danseur⁹³⁰ ».

Pourtant, les récits que proposent les danseurs sont loin de se limiter à cette stricte perspective. Si l'on considère la diversité des thématiques présentes dans les textes de notre corpus, on constate effectivement que les discours relatifs à leurs pratiques scéniques en constituent une large part ; toutefois, ils ne s'y limitent pas, et l'expérience d'interprète est vécue par exemple chez Rivière au prisme de l'obtention du statut d'intermittent ou des relations salariales. Ainsi, les ouvrages sont nourris de nombreux récits en apparence « exogènes » à la danse – descriptions d'activités culinaires chez Lefkowitz, profusion de références issues d'autres disciplines artistiques ou scientifiques chez Soulier, diversité d'événements unifiés par la *dansée* chez Dupuy – cependant, toutes sont perçues comme appartenant au registre discursif de la danse, parce qu'elles sont vécues et narrées par un danseur. Il s'agirait alors de mettre en lumière les mécanismes qui nous permettent d'appréhender comment les auteurs de notre corpus prennent position par rapport aux attentes qui reposent sur un danseur qui écrit. On peut à ce titre rappeler que la « fonction-danseur » charrie d'emblée une riche polysémie, puisque le terme de « fonction » est notamment synonyme de « métier ». Ceci pourrait constituer un mode d'analyse des discours produits dans ces ouvrages : s'agirait-il d'y lire l'infléchissement paradoxal – en apparence – du statut de danseur, qui devient un métier d'écriture, notamment lorsqu'il s'attelle à la production d'un texte ?

Ces jeux d'écarts ou de dialectisation constituent ce que l'on pourrait désigner comme une posture critique au sein des ouvrages produits par les danseurs de notre corpus : ils nourrissent une démarche d'exploration – voire de déconstruction – des catégories par lesquelles se construit le danseur dans les discours, comme dans son discours. Les quatre ouvrages mobilisent en effet les ressources de l'écriture textuelle pour jouer de ce jargon propre au champ chorégraphique : en infléchissant les usages de la

⁹³⁰ BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 15.

langue ils participent à requalifier les expériences vécues en tant que danseur, tant dans la manière dont elles se disent que dont elles s'éprouvent.

Discours d'un « métier de corps » et récits d'un « corps de métier »

« Pour devenir danseur, il faut être danseur. Pour être danseur, il faut devenir danseur⁹³¹ ».

« Tu sais que tu feins d'être danseur. Un jour, ça se saura que tu ne l'es pas. Tu le sais⁹³² ».

Ces deux citations en exergue, l'une issue du livre de Dominique Dupuy, *La Sagesse du danseur*, l'autre de celui d'Enora Rivière, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, témoignent successivement des thématiques transversales aux deux ouvrages. S'y trouvent interrogés le statut social et artistique du danseur, la manière dont s'élabore, se pense voire s'imagine son métier, au regard des représentations – des imaginaires, mais aussi des stéréotypes et des lieux communs – charriés par cette profession. Si la première citation insiste sur une conception tautologique du métier de danseur, la seconde souligne des incertitudes constitutives de sa situation. C'est sans doute pour cette raison que la figure du danseur constitue un puissant embrayeur de discursivité pour Rivière et Dupuy : elle semble cristalliser l'écriture et l'instaurer, souterrainement ou plus explicitement, qu'il s'agisse de penser le sens de ce terme – qu'entend-on par « danseur » ? – ou de produire un discours dans lequel il s'érige comme sujet. Il apparaît distinctement en titre ou en sous-titre des deux ouvrages de Rivière et Dupuy (*La Sagesse du danseur* et *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*), tout autant qu'il initie *ex nihilo* les deux textes. En filigrane, il s'agit de se positionner au regard d'un ensemble de récits et de mythes qui fondent la représentation du danseur : celui-ci se définit *a contrario*, par ce qu'il n'est pas. Ainsi, les incipit des deux ouvrages constituent comme une réponse à un registre doxique dans lequel l'origine du discours sur la danse semble peu ou mal identifiée, mais aussi où l'objet du discours (« le danseur ») demeure trouble. Par la voix de Rivière comme de Dupuy se trouve mise en scène la posture du danseur, simultanément comme professionnel du champ chorégraphique et comme figure biographique qui entretient une relation contrastée avec la figure scénique de l'interprète.

A. Être danseur : l'anti-« corps dansant »

L'incipit de *La Sagesse* s'ouvre ainsi par le récit d'un dialogue entre un policier et Dupuy, lors d'une soirée de mai 68 : à travers cet échange, c'est le terme « danseur » qui se trouve mis en exergue, comme initiation, anaphore et thématique d'une conversation qui s'engage sur la profession de Dupuy.

- « Danseur.
 - Je vous ai demandé votre profession.
- Je réitère ma réponse.

⁹³¹ DUPUY Dominique, *La sagesse du danseur*, Paris, JC Béhart, 2011, p. 21.

⁹³² RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013, pp. 108-109.

- Danseur.
 - Drôle de profession !
- Et moi, du tac au tac :
- Pas plus drôle que la vôtre. »

Si cet incipit témoigne de manière évidente de l'usage d'une technique rhétorique – la *captatio benevolentiae* – destinée à retenir l'attention de son lecteur, le jeu d'interlocution qui se noue dans cet échange acquiert une valeur d'exemplarité certaine. Ce dialogue, qu'il soit issu d'une scène réelle ou fictionnée par l'auteur, possède une fonction démonstrative parce qu'il ouvre ensuite à une plus large réflexion tissée à partir de cet échange, quant aux attributions récurrentes du métier de danseur dans l'imaginaire collectif. Dans les pages suivantes, le récit teinté d'une forte ironie, examine les valeurs de féminité et la forte sexualisation qui lui sont associées⁹³³.

« 'Danseur !' Qu'est-ce que c'est que ça ? [...] Plus d'une fois vous avez envie de répondre 'danseuse', tant ce qui s'allume dans les yeux du questionneur vous renseigne sur les images qui lui sont venues en tête. À y réfléchir, cela serait peut-être plus rapide et plus clair. Il vous voit en tutu ou en string paillette ! Instant de rêve ! Cependant vous n'êtes pas une pute et vous êtes donc un pédé⁹³⁴ ».

Dupuy narrateur se livre ici à une entreprise de déploiement des acceptions et des sens figurés, des termes connexes et des imaginaires relatifs à l'usage du terme de danseur, par l'examen méthodique du renvoi des signifiants les uns en écho des autres. Si l'analyse nous conduit à examiner cet incipit et le pouvoir édifiant qui lui est concédé, c'est aussi parce que cet extrait semble être l'occasion d'une réécriture ou d'une citation puisée dans un texte plus ancien, publié dans *Marsyas* en 1991 : « Profession ? Danseur⁹³⁵ ». Il s'intéresse aux pédagogies de la danse, tout en s'attachant à relever certains des poncifs de la profession (l'Opéra comme « référence absolue », par exemple), et s'achève par le désir « qu'il soit possible un jour pour un danseur de ne pas rougir de honte ni bouillir de colère devant les sarcasmes et les fantasmes de tout ordre que le mot de danse fait naître⁹³⁶ ». L'article insiste sur la « danse de l'exclusion », sur le travail des pratiques de danse moderne pour inclure la

⁹³³ Cette question est largement traitée par les recherches en danse, notamment dédiées aux études de genre. Pour n'en proposer ici qu'une approche synthétique, nous renvoyons à l'article suivant : MARCHAND Aurélie, « Un danseur est-il un homme qui danse ? », *Recherches en danse* n°3, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.965> Consulté le 30 juillet 2022.

⁹³⁴ DUPUY Dominique, *La sagesse du danseur*, op. cit., p. 6.

⁹³⁵ DUPUY Dominique, *Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la danse/Images En Manœuvres éditions, 2007, pp. 37-43.

⁹³⁶ *Idem*, p. 43.

quotidienneté, et partant pour créer des espaces et des états de danse hors des pratiques strictement scéniques.

Cette approche n'est pas sans rappeler celle d'*ob.scène*, où le texte s'ouvre par un long récit tressé de paroles de danseurs à propos de l'acte du salut, « considéré comme emblématique d'une carrière de danseur⁹³⁷ ». Il y est représenté comme un moment charnière, celui du flottement entre le statut scénique de danseur-interprète et son statut social ou biographique. Ce récit est d'autant plus singulier que le salut a un statut particulier dans l'économie d'un spectacle : c'est le moment où le danseur dispose d'un temps d'immobilité relative après la danse, où ce sont les spectateurs qui entrent en mouvement et se font entendre, par leurs applaudissements – ils deviennent visibles parce que la salle se rallume. Ce changement de focalisation est cependant ici déjoué, puisque le salut est raconté du point de vue du danseur, de sorte que la réceptivité s'inverse, et le récit propose d'envisager le danseur comme foyer de perception du public.

« Tu aimes voir les gens saluer mais tu n'aimes pas saluer. Tu n'aimes pas jouer le salut. Tu détestes ce moment. Tu le trouves agressif pour ce qu'il contient de jugement. Tu le trouves vulgaire, faux cul, artificiel. Tu détestes la manière dont applaudissent les spectateurs. Tu détestes sentir que tout est acquis. Tu es déçu quand ils arrivent tout de suite, trop vite, la performance à peine finie. Un salut peut sauver un spectacle et des applaudissements anticipés le détruire. Tu parles trop pendant les saluts, t'a-t-on reproché, comme si tu excluais le public, comme si le jugement s'inversait. [...]»⁹³⁸.

On pourrait ici admettre que le fait d'initier une biographie de danseurs par le récit du salut constitue l'actualisation d'un préjugé romantique, considérant que ce qui a lieu sur scène ne peut se dire⁹³⁹. Dans la mesure où le récit est riche ensuite de descriptions élaborées en contexte scénique, considérons qu'*ob.scène* témoignerait plutôt d'une démarche destinée à dévoiler les coulisses (l'*ob/scène*⁹⁴⁰) d'une activité qui ne se rend visible que sur le plateau. L'écriture témoigne alors d'un phénomène d'inversion des points de vue (d'ailleurs explicitement évoqué à la fin de l'extrait), qui permet non seulement aux danseurs de discourir pendant le salut (« tu parles trop »), mais aussi à son sujet. Les récits de corps proposés dans ces ouvrages semblent ainsi entamer un mouvement d'extraction et de dissociation d'une corporéité scénique, afin de déployer un discours à partir du corps

⁹³⁷ RIVIÈRE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 133.

⁹³⁸ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur, op. cit.*, p. 11.

⁹³⁹ C'est ce que l'on retrouve par exemple dans nombre d'autobiographies d'artistes chorégraphiques, qui décrivent longuement l'entour de la représentation – la préparation du danseur dans sa loge, la vue de la scène depuis les coulisses – mais finalement peu l'expérience scénique vécue sur le plateau.

⁹⁴⁰ Voir QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/skenographie.1129>. Consulté le 18 septembre 2022.

du danseur : il s'agit de construire « le danseur » comme sujet, depuis le point de vue de « celui qui danse » et non à partir d'un regard objectif et externe porté sur le corps. Se rejoignent ainsi des perspectives tant statutaires que discursives et narratives : il apparaît que, dans les deux ouvrages, c'est par exemple le terme même de « danseur », ainsi que le faisceau d'acceptions et d'usages qu'il recouvre, qui se trouve mis en crise. Chez Dupuy, cette démarche critique s'engage par la relégation – voire la détestation franche – de l'expression « corps dansant ».

« Aujourd'hui [...] on ne parle plus de danseur mais de « corps dansant ». Je refuse absolument d'être considéré comme un « corps dansant » ! Je suis un homme qui danse, ce qui n'est pas exactement la même chose... Parler du corps, bon, mais où est l'esprit ? C'est pourtant bien avec son esprit et son imaginaire que l'on danse !⁹⁴¹ »

On peut ici formuler quelques éléments pour comprendre le façonnement et la postérité de cette expression : sans doute élaborée par une traduction littérale de l'expression « dancing body⁹⁴² », la formulation d'un « corps dansant » semble apparaître en France dans les écrits théoriques et analytiques relatifs aux œuvres et aux pratiques de danse incluses dans l'esthétique de la post-modernité américaine⁹⁴³. On remarque d'ailleurs dans ces sources la présence récurrente de citations de Merce Cunningham, ce qui laisse peu de doutes sur les acceptions qu'elle sous-tend : elle émerge au regard de formes chorégraphiques qui interrogent la réification du corps du danseur, ainsi que son statut d'interprète au sein des œuvres. Cette filiation trouve autrement ancrage dans la pensée de Michel Bernard, cette fois-ci nourrie par une approche philosophique : l'expression y est forgée notamment pour « battre en brèche une compréhension du corps comme unité organique close, et au contraire l'aborder comme un réseau sensori-moteur instable, soumis aux fluctuations symboliques⁹⁴⁴ ». Si Dupuy poursuit peu ou prou les mêmes objectifs, c'est avec des moyens langagiers qui diffèrent. La circulation active de ce terme, dans les textes théoriques, analytiques ou critiques, voire dans le discours même des danseurs, a suscité chez lui – comme chez d'autres⁹⁴⁵ – le désir de le

⁹⁴¹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 86, lignes 20-23.

⁹⁴² Voir par exemple BANES Sally, « Power and the Dancing Body », *Writing Dancing in the Age of Post-Modernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994. Et CAHILL Susan, « Choreographing memory: the dancing body and temporality in *Dancer* », *Reimagining Ireland* n° 17, Berne, Peter Lang AG, 2012.

⁹⁴³ On note la présence de ce terme dans nombre de publications, des années 1990 aux derniers mois. Voir par exemple FEBVRE Michèle, « Le corps dansant, une utopie en mouvement », *L'annuaire théâtral* n°12, 1992, pp. 105-116. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/041178ar> Consulté le 11 mai 2020. Et ROSEAU Catherine, « Le corps dansant, Un Art de l'Immatérialité », *Psychosomatique relationnelle* n°1, 2013, p. 25-29. En ligne. DOI : 10.3917/psyr.131.0025. Consulté le 11 mai 2020. C'est aussi le titre du numéro 7 de la revue *Corps*, paru en 2009. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-2.htm> Consulté le 1^{er} novembre 2022.

⁹⁴⁴ Tel que le résume le critique Gérard Mayen dans son « Hommage à Michel Bernard, philosophe de la danse », *Danser canal historique*, 02 février 2016. En ligne. URL : <https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/un-hommage-michel-bernard-philosophe-de-la-danse> Consulté le 02 novembre 2022.

⁹⁴⁵ À propos du caractère coercitif de la pédagogie de la danse, Isabelle Launay évoque la production de « 'corps dansants' dont l'imaginaire s'est gelé, fossilisé, 'docilisé' dans une relation instituée de pouvoir ». LAUNAY

détourner, au profit de « celui qui danse⁹⁴⁶ ». Dupuy la justifie en soutenant que le « corps dansant » représente une catégorie analytique et non sensible, programmatique et destinée à l'intellect ; l'expression met en exergue le primat du « corps », rejetant l'activité de danse en complément. Du point de vue grammatical, on peut en effet relever la portée symbolique de la morphologie lexicale de cette expression, notamment lors de sa traduction. L'anglais utilise une forme d'adjectif semblable à un participe présent, où « dancing » acquiert une valeur de causalité vis-à-vis du nom qu'il accompagne : ici, le « body » est tel parce qu'il est « dancing ». La langue française ne traduit pas cette interaction avec la même acuité : le « dansant » acquiert une fonction de participe présent, ici employé à valeur d'adjectif verbal⁹⁴⁷, qui en ce cas représente un état, non une action ; de sorte que le « corps dansant » apparaît davantage figé. Cette brève analyse lexicale offre une porte d'entrée pour considérer le rôle des formes langagières dans la construction des imaginaires des danseurs eux-mêmes. Puisque le « corps dansant » constitue selon Dupuy un objet, un corps réifié, alors à l'inverse il s'agit de montrer « le danseur » comme un sujet, non pas figé mais en perpétuelle construction. Dans cette perspective se trouve mis au centre du récit le travail du danseur et l'archéologie du travail corporel ; celle-ci ne peut intervenir qu'hors des espaces dans lesquels il est exposé, visible, réifié. Chez Dupuy, c'est un danseur *désœuvré*⁹⁴⁸, tout autant sans activité qu'appréhendé hors de l'espace-temps scénique que matérialise la représentation d'une œuvre de danse.

« Qu'est-ce que vous faites ? A quoi passez-vous votre temps ? Comme si le temps de la scène où vous avez été épinglé était le seul temps de la danse. Que peut-il donc faire, le danseur, quand il n'est pas en représentation ? Il se tourne les pouces des pieds, peut-être⁹⁴⁹ ».

Remarquons combien, paradoxalement, la posture de Dupuy comme sujet du discours semble brusquement remplacée par une formulation impersonnelle, « le danseur » : c'est ici son activité professionnelle qui se trouve mise en exergue, le statut social et artistique du « danseur ». La narration

Isabelle, « Le don du geste », *Protée* n°29, 2001. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/030629ar> Consulté le 02 novembre 2022. Voir aussi ANDRIEU Bernard, « Est-ce le corps qui danse ? », *Ligeia* n° 113-116, 2012. En ligne. DOI : 10.3917/lige.113.0111. Consulté le 18 mars 2022. L'expression « corps dansant » est désormais mobilisée comme un outil critique par la recherche, par exemple pour souligner un processus de matérialisation ou de réification du danseur – et surtout de la danseuse.

⁹⁴⁶ On peut ainsi noter la présence récurrente de ce terme dans l'article « Profession ? Danseur », *op. cit.*

⁹⁴⁷ JOLY Geneviève, « Les formes en -ant », *Précis d'ancien français. Morphologie et syntaxe*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 366-373. En ligne. DOI : 10.3917/arco.jolye.2018.01.0366. Consulté le 18 mars 2020. Et HALMØY Odile, « Les formes verbales en -ant et la prédication seconde », *Travaux de linguistique* n°57, 2008, p. 43-62. En ligne. DOI : 10.3917/tl.057.0043. Consulté le 18 mars 2020. Et HAVU Eva, PIERRARD Michel, « Prédications secondes adjectivantes : l'interprétation des participes présents adjoints », in EVRARD Ivan (dir.), *Représentations du sens linguistique III. Actes du colloque international de Bruxelles (2005)*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2009, p. 89-104. En ligne. DOI : 10.3917/dbu.evrar.2009.01.0089. Consulté le 19 mars 2020.

⁹⁴⁸ Nous mobilisons ce terme en écho au titre de l'ouvrage de Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

⁹⁴⁹ DUPUY Dominique, *La sagesse du danseur, op. cit.*, pp. 6-7.

paraît s'éloigner d'emblée du seul registre autobiographique, puisque le « danseur » inclus autant qu'il excède la seule figure de Dominique Dupuy, pour s'instaurer comme fonction narrative et auctoriale.

Ce léger trouble est présent d'une manière similaire dans *ob.scène* : sous-titré *récit fictif d'une vie de danseur*, l'ouvrage suggère un mode d'écriture proche de la biographie ou du récit de vie. D'emblée, quatre phrases sont mises en exergue, sur la toute première page de l'ouvrage : « La question de la reconversion ? Changer de métier ? Tu ne comprends pas de quoi on parle. Non, vraiment, tu ne comprends pas⁹⁵⁰ ». L'incursion de la thématique de la reconversion dès l'incipit signale d'entrée de jeu ce qui constitue le thème implicite de l'ouvrage : la question du métier de danseur⁹⁵¹. Celui-ci s'établit comme un point d'ancrage des discours partagés dans l'ouvrage.

« Quoi qu'il en soit, tu ne te sens pas auteur de ta danse. Pour toi, cela n'a rien à voir avec la manière dont se déroule le travail, ni avec ce que tu peux apporter. C'est lié à l'endroit où tu te places, ta posture de danseur, à partir de laquelle on vient te chercher pour réfléchir sur, porter avec, travailler à, c'est-à-dire faire ce que tu considères comme ton métier de danseur⁹⁵² ».

Au vu des articulations d'idées présentées dans l'introduction de ce chapitre, on remarque comment la question de l'auctorialité (sur une œuvre de danse) s'articule ici avec celle de la posture de danseur : s'exerce ici ce que nous avons désigné comme une « fonction-danseur », éprouvée sur le registre du métier et de la profession d'interprète. Cette articulation notionnelle paraît peu étonnante, au regard de la synonymie précédemment évoquée entre « fonction » et métier ». À ce titre, et en raison de la convergence de ces phénomènes dans les deux ouvrages, plusieurs interrogations émergent : comment la thématique du métier de danseur constitue-t-elle le point d'ancrage de deux textes qui s'inscrivent dans le genre du récit de vie ? En effet, un métier se définit plutôt comme une catégorie juridique, socio-professionnelle, voire statistique : dans ces deux ouvrages, comment se manifeste le récit scripturaire du métier de danseur, et quelles fonctions acquiert-il ? Ce faisceau de questions amène d'une part à considérer comment les expériences et les discours produits par chaque

⁹⁵⁰ On relève une remarque sensiblement identique chez Dupuy : « la reconversion est un pis-aller, une défaite, une démission insupportable à qui considère l'entrée en danse comme un pacte de vie ». DUPUY Dominique, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁵¹ Contrairement à Quiblier pour qui *ob.scène* appréhende la « vie » du spectacle, il nous semble qu'il s'agit ici d'aborder la vie biographique du danseur, selon d'autres logiques et temporalités que celles du processus de création. Ceci permet d'envisager autrement le statut des récits consacrés aux expériences scéniques des danseurs : si elles sont régulièrement l'objet d'un certain silence (parce que ce qui se produit sur scène ne peut se dire, selon le lieu commun du mutisme de la danse et du danseur), il nous semble qu'ici leur mise à l'écart – relative, puisque tous les paragraphes en police grisée leur sont consacrées – permet de les envisager dans une perspective davantage dialectique. QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *op. cit.*

⁹⁵² RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 61.

danseur peuvent participer à une construction statutaire ; d'autre part, à analyser les interactions entre les savoir-faire propres au métier de danseur et la production de formes textuelles.

1. Un modèle autobiographique

Cette perspective fait écho à ce que l'on sait de la production antérieure d'écrits par les artistes chorégraphiques : à propos du corpus de livres techniques du XVIII^{ème} siècle qu'elle examine, Marie Glon défend l'idée que les écritures ne servent pas uniquement à transmettre la danse, mais aussi « particip[ent] à la construction d'un discours technique et d'une identité professionnelle au sein d'un corps de métier⁹⁵³ ». Cette analyse se réitère à propos de formes scripturaires plus récentes, par exemple chez Claudia Jeschke, à propos des autobiographies des danseuses de la fin du XIX^e siècle : « dans le domaine de la danse, les mémoires rédigés par ses protagonistes servent habituellement à la reconstruction historique des carrières », parce qu'il s'agit de textes « marqués par des expériences de leur vie professionnelle, qui se lisent comme des reconstructions biographiques, mais aussi comme des prises de position sur la danse⁹⁵⁴ ». Cette intrication entre construction biographique et professionnelle du métier de danseur *via* des objets d'écriture revient également dans l'hypothèse d'un « moment autobiographique⁹⁵⁵ » propre à la modernité en danse : dans le contexte de la Belle Époque (1896-1914), les nombreuses rencontres entre écrivains et danseurs, et plus largement entre pratique littéraire et chorégraphique, semblent contribuer à en faire le moment propice à l'éclosion des autobiographies de danseurs. On peut noter la publication de l'ouvrage de Céleste Mogador en 1848, en 1860 celui de la danseuse Rigolboche : il s'agit d'ailleurs surtout des danseuses de boulevard ou de cabaret⁹⁵⁶. Quelques décennies plus tard paraissent les textes de Loïe Fuller (1908) et d'Isadora Duncan⁹⁵⁷ (1927-28), tandis que celui de Valeska Gert est édité à titre posthume, en 2004⁹⁵⁸. Pour ces artistes, il s'agit d'écrire et d'être écrit, pour conserver une mémoire de ses œuvres et accéder à une

⁹⁵³ GLON Marie, « *Quand la danse intègre les « arts et métiers » : communautés et tensions autour du livre technique* », in HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Le livre technique avant le xx^e siècle : À l'échelle du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.27697>. Consulté le 18 mars 2022.

⁹⁵⁴ JESCHKE Claudia, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *Recherches en danse* n°3, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1005> Consulté le 03 octobre 2022.

⁹⁵⁵ Voir PAILLET Camille « La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien », *Recherches en danse* n°3, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.902> Consulté le 02 novembre 2022.

⁹⁵⁶ C'est-à-dire des artistes qui exercent la danse dans des espaces situés en marge des lieux hégémoniques du champ chorégraphique – et peut-être de son système discursif ?

⁹⁵⁷ Pour l'analyse méthodologique de l'autobiographie de Duncan, voir VEROLI Patrizia Isadora Duncan, *Una vita performativa in immagini e parole*, in GUIDI Laura et ROSARIA PELIZZARI Maria (dir.), *Nuove frontiere per la storia di genere. Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli 28-30 gennaio 2010)*, Napoli, 2013.

⁹⁵⁸ Cette prolifération autobiographique est indissociable de l'histoire du statut d'auteur en danse, par exemple via l'émergence d'un courant de pensée auprès du SNAC (Syndicat national des auteurs compositeurs), sous l'impulsion de Serge Lifar. Il s'attache à redéfinir le rôle et l'importance du créateur de danse, en proposant le terme de « choréauteur » (1937), qui interroge l'articulation entre statut auctorial et fixation de l'œuvre sous une forme écrite, comme gage de légitimité. Voir SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat en danse, Université Paris-VIII, dir. Isabelle Launay, 2015, inédit.

valorisation⁹⁵⁹ scripturaire : produire un ouvrage, en tant qu'objet livresque, permet de rendre tangible l'activité créatrice, ici sous la forme d'une œuvre de papier. Il s'agit surtout de s'écrire : écrire sur soi, c'est non seulement organiser et maîtriser le récit que l'on formule, mais aussi manifester une activité énonciative et réflexive face à des représentations de son propre corps énoncées par d'autres, à l'encontre du regard d'autres acteurs (spectateurs, critique) qui réifient le corps des danseuses.

Le choix du registre autobiographique semble alors favorisé pour déjouer certaines incertitudes statutaires et esthétiques⁹⁶⁰, en cela qu'il permet l'affirmation de l'identité de l'auteur du texte, de son narrateur et de son personnage principal⁹⁶¹. Cette identification s'établit *via* un récit à la première personne (un « je » unificateur), et un « pacte » noué dans la préface ou l'introduction qui affirme le récit comme vrai. La narration de soi est alors moins le lieu de la consignation que de la construction d'une identité artistique, parce que sa structure énonciative induit une illusion biographique : lorsque « 'la vie' constitue un tout, un ensemble cohérent et orienté, [...] qui se déroule selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis [...] une cause première, jusqu'à son terme qui est aussi un but⁹⁶² ». En effet, l'autobiographie constitue un genre situé à la frontière du littéraire (et pour cela longtemps dévalorisé), qui autorise une certaine souplesse narrative et permet de façonner la figure plurielle d'un.e artiste créateur.trice : Beaulieu rappelle que la forme autobiographique « participe pleinement de ce courant qui cherche à décloisonner les formes de l'art⁹⁶³ ». Cette hybridité formelle permettrait ainsi de rendre compte de certains impératifs d'écriture propres à la danse, notamment parce qu'elle-même possède une place ambiguë dans la hiérarchie des arts ; tout particulièrement lorsqu'elle cherche à se réinventer dans le contexte de la modernité⁹⁶⁴. L'autobiographie est en effet considérée comme une « littérature de coulisses⁹⁶⁵ » ; pour les danseurs, elle permet précisément d'intégrer au récit de soi un ensemble de lieu (les loges, les coulisses des théâtres) et d'événements (corporels, kinésiques ou artistiques) périphériques à la production des œuvres et aux situations dans lesquelles la figure de la danseuse se rend visible. Narrativement, le

⁹⁵⁹ À ce sujet, voir DE PLÉE Cathy (dir.), « Biographies de danse », *Nouvelles de danse* n°45, Contredanse, 2009.

⁹⁶⁰ L'autobiographie permet de déjouer certaines incertitudes statutaires et esthétiques, en Si certaines des danseuses de la modernité (Duncan, Fuller) témoignent d'un manque de reconnaissance artistique de leur carrière, une incertitude statutaire et esthétique, le postulat de l'identité entre auteur, narrateur et personnage leur permet de rétablir la relation d'identité entre leur nom et le statut de danseuse auquel elles tentent d'accéder, via la posture du « je », unificateur.

⁹⁶¹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁹⁶² BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°62-63, 1986, pp. 69-72. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317> Consulté le 02 novembre 2022.

⁹⁶³ BEAULIEU Etienne, « L'individu autobiographique », *Interrogations ?* n°17, 2014. En ligne. URL : <http://www.revue-interrogations.org/L-individu-autobiographique> Consulté le 03 novembre 2022.

⁹⁶⁴ Voir THURNER Christina, « Dancing Life Stories: Embodied Auto-bio-narratives », *Choreonarratives*, Leiden, Brill, 2021. En ligne. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004462632_010 Consulté le 03 novembre 2022.

⁹⁶⁵ TOWNSEND Julie, « Autobiography and the Coulisses: Narrator, Dancer, Spectator », in KLEIN Gabriele, NOETH Sandra (dir.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 137-147.

registre autobiographique permet ainsi d'engager une écriture davantage nourrie d'oralité, qui conserve le rythme et le flux des expériences corporelles notamment lorsque la narration se tisse à partir de souvenirs ou de réminiscences et explore la temporalité biographique comme fil conducteur. Les artistes chorégraphiques – et tout particulièrement les danseuses – s'écrivent ainsi comme autrices et écrivaines de leur propre vie tout autant que de leur danse⁹⁶⁶.

Cependant, cette écriture de soi, tout autant qu'elle est l'espace pour mettre en exergue une subjectivité artistique, est régie par des tropes biographiques. D'une part, les récits autobiographiques des danseurs réinvestissent les canons du genre particulièrement valorisé du « récit de vie », qui trouve ses racines dès l'Antiquité et nourrit de nombreux récits biographiques produits par les artistes⁹⁶⁷. D'autre part, si ces récits réinvestissent des topoï du récit de vie, ils entrent eux-mêmes en résonance par des effets de parallélismes et des narrations récurrentes, souvent quasi identiques d'un récit à l'autre : c'est ce que relève Sylvia Faure⁹⁶⁸ qui approche à partir d'une démarche sociologique les récits de vie d'artistes chorégraphiques⁹⁶⁹. Son analyse s'attache aux singularités de ces récits de danseurs, du point de vue des formes narratives et des lieux communs qu'ils mobilisent : elle formule l'hypothèse qu'ils possèdent un « régime de discursivité propre⁹⁷⁰ ». Celui-ci se manifeste par le partage de « lieux communs (au sens rhétorique) thématiques, métaphoriques, argumentatifs », qui permettraient « de reconstituer un genre autobiographique d'artistes chorégraphiques ». Faure désigne par exemple la récurrence de thèmes tels que la vocation, l'apprentissage et la transmission – notamment dans la relation aux maîtres – la question de l'identité artistique, le thème de la rémunération ou le rapport aux institutions de la danse⁹⁷¹. On peut s'interroger sur la finalité de l'usage

⁹⁶⁶ Faure rappelle que l'une des spécificités des autobiographies d'artistes est de rompre régulièrement avec la cohérence logique et biographique ; puisque l'artiste est précisément celui qui « engage une rupture avec ce sens commun ». Les formes plus irrégulières voire contradictoires de l'écriture témoignent alors de la difficulté à « épouser les contours d'un parcours fait d'événements, de rencontres, de corps pluriels ». FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *Sociologie et Sociétés* n°35, 2003. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/008532ar> Consulté le 17 juin 2021.

⁹⁶⁷ Bernard Sève relève ainsi de nombreuses convergences formelles et thématiques au sein des récits de vie de musiciens comme Hector Berlioz (*Mémoires*, 1870), Igor Stravinsky (*Chroniques de ma vie*, 1935), ou Darius Milhaud (*Notes sans musique*, 1963). SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XX^e siècle*, Les lundis de la philosophie, ENS, 17 février 2014. En ligne. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661> Consulté le 18 mai 2015.

⁹⁶⁸ FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *op. cit.*

⁹⁶⁹ Il s'agit des textes de Maurice Béjart, Jean Babilée, Tony Bentley, Isadora Duncan, Georges Balanchine et Merce Cunningham ». S'ils appartiennent « volontairement à des époques et à des genres de danse différents » selon Faure, ils sont désignés comme témoignant « de positions artistiques issues de la 'modernité', qui ont fortement contribué à construire le champ chorégraphique actuel ». *Idem.*

⁹⁷⁰ LAHIRE Bernard, *L'invention de l'illettrisme : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, La Découverte, 1999, p. 18.

⁹⁷¹ Ces lieux communs sont aussi analysés par Isabelle Launay, qui relève des « motifs récurrents des récits de vocation et de formation » dans les autobiographies de danseurs. Voir LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, p. 187.

par les danseurs de ces thématiques récurrentes, constituant un « fonds discursif commun », alors même qu'il s'agit pour eux de s'écrire en tant que qu'artiste, c'est-à-dire – dans le contexte de la période contemporaine – de mettre en scène la singularité de sa personnalité et de son parcours. L'analyse sociologique permet de mettre au jour le phénomène suivant : se singulariser en tant que danseur obéit dans le contexte d'une écriture autobiographique à des schèmes discursifs identiques. Ainsi, mettre en scène la spécificité de sa figure artistique engage moins l'usage de modes d'écritures singuliers que le réinvestissement de tropes partagés au sein d'une communauté⁹⁷². Faure remarque qu'au sein de son corpus d'écrits de danseurs « l'autonarration [est] rendue quasi homogène en raison du style d'écriture autobiographique, alors que les descriptions des expériences de danse qui ont structuré la carrière de l'artiste révèlent des moments d'individualisation particuliers, hétérogènes⁹⁷³ ». Cette unité thématique et stylistique constitue pour la sociologie un outil d'analyse, pour « repérer la singularité de chaque auteur, de chaque texte, leur façon personnelle [...] de donner sens à tel ou tel thème⁹⁷⁴ ». Pour notre part, il apparaît que la « démarche autobiographique » manifestée par ces récits de danseurs témoigne des interactions entre les trajectoires professionnelles individuelles des artistes chorégraphiques et la constitution, collective, d'un imaginaire du métier de danseur. En narrant ces lieux et ces étapes, ces jalons réels ou symboliques, il s'agit d'offrir une cohérence à un parcours et à une personnalité artistique, mais aussi de la constituer comme exemplaire. À ce titre, s'écrire, c'est s'inventer, mais c'est surtout participer à inventer un « métier ». Ainsi, ces récits individuels tissent une histoire collective : les stéréotypes deviennent des lieux communs et participent à la construction d'une identité de danseur ainsi qu'au façonnement de la culture de la danse ; tout autant des expériences propres au métier de danseur que des manières de les énoncer.

2. *Du lieu commun au stéréotype discursif*

C'est à ce sujet que notre point de vue diffère légèrement de la posture méthodologique de Faure : elle rappelle que « l'autobiographie comporte des difficultés épistémologiques [en particulier quant aux] conditions de possibilité de faire du littéraire un objet pour la sociologie [...] car le récit est une représentation de la réalité, non la réalité⁹⁷⁵ ». Pourtant, nous postulons bien au contraire que ces textes constituent une forme de « réalité », notamment en raison de la postérité qu'ils ont pu rencontrer : comme le souligne Isabelle Launay, ces textes présentent une « puissance fictionnelle

⁹⁷² Faure analyse que le genre autobiographique constitue « un mode d'objectivation de soi, qui relève de conditions sociohistoriques spécifiques, qui ont conduit les individus à se penser comme des êtres autonomes et 'intérieurement' séparés des autres ». FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *op. cit.*

⁹⁷³ *Idem.*

⁹⁷⁴ *Idem.*

⁹⁷⁵ *Idem.*

porteuse d'une énergie qui fait que d'autres vont ensuite avoir envie de devenir danseur⁹⁷⁶ ». Nous souscrivons à son hypothèse : les autobiographies, notamment celles de la modernité chorégraphique, sont constitutives du métier de danseur, parce qu'elles ne se proposent pas comme la seule consignation d'un métier, mais ont largement participé à le définir. Ceci peut s'envisager d'une part en relevant combien ces écrits mobilisent des tropes biographiques inspirés des motifs récurrents des vies d'artistes davantage légitimés, qui participent à œuvrer à leur reconnaissance – individuelle, mais aussi professionnelle. D'autre part, ces autobiographies sont nourries par une visée pédagogique – parce que leurs auteurs sont pédagogues, et parce que les récits sont perçus comme vecteurs d'une transmission – de sorte qu'ils ont participé à construire les représentations et les imaginaires de ce qu'est le métier de danseur.

Cependant, il semble à première vue difficile d'établir une filiation discursive ou scripturaire entre ces récits autobiographiques et les textes qui constituent notre corpus. En premier lieu, nous sommes ici en présence de deux ouvrages dont le format semble légèrement différer par rapport au registre autobiographique. Chez Dupuy, le pacte autobiographique vacille dès le titre, *la Sagesse du danseur*, marqué par l'absence de pronom possessif – à l'inverse par exemple de *My Life* chez Isadora Duncan, ou de *Ma vie et la danse* de Loïe Fuller, dans sa traduction française. Chez Dupuy, d'emblée et comme tout au long de l'ouvrage, la relation d'identité entre narrateur, auteur et personnage suggérée dans les premières lignes du texte n'apparaît pas strictement continue. D'autre part, si l'on se réfère aux caractéristiques du genre autobiographique proposée par Lejeune, on ne retrouve pas – ou peu – d'histoire de sa personnalité : quelques traits, des « biographèmes⁹⁷⁷ » comme dirait Barthes, mais la cohérence de l'ouvrage, organisée en chapitres thématiques, n'est pas celle de sa vie. Celui-ci n'est d'ailleurs pas constitué comme un récit rétrospectif, mais plutôt selon le registre du témoignage, d'un discours porté par un praticien sur son métier : si Dupuy s'y affirme en tant qu'auteur et narrateur, l'objet de son discours excède ses seules expériences intimes. Il semble acquérir une fonction de « porte-parole⁹⁷⁸ », tant pour donner à entendre la parole de ceux qui n'accèdent pas au discours (les oubliés ou les disparus de l'histoire de la danse) que dans une démarche de transmission. Narrativement, il s'agit d'envisager la posture de Dupuy comme passeur : tout autant comme pédagogue que comme continuateur, dans les formes narratives qu'il mobilise pour énoncer son

⁹⁷⁶ LAUNAY Isabelle, PERRIN Julie, « D'après moi », Conférence au Théâtre de Gennevilliers, 6 mars 2009. En ligne. URL : https://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=10 Consulté le 02 novembre 2022. Faure relève elle aussi que les autobiographies de danseurs sont le lieu de la transmission de valeurs sur le métier de danseur.

⁹⁷⁷ BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola. Œuvres complètes tome 3, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 706.

⁹⁷⁸ COHEN, Déborah. « La construction scripturaire de soi : Heurs et malheurs de l'onirisme social (XVIII^e siècle) », *Écriture, récit, trouble(s) de soi : Perspectives historiques. France XVI^e-XX^e siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.13703>. Consulté le 03 novembre 2022.

expérience de danseur, des récits des modernes qui ont façonné son propre imaginaire⁹⁷⁹. En résulte une énonciation plurielle, tour à tour individuelle et générique, qui s'attache à de nombreuses intertextualités.

ob.scène est pour sa part rapproché des démarches sociologiques⁹⁸⁰, voire ethnographiques⁹⁸¹ en raison d'une écriture constituée à partir de recueil de parole par entretiens, puis de l'usage citationnel des discours recueillis⁹⁸². Cependant, alors que dans l'écriture sociologique les paroles des entretiens sont tressées de manière explicite avec l'analyse qu'en propose le chercheur, celle-ci apparaît dans *ob.scène* seulement de manière implicite, par exemple dans l'organisation des fragments de discours selon des faisceaux thématiques. D'autre part, au regard de la linéarité chronologique caractéristique du récit autobiographique, le sous-titre *récit fictif d'une vie de danseur* exclut une démarche de reconstitution biographique, et suggère que le « je » est multiple, non attribué à un locuteur. De ce point de vue, on peut interroger le choix de l'anonymisation des paroles recueillies : il pourrait non seulement se rapprocher des tropes d'écriture du récit sociologique, mais aussi de la pratique du témoignage ou du documentaire, où l'anonymisation permet une « absence de signature » du propos, ainsi « dégagé des effets d'étiquette et d'identification⁹⁸³ ». Cette entreprise, si elle peut être porteuse d'un désir de disqualifier un certain registre de discours hagiographique, interroge surtout ses modalités de restitution : *ob.scène* n'adopterait-il pas une position similaire aux discours sans origine précise, sans auctorialité que Rivière réfute par ailleurs ? Cependant, l'anonymat est incomplet puisque les noms des danseurs se trouvent dans la rubrique « Remerciements », à la toute fin de l'ouvrage : les récits proviennent des discours de « Christine Bombal, Herman Diephuis, Chiara Gallerani, Sophie Gérard, Thiago Granato, I-Fang Lin et Frédéric Seguet⁹⁸⁴ ». L'anonymisation des paroles des danseurs permet alors une mise en commun des discours et participe d'un processus de

⁹⁷⁹ Notamment vis-à-vis des écrits de pédagogues ou danseurs du premier vingtième siècle : Jacqueline Robinson, Mary Wigman, Karin Waehner, etc.

⁹⁸⁰ SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte, 2010. Et SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Le métier de danseur. Retour sur une enquête », *Staps* n° 103, 2014, p. 119-131. En ligne. DOI : 10.3917/sta.103.0119 Consulté le 07 avril 2021.

⁹⁸¹ On peut penser par exemple au travail engagé par la danseuse Sabine Macher, qui a mené des entretiens à la sortie des studios de la Ménagerie de verre à Paris, et dont a résulté un ouvrage, *Dire la danse* (inédit). Au sujet de cette démarche, voir MESAGER Mélanie, « D'une pratique chorégraphique quasi-ethnographique #1. Cinq questions sur la nature des entretiens de Sabine Macher à la Ménagerie de verre et sur leur place dans ma thèse de doctorat », *carnet de l'Atelier des doctorants en danse*, Centre national de la danse, 2020. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/1147>. Consulté le 02 novembre 2022.

⁹⁸² On peut aussi rapprocher le projet de Rivière d'autres démarches engagées par des chercheurs, comme Isabelle Launay, Hubert Godard et Isabelle Ginot. Voir LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *op. cit.*, et GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in GOURDON Anne-Marie Gourdon (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004. En ligne. URL : https://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11 Consulté le 02 novembre 2022.

⁹⁸³ LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *op. cit.*

⁹⁸⁴ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 127.

généralisation : il s'agit de constituer une communauté de témoignages, productrice dans l'ouvrage de récits convergents. Ceci conduit à une mise en résonance des propos des danseurs, par le partage d'un même registre de parole et de motifs de dialogue communs : le « danseur » serait-il alors la figure – réelle, discursive voire fictive – qui rassemble ces récits, parce qu'il désigne le métier de ceux qui les énoncent, mais aussi parce que ces discours même participent à décliner les définitions ce métier ? Du moins peut-on admettre que cette constellation de témoignages en caractérise des lieux communs, tout autant des stéréotypes discursifs que les termes par lesquels se décrit une communauté.

Ainsi, quel est ce « je » du danseur qui s'énonce et construit une posture de danseur qui discourt ? Dans les deux ouvrages, il ne peut être réduit au seul récit d'un individu, mais s'envisage plutôt comme une fonction, élaborée au sein même de la narration : le « danseur » n'existe peut-être même pas réellement, parce qu'il est toujours appréhendé à travers un faisceau de discours émanant d'individualités plurielles. On pourrait voir opérer ici la distinction que propose Vernant entre « l'individu », le « sujet » et le « moi⁹⁸⁵ » : ici, les récits s'attachent finalement moins à la figure du danseur comme « individu » que comme un sujet d'écriture, décliné au fil des discours qui le déterminent (qu'ils façonnent sa corporéité – comme les discours pédagogique – ou son métier – *via* des discours statutaire – voire les imaginaires – lieux communs, stéréotypes – par lesquels il est représenté). À ce titre, notre hypothèse est de considérer les interactions entre les discours qui construisent la figure du danseur et la manière de *se* et de *les* raconter. Cette modalité d'analyse engage une approche simultanément narrative et thématique, mais aussi diachronique. En effet, pour étayer notre hypothèse, il s'agit de comprendre comment la *Sagesse* et *ob.scène* sont structurés par des motifs et des thématiques sensiblement identiques à ceux isolés par la recherche comme topiques des récits de vie professionnelle des « modernes » (chez Sylvia Faure, notamment), mais aussi constitutifs des imaginaires du métier de danseur. A la croisée de ces deux faisceaux thématiques émergerait un « fond discursif commun » à ces récits, de sorte qu'existeraient des motifs et des thématiques qui s'énoncent collectivement : qu'ils soient partagés par ces deux faisceaux de textes (autobiographies de la Modernité ou corpus constitué par la *Sagesse* et *ob.scène*), qu'ils soient réfutés ou ostensiblement abandonnés par ces deux derniers ouvrages.

Comment ces récits contemporains prennent place et position vis-à-vis de ces lieux communs, tropes d'écriture biographique et motifs structurants des imaginaires du métier de danseur ? Une première perspective d'analyse pourrait s'attacher à l'évolution historique du statut du danseur et des représentations de son métier⁹⁸⁶, *via* la reconnaissance institutionnelle de ses capacités artistiques par

⁹⁸⁵ VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 215.

⁹⁸⁶ Voir SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, *op. cit.*

des instances telles que la SACD⁹⁸⁷ ou de ses savoirs pédagogiques par la création du Diplôme d'Etat⁹⁸⁸. Dans ce nouveau contexte, la « fonction-danseur » manifestée par des écrits contemporains tendrait à marquer l'écart avec les tropes narratifs associés aux récits de vie des danseurs du premier vingtième siècle. Cependant, nous pourrions constater combien *ob.scène* et la *Sagesse* continuent à s'y référer⁹⁸⁹ : si certains lieux communs sont toujours présents et actifs, ils apparaissent largement infléchis, quant aux manières dont ils sont racontés et aux valeurs auxquelles ils sont associés. Par exemple, la mise en scène de l'entrée dans la vie professionnelle, si elle était précédemment l'occasion d'investir la thématique de la prédestination ou de la vocation, est examinée par un regard critique dans les récits contemporains, où le métier de danseur est revendiqué comme une activité professionnelle (notamment salariée). Ainsi, tandis que la fragilité économique du statut de danseur se manifeste dans une esthétique de la pauvreté et du dénuement dans plusieurs autobiographies de la Modernité, elle apparaît dans *ob.scène* plutôt désignée par des interrogations sur le régime de l'intermittence. On peut percevoir aussi des divergences de registres d'écriture, tout particulièrement dans les récits consacrés à la transformation biologique et artistique du corps au long de la vie du danseur : la grossesse, les divers accidents et blessures⁹⁹⁰, le processus de vieillissement se trouvent narrés selon des tonalités tour à tour lyriques, dramatiques ou plus pragmatiques, selon la valeur biographique qui leur est affectée. D'autres lieux communs semblent finalement émerger au regard des nouvelles pratiques et compétences engrangées par les danseurs contemporains, tels que les savoirs somatiques ou l'apprentissage pédagogique de l'improvisation.

Repérer ces topoï relève moins d'une volonté d'identifier l'appartenance des deux ouvrages de Rivière et Dupuy au registre des autobiographies de danseurs (si tant est que cette catégorie existe réellement) que de considérer le traitement narratif de ces motifs, qui deviennent support de – et du – discours. Ils témoignent en effet d'une triple réflexivité : dans la relation qu'ils entretiennent avec

⁹⁸⁷ VINANT Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse* n° 2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.406> Consulté le 04 novembre 2022.

⁹⁸⁸ Voir DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Chapitre 35 : Réfléchir à la pédagogie de la danse », *Entretien avec Dominique Dupuy*, Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/position/Dupuydominique03/2419> Consulté le 11 octobre 2022.

⁹⁸⁹ Nous n'envisageons ces phénomènes d'écho et d'intertextualité qu'à travers quelques brefs exemples. Il serait cependant bienvenu d'interroger la portée contemporaine des autobiographies des danseuses de la Modernité : ont-ils toujours le même intérêt, en envers quelle catégorie de lecteurs ? *Lola par exemple indiquait avoir lu l'autobiographie de Martha Graham lors de ses études au CDCN d'Angers : *a contrario* des ouvrages de Soulier ou de Rivière, qu'elle n'avait pas appréciés, elle indiquait « moi je suis un peu *old school*, j'aime mieux ça [les autobiographies] ». « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 18, ligne 33. Par ailleurs, Marie Quiblier relevait pourtant un désintérêt contemporain pour les textes biographiques. In QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *op. cit.* À ce titre, comment penser les survivances, les continuités, les échos de ce « moment autobiographique », tant dans les pratiques d'écriture contemporaines des danseurs que dans la réception de ces ouvrages ?

⁹⁹⁰ « Il faut que mon corps soit prêt à crier. Il y a un danger physique lié à cette exigence. Je dois faire attention, je suis déjà tombé plusieurs fois » précise ainsi une danseuse, in RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 47.

les lieux communs constitutifs du métier de danseur ; qui sont eux-mêmes charriés par un faisceau de récits autobiographiques antérieurs ; et dans le processus réflexif qu'induit l'activité de s'écrire. À travers la résurgence ou l'invention de ces topoï, c'est une histoire du corps et du métier qui s'énonce et se transmet : l'analyse des deux ouvrages de Rivière et Dupuy serait ainsi l'occasion de mettre au jour les évolutions de ce que nous avons désigné comme une « fonction-danseur », en cela que s'inscrire dans ces formes topiques, les transgresser ou les infléchir permet d'intervenir par l'écriture dans les discours constitutifs du métier de danseur et de sa reconnaissance.

Au sein des deux ouvrages, cette discursivité apparaît alors plurielle, parce que collective : dans *ob.scène*, et contrairement à l'homogénéité narrative repérée par Faure au sein des autobiographies d'artistes chorégraphiques, les motifs partagés découlent des questions posées aux entretenus, élaborées en fonction de ce qui semblait pour Rivière représentatif d'une vie de danseur ; *a contrario*, la diversité des réponses témoigne de la singularité du parcours et des représentations propres à chaque danseur sollicité lors des entretiens. On pourrait alors supposer que ces topoï sont moins partagés par tous les danseurs qu'ils n'émergent par la mise en commun de leurs témoignages, unifiés *via* le mode d'écriture thématique de l'ouvrage. Celui-ci permet de dessiner ce que l'on désignera comme des stéréotypes : en linguistique, il s'agit de formes verbales organisées autour d'un noyau sémantique⁹⁹¹, comme le propose la structure diégétique d'*ob.scène* ; en narratologie, ils constituent en effet de « micro-schémas directeurs, susceptibles de s'engrener les uns aux autres⁹⁹² ». Finalement, en sociolinguistique, le stéréotype relève d'un « contenu social normalisé⁹⁹³ » que l'on peut rapprocher de ce que Cauquelin décrit comme une « doxa », en cela qu'elle constitue un « tissu conjonctif » du discours. Si celui-ci témoigne d'une « une pensée commune », il permet aussi de composer un « lieu où l'on peut être ensemble⁹⁹⁴ », parce qu'il engage des structures énonciatives caractéristiques : leur répétition assure l'autorité dont ils sont détenteurs, et ainsi l'efficacité dont ils sont pourvus.

B. Les « mots de la danse », ou le jargon d'un métier de corps

Au sein de la *Sagesse* comme d'*ob.scène*, quels sont les motifs et les thématiques manifestés dans l'exercice des pratiques du métier de danseur qui ouvrent à la production de discours ? Pour mener cette réflexion, nous examinerons quatre lieux communs, sélectionnés pour leur fonction transversale aux récits de vie biographique et artistique des danseurs : la relation entretenue à l'imaginaire de la

⁹⁹¹ Voir à ce sujet RIFFATERRE Michaël, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n°16, 1964, pp. 81-95. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2460> Consulté le 11 mars 2021.

⁹⁹² GANNIER Odile, « Éditorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », *Loxias* n°17, 2007. En ligne. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1741>. Consulté le 29 octobre 2022.

⁹⁹³ AMOSSY Ruth, ROSEN Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.

⁹⁹⁴ CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, p. 190.

vocation ; en parallèle, la mise en scène du « travail » corporel et salarié ; la perception du vieillissement du corps ; la relation à la pédagogie et à la transmission de la danse. Ces lieux communs sont l'objet de discours parce qu'ils sont perçus par les danseurs comme constitutifs des représentations de leur métier : l'écriture est l'espace propice pour révéler et déjouer les mythes qu'ils charrient, mais aussi pour engager une réflexion terminologique à leur égard. Le récit de soi serait-il alors le support (matériel comme discursif) apte à (dé)stabiliser le statut et l'identité de danseur⁹⁹⁵, participant ainsi à déjouer la réification que subit sa parole ?

1. *Un métier de vocation*

Pour développer la présente analyse, il s'agit de considérer tant le traitement narratif de ces topoï que leur mode d'apparition dans les récits des danseurs. Si l'on s'attache au motif du don et de la prédestination, ce dernier semble constituer autant un lieu commun du récit autobiographique des danseurs qu'un moment fondateur de l'écriture. Souvenons-nous, par exemple, que chez Isadora Duncan le récit s'engage par la narration de sa propre naissance, déjà placée sous le signe de la danse : « quand on me demande quand j'ai commencé à danser, je réponds : 'Dans le sein de ma mère, sans doute par suite des huîtres et du Champagne, la nourriture d'Aphrodite'⁹⁹⁶ ». Son parcours de danseuse s'en trouve déterminé biographiquement, dans une tonalité quasi mystique qui nourrit l'esthétique mythologique de sa danse⁹⁹⁷.

A l'inverse, dans la *Sagesse* comme dans *ob.scène*, et tel que nous avons pu le voir dans les pages précédentes, les récits s'initient par une interrogation sur la profession ou par un récit du salut. L'irruption de la thématique de l'entrée dans la vie de danseur est différée dans le temps, biographique comme narratif : dans ces deux textes contemporains, on ne naît pas danseur. La vocation est par exemple évoquée en excipit d'*ob.scène*, c'est-à-dire dans la toute dernière page de l'ouvrage : « Si tu as toujours désiré danser ? Tu ne sais pas. Non. Et oui⁹⁹⁸ ». Elle est d'ailleurs accompagnée d'une réflexion sur le mythe de la vocation et son caractère constitutif du métier de danseur : il s'agit de le

⁹⁹⁵ Voir COHEN Déborah, « La construction scripturaire de soi : Heurs et malheurs de l'onirisme social (XVIII^e siècle) », *op. cit. et GINOT Isabelle*, « Identity, the contemporary and the dancer », in FRANCO Susan, NORDERA Marina, *Dance discourses. Keywords in dance re-search*, Routledge, New York/London, 2007.

⁹⁹⁶ DUNCAN Isadora, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1927, p. 17.

⁹⁹⁷ Selon Faure, ces récits biographiques passent sous silence les déterminismes sociaux qui conditionnent l'accès au statut de danseur pour au contraire « privilégier des déterminismes plus irrévocables (la destinée, la révélation quasi divine, le hasard, les dons 'naturels' du corps biologique pour la danse) ». FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *op. cit.* La tonalité mythique permet, tout au long du récit autobiographique, de soutenir une forme de ritualisation des expériences quotidiennes ou insignifiantes de leur vie en leur conférant une force tragique. Il s'agit tout à la fois de se présenter comme exemplaires, de s'inscrire dans une filiation prestigieuse, mais aussi de faire écho aux esthétiques qu'elles convoquent – les mythes antiques pour Duncan, la tonalité du merveilleux et de la métamorphose chez Fuller. Ces choix narratifs sont indissociables du contexte d'écriture des deux autobiographies, où infusent les influences du courant romantique (en littérature), comme de la pensée nietzschéenne, construite par paraboles.

⁹⁹⁸ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 123.

commenter, voire de s'en détacher. Dupuy pour sa part considère moins son propre parcours de danseur que l'hypothèse de la douance, de son point de vue de pédagogue et de la manière dont elle construit la relation d'apprentissage.

« Le don, oui, il y a des exemples, mais encore faut-il savoir que quelque chose peut se déclencher à tout moment que l'on n'avait pas vraiment soupçonné ou dont on avait douté. Il est difficile de porter un jugement définitif, sauf exception d'un être exceptionnel. Sur tous les apprentis que j'ai pu rencontrer, je n'ai souvent donné que des appréciations momentanées, pour éviter les déceptions cruelles, comme pour laisser advenir des événements heureux. Dans la danse contemporaine, il n'y a pas d'aptitude à montrer, de don d'exception [...] ⁹⁹⁹ ».

Le récit de la douance devient un objet de discours, non une construction narrative et biographique : le terme de « don » est nommé, sa pertinence examinée au regard de ses propres savoirs et expériences. Dans *ob.scène*, il s'agit pareillement d'examiner les discours qui façonnent cet imaginaire vocationnel du métier de danseur, cependant toujours dans un registre d'écriture qui emprunte sa forme au récit de vie. L'entrée en danse est alors appréhendée par un faisceau de témoignages qui relatent une pluralité de situations qui semblent autant anecdotiques qu'absurdes, de sorte que la première expérience du danseur relève bien souvent d'un hasard ou de circonstances particulièrement banales. D'autre part, la structure diégétique manifestée par l'examen de ce topos est marquée par une complète absence de continuité du propos des artistes, qui souligne ici particulièrement l'écart entre le « moi » de l'individu biographique et le « tu » du danseur.

« Tu allais chercher ta petite sœur à son cours de danse. C'est comme ça que tout a démarré. Tu vois un spectacle de ballet chinois à la télévision que tu trouves magnifique. Tu te retrouves dans une école de théâtre mais tu n'es pas à l'aise avec ta voix. Tu joues du saxophone. Tu passes à la flûte traversière parce que tes poumons n'ont pas assez de capacité pour que tu puisses finir tes gammes. Tu ne sais pour quelle raison ta mère t'inscrit à un cours de danse classique. Tu ramasses des fleurs pendant une heure. Tu arrêtes la danse classique une heure après. Par hasard, tu te retrouves dans un cours d'expression corporelle où tu t'ennuies profondément avec ce type qui joue du pipeau. Ton premier spectacle est un french cancan. Les majorettes, les cortèges, les barricades, les camions avec les haut-parleurs, les lancés de bâtons, tout ça, tu es passée par là. Ta première expérience avec le théâtre, c'est le cinéma. Tu allais y voir des films documentaires projetés le dimanche matin ¹⁰⁰⁰ ».

Un trouble est introduit par la mise en perspective des différents points de vue par lesquels est perçu l'imaginaire de la vocation : il s'agit de montrer les aspérités, les écarts ou les remises en

⁹⁹⁹ DUPUY Dominique, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰⁰ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 14.

question qui adviennent au cours de la vie d'artiste en regard de ce stéréotype. Ce dernier constitue un modèle auquel il est possible de se mesurer explicitement et physiquement : « ça te plaît beaucoup d'entendre dire que tu ne ressembles pas au stéréotype du danseur. Tu es sidéré, attristé par la prégnance de l'image fantasmagorique du danseur vivant dans un monde fantastique¹⁰⁰¹ ». Se trouvent ainsi interrogés simultanément les représentations du métier de danseur et la difficulté des danseurs eux-mêmes à se définir comme tels. C'est d'ailleurs à ce sujet que la narration d'*ob.scène* propose l'unique occurrence de la transposition littérale d'un dialogue entre danseurs.

« Il y a cette idée toute faite qui consiste à dire que tu n'as pas choisi la danse mais que c'est la danse qui t'a choisi. Tu confirmes. C'est exactement ça. Absolument [...]. Tu ne pourrais pas vivre, dans ce monde-là, sans danser¹⁰⁰² ».

Si la notion de prédestination intervient dans leur échange, elle est l'objet d'une négociation collective qui permet de qualifier ces stéréotypes et la manière dont ils sont perçus par ceux qui choisissent quand même de s'y inscrire. Ces lieux communs sont ainsi intégrés à la perception et à l'expérience même du danseur¹⁰⁰³, conscient de l'imaginaire romantique de l'artiste qui l'anime : il est en mesure de le verbaliser lui-même, notamment quant à la manière dont il se mesure à ce stéréotype à différentes étapes de sa carrière et moments de sa vie – ici, en contexte scénique.

« La scène, cet espace de poésie, d'imaginaire, d'invention, te permet d'expérimenter toutes ces interactions entre toi et le monde. À chaque fois, c'est comme une vie à l'intérieur d'une vie, une naissance et une mort pendant une heure. Oui, c'est vrai, c'est un peu romantique dit comme ça et pourtant tu ressens cette intensité¹⁰⁰⁴ ».

Au fil de ces quelques exemples, on peut s'interroger sur la finalité qui nourrit l'entreprise de Rivière comme de Dupuy, qui s'affranchissent narrativement d'un ensemble de stéréotypes pour les réinvestir de manière thématique. Nous supposons que la place accordée à ces tropes caractéristiques des récits de vie d'artistes permet réciproquement d'énoncer son expérience de danseur au prisme d'une forme littéraire consacrée, qui détermine alors la valeur de leurs discours.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰⁰² *Ibidem*, pp. 33-34.

¹⁰⁰³ Tel que le rappelle Sorignet : « L'investissement dans la profession de danseur repose sur une série de décisions qui autorisent un discours rétrospectif sur soi structuré autour du registre de la vocation ». Il remarque que, dans les discours des artistes chorégraphiques, l'évolution de la relation entretenue aux imaginaires professionnels du danseur se mesure à la capacité – ou non – à « prolonger telle quelle la vocation initiale ». SORIGNET Pierre-Emmanuel, « 3. Le danseur et son travail », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁰⁴ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 14.

2. *Artiste ou artisan : le métier de danseur comme labeur*

À l'inverse de l'imaginaire de l'entrée en danse par un élan vocationnel, les deux récits sont marqués par une même insistance : le métier de danseur est un travail. On peut la voir comme une manière d'interroger la dialectique récurrente entre la difficulté de la technique de la danse et la facilité apparente des gestes des danseurs en scène. Elle souligne surtout combien, dans les parcours des danseurs, il a longtemps été question de parvenir à établir la pratique du danseur comme un métier, c'est-à-dire une profession à part entière : c'est ce dont témoigne l'un d'entre eux dans *ob.scène*.

« Tu as mis beaucoup de temps à réaliser, à accepter que tu pourrais vivre de ce métier. Tu avais la certitude qu'un jour quelqu'un dévoilerait ton imposture, qu'on te dirait : « OK, tu t'es bien amusé mais maintenant il est temps de revenir à la vraie vie et de trouver un vrai métier¹⁰⁰⁵ ».

Revendiquer le travail du danseur comme un « vrai métier » acquiert dans l'écriture biographique une double fonction : si la danse accède à la légitimité professionnelle, cette légitimité rejailit en retour sur le discours du danseur. Ainsi, chez Dupuy, dès après l'incipit et les interrogations quant à ce qui occupe le danseur hors de la scène, le récit bifurque immédiatement vers le studio : l'on remarque la présence d'un lexique religieux d'un plein dévouement à la tâche – s'adonner à la danse, s'y consacrer –, mais c'est surtout l'imaginaire d'un métier artisanal qui transparaît.

« [Le danseur] est dans le studio ou dans n'importe lequel des lieux où il lui est permis de danser. Il travaille. Quel que soit son statut, son degré d'apprentissage, ses moyens techniques, son sens artistique, il s'adonne à la danse, il s'y consacre. Il apprivoise son corps, il fait face aux embûches de l'enchaînement des pas, à la complexe coordination des mouvements les uns avec les autres. Il est dans une sorte de cuisine gestuelle, spatiale et temporelle, dont les ingrédients, même à sa portée, ont du mal à s'harmoniser. Il est concentré, avec un rien d'impatience, d'irritation, mais aussi parfois de plaisir, le plaisir de réussir enfin à démêler l'écheveau du mouvement dansé et de sa complexité. Il fait et refait. [...] ¹⁰⁰⁶ ».

Cette entrée en matière se distingue par son caractère particulièrement insistant sur une conception solitaire et laborieuse du métier de danseur, tissant de nombreuses analogies qui soulignent la proximité de cette profession avec des pratiques artisanales. Qu'il s'agisse d'une technique culinaire, requérant l'« harmonisation » d'« ingrédients » gestuels, ou qu'elle fasse référence aux geste du tisserand qui « démêl[e] l'écheveau », cette description pourrait être appréhendée comme l'occasion de contrer une conception mythifiée du danseur. Bien loin d'un art dans lequel le danseur se glisserait avec naturel et aisance, la pratique gestuelle requiert

¹⁰⁰⁵ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁰⁶ DUPUY Dominique, *op. cit.*, p. 7.

« concentration » et « travail » face à la « complexité » et aux « embûches » posées par des coordinations gestuelles et par l'apprentissage somatique. Cette approche laborieuse nous semble faire écho à l'incipit de l'essai de Soulier : il s'ouvre sur le récit de l'apprentissage d'une phrase de danse de Trisha Brown et mobilise pour cela un champ lexical qui désigne le danseur tour à tour comme ouvrier ou ingénieur. La pièce est « construite » à partir d'improvisations collectives, de sorte que « la première phase de processus » de son apprentissage est d'apprendre « ce que l'on nomme souvent le 'matériel' de la pièce », dans laquelle le danseur ne remarque « aucune des difficultés auxquelles [il avait] l'habitude de [se] confronter ». Soulier présente alors sa démarche d'interprète comme une capacité d'ingénierie : « le problème était facile à identifier, mais difficile à résoudre », en raison de l'« exécution » de la phrase à partir d'un « cadre » qui ne « sélectionnait pas les paramètres adéquats » pour « concevoir¹⁰⁰⁷ » le mouvement. Ces deux récits, en mobilisant des analogies éculées, manifestent leur inscription dans des champs professionnels (artisanat, ingénierie) oscillant entre *ars* et *technè* et nourris simultanément par des savoirs savants et des savoir-faire incorporés par le danseur.

Dans *ob.scène*, si l'on retrouve cette même prévalence de l'imaginaire d'un métier laborieux, il semble en revanche se référer à des acceptions beaucoup plus larges que le seul travail kinésique. Quantitativement, on repère quatre-vingts occurrences du terme « travail » dans l'ouvrage, de nombreuses autres de la notion de « métier » ou de « profession » : ce faisceau sémantique est pratiquement présent à chaque page. Le « travail » du danseur se diffracte de manière polysémique, dans des temporalités, des espaces et des modes relationnels divers qui recouvrent tout autant les conditions logistiques et économiques de pratique du métier que la relation au corps lui-même et à l'activité de création. *Via* l'isotopie du travail et les champs d'application dans lesquels il se décline, le statut (social, artistique et économique) du danseur se trouve relever tour à tour d'un métier ou d'une « fonction ». L'usage de ces derniers termes permet aux danseurs de se penser comme membre d'une profession, d'interroger les relations entretenues avec le chorégraphe, de porter des revendications autoriales et esthétiques sur les œuvres auxquelles ils participent. D'autre part, au sein des récits, le « travail » permet d'assurer la continuité biographique du danseur par des moyens autres que le seul « je » narratif, parce qu'il témoigne simultanément de la continuité d'un projet artistique et de la corporéité de celui qui l'énonce.

La manière dont sont narrées les relations de travail témoigne d'une représentation du statut du danseur qui exclut le chorégraphe de la sphère artistique pour constituer au contraire les danseurs

¹⁰⁰⁷ SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 9-11.

en un ensemble communautaire. Sorignet rappelle que la « communauté d'expérience¹⁰⁰⁸ », en danse, est bien souvent structurée autour d'un chorégraphe et d'un projet de création¹⁰⁰⁹, qui permet de réunir des danseurs dans un lieu et pour un temps donné en vue de créer une pièce. Comment faire exister cette communauté hors de la triangulation danseur/chorégraphe/œuvre, pour la voir émerger spécifiquement entre danseurs ? Les témoignages rendent compte d'un effort pour instiller du jeu dans la relation qui s'établit avec le chorégraphe : ce dernier donne des « consignes de travail¹⁰¹⁰ », pour engager le « travail sur un projet¹⁰¹¹ », qui permet de « travailler avec une équipe¹⁰¹² ». D'autre part, si l'on sait combien la thématique de l'argent constitue l'un des jalons fondamentaux des autobiographies d'artistes¹⁰¹³, ici lorsque le champ sémantique de la danse rejoint celui du salaire, c'est surtout pour souligner l'abandon de l'imaginaire vocationnel et transgresser l'idéal de « désintéressement, qui fait du danseur un artiste¹⁰¹⁴ » (Sorignet). Les témoignages insistent sur le caractère contractuel du travail, trouvant « normal d'avoir un salaire pour le travail que tu faisais¹⁰¹⁵ ».

Remarquons, à ce point de notre réflexion, que dans le faisceau de citation ici rapportées nous ne pouvons relever que des formulations génériques pour qualifier une activité professionnelle : rien n'évoque que le métier repose sur une activité de création. C'est précisément ce qui nous interpelle : dans *ob.scène* la narration des interactions entre danseurs et chorégraphes, *via* la mise en scène de la relation économique entre salarié et employeur, constitue l'occasion d'instiller du jeu dans les catégories professionnelles et d'interroger le statut symbolique du chorégraphe. Si ce dernier n'est qu'un employeur, le danseur émerge au contraire comme artiste et créateur, instance garante de la matière kinésique de l'œuvre, tandis que semble déniée au chorégraphe « toute prétention artistique¹⁰¹⁶ ». À partir de la dissociation de cette relation, il devient au contraire possible de penser le travail du danseur de manière collective, communautaire, comme une profession à part entière. S'énoncent au fil de l'ouvrage ses conditions d'exercice, détaillées précisément parce qu'elles sont paradoxales au regard du caractère supposé vocationnel du métier de danseur, qui « se décline sur un

¹⁰⁰⁸ SORIGNET Pierre-Emmanuel, « 3. Le danseur et son travail », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁰⁹ Ce que Sorignet désigne comme des « affinités électives ». SORIGNET Pierre-Emmanuel, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰¹⁰ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 92

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 26

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 36.

¹⁰¹³ Chez Duncan ou chez Fuller, par exemple, la thématique de l'argent constitue un ressort narratif et biographique, dès lors que gagner de l'argent est synonyme de réussir sa vie artistique.

¹⁰¹⁴ SORIGNET Pierre-Emmanuel, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰¹⁵ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰¹⁶ Pour Sorignet, dès lors que le danseur envisage sa relation au chorégraphe comme une interaction entre salarié et employeur, il opère un « transfert du lien symbolique au lien économique », de sorte que le « statut symbolique » et artistique du chorégraphe s'en trouve dévoyé : il devient un « employeur », non un créateur. SORIGNET Pierre-Emmanuel, *op. cit.*, p. 118-123.

mode singulier¹⁰¹⁷ », c'est-à-dire subjectif mais aussi solitaire. Dans *ob.scène* s'imisce une réflexion sur la présence et le rôle des syndicats, en tant qu'organisation collective de défense des droits des « travailleurs du corps » que sont les danseurs.

« Les syndicats n'ont pas adapté leur défense des droits des travailleurs aux droits de danseurs », parce que « la mobilité inhérente à ce métier, l'acceptation de projets peu rémunérés, la flexibilité, le nomadisme, la transversalité, toutes ces notions vont à l'encontre même de la pensée des droits des travailleurs¹⁰¹⁸ ».

Cependant, au regard de la spécificité des trajectoires des danseurs, les syndicats semblent peu adéquats pour s'imposer comme facteur unifiant d'une corporation. À titre collectif autant qu'individuel, le sentiment d'appartenance à une communauté émerge au contraire pour les danseurs *via* la stabilité induite par l'acquisition du régime de l'intermittence¹⁰¹⁹. Comme le rappelle Sorignet, « l'usage courant du terme « statut » par les danseurs pour désigner le régime de l'intermittence [...] en éclaire la dimension symbolique essentielle, plus qu'économique et juridique¹⁰²⁰ ». Le statut du danseur, précédemment envisagé selon des caractéristiques biographiques et auctoriales, se trouve ici associé à sa fonction professionnelle et artistique. La continuité du régime d'intermittence¹⁰²¹ permet d'obtenir un statut pérenne (dans une certaine mesure), qui assure une continuité tant professionnelle que biographique ; narrativement, il constitue un motif structurant d'*ob.scène*. En témoigne, dans la citation suivante, le glissement sémantique qui opère depuis le statut de salarié en contrat à durée indéterminé jusqu'à « l'indétermination » professionnelle et artistique, ceci en fonction de la relation tissée avec le chorégraphe considéré comme un employeur.

« Toutes ces notions [...] vont à l'encontre même de l'idée du contrat à durée indéterminée. Et vous, l'indétermination, vous n'en voulez pas ni ne la revendiquez. Tu peux doublement le dire parce que tu l'as expérimentée, la permanence, le fait d'être salarié auprès d'un seul employeur pendant six ou sept ans. Tu y avais consenti car tu vivais assez mal le fait d'être dans une fausse précarité, c'est-à-dire d'être au chômage alors que tu travaillais tout le temps¹⁰²² ».

¹⁰¹⁷ Pour Sorignet, le métier de danseur se « décline sous un mode singulier », de sorte qu'il « ne prédispose pas à penser un individu collectif, y compris lorsque la conscience de situation d'exploitation apparaît ». SORIGNET Pierre-Emmanuel, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰¹⁸ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁰²⁰ SORIGNET Pierre-Emmanuel, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰²¹ Pour Sorignet, le régime de l'intermittence « permet de prolonger un discours identitaire fondé sur l'exploration du « Moi » et la réalisation de la « vocation ». *Idem*.

¹⁰²² RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 70.

La toute dernière mention relative à la durée perçue du temps de travail – « tout le temps » – témoigne de l’ambivalence de cette notion : si elle était précédemment restreinte à des relations salariées et contractuelles, elle paraît ici englober une temporalité et des activités beaucoup plus vastes et hétéroclites (telles qu’elles sont induites par l’accession au statut d’intermittent). Tout au long de l’ouvrage, l’usage de ce même terme pour désigner la pratique gestuelle participe bien sûr aussi à souligner le sérieux et la légitimité de la pratique gestuelle des danseurs : il s’agit de « travailler sur des qualités de mouvement », du « travail de l’improvisation », mais aussi de « travailler sur comment ‘être naturel’ sur scène¹⁰²³ ». Cette isotopie relève aussi sans doute d’une préoccupation renouvelée dans les pratiques contemporaines pour un imaginaire de la danse comme activité de recherche et d’exploration, tout autant qu’elle manifeste combien le corps du danseur est construit, façonné – autant qu’abîmé – par ce travail. Cependant, observons combien par un glissement sémantique le terme de travail – initialement revendiqué pour interroger des relations professionnelles, statutaires et hiérarchiques – se trouve finalement mobilisé pour décrire la temporalité biographique du danseur et la relation qu’il entretient avec son propre corps. Ceci nous incite à penser que l’imaginaire vocationnel ne s’est pas tout à fait éteint, et se trouve bien au contraire déplacé dans un nouveau lexique ou disséminé tout au long de la trame narrative du récit de soi.

3. Dire le « vieillissage »

Si le récit du métier de danseur comme labeur considère la corporéité comme outil et produit de ce travail, il permet de rendre sensible comment les danseurs de notre corpus écrivent et discutent sur un corps de métier vécu comme métier de corps. Parce que la corporéité constitue une thématique incontournable et constitutive du récit de soi¹⁰²⁴, nous avons pu observer combien elle est gage de continuité biographique par la perception d’une unicité corporelle, tant spatialement que temporellement : elle réunit et concentre les différentes activités et expériences vécues en tant que danseur. Cependant, est-ce que l’altération de ce corps (de l’extérieur, de manière traumatique, *via* une blessure, ou de l’intérieur, de manière biologique, *via* le vieillissement) altère le statut de danseur et la place physique qu’il occupe dans ce métier ? Sorignet rappelle que la « précarité structurelle » du métier de danseur « est redoublée par la fragilité du corps à pouvoir assurer des performances tout au long de la vie active¹⁰²⁵ ». Comment se trouve narré ce corps vieillissant, comme substrat au sein duquel s’articulent trois temporalités ; celle – biologique – de l’organicité, celle – biographique – du

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰²⁴ Il s’agit d’ailleurs d’un lieu commun évoqué chez Faure : le « thème de la souffrance corporelle et/ou morale ; de la mort [...] et de la résurrection symbolique, [...], les rapports au corps évoqués et les changements énoncés au cours de l’existence ». FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d’artistes de la danse », *op. cit.*

¹⁰²⁵ SORIGNET Pierre-Emmanuel, *op. cit.*, p. 119.

vécu et celle – chronologique – de la carrière du danseur ? Si la vulnérabilité du corps vieillissant est professionnelle autant que somatique, le discours sur l'altération de sa propre corporéité relève-t-il d'une parole intime ou collective – voire sociale ? Selon Faure¹⁰²⁶, la vieillesse – perçue par l'artiste ou renvoyée par ses interlocuteurs et par les normes plus ou moins implicites qui régissent le statut professionnel du danseur – constitue régulièrement un déclencheur de l'écriture autobiographique. Celle-ci émerge souvent « dans des moments de crise ou quand le corps ne répond plus aux critères visés », de sorte que l'artiste remet en question son statut même de danseur – et tente de l'inventer ou de le réaffirmer par l'écriture. On peut ici supposer que la perception du corps vieillissant, blessé ou fragilisé témoigne d'un changement dans le mode de relation que le danseur entretient à son corps, de sorte que les récits manifestent un déplacement du régime discursif. Il s'agira d'envisager ces quelques questions au regard des témoignages transmis au sein d'*ob.scène* comme de la *Sagesse*.

L'ambiguïté de la relation entre discours du corps à valeur intime ou sociale est visible dans *ob.scène* au sein de la structure même de l'ouvrage, puisque la bipartition suggérée par l'alternance des couleurs de la typographie induit un biais de perception. Le récit de la vieillesse, tout comme précédemment celui du travail, est en police noire, à la différence des récits expérientiels en police grisée : ils sont ainsi implicitement considérés comme appartenant aux discours sur le métier, non aux récits sensibles – alors que le registre d'écriture dont ils témoignent pourrait suggérer l'inverse. On peut le comprendre en rappelant combien le récit du corps vieillissant constitue un topos du discours biographique des danseurs, de sorte que les témoignages réunis dans *ob.scène* participent à en proposer une dialectisation critique. Notons ainsi qu'à l'inverse des récits autobiographiques examinés par Faure, la thématique de la vieillesse est abordée chez Rivière principalement dans le premier tiers de l'ouvrage¹⁰²⁷, c'est-à-dire ni comme initiation de l'écriture (dans la préface), ni comme conséquence d'une vie de danse, en clôture du livre¹⁰²⁸. Au regard du titre de l'ouvrage et du jeu qu'il propose entre la scène et l'*ob/scène*, c'est-à-dire ce qui lui fait face, on perçoit aussi combien le récit du vieillissement constitue un moment de transition et de transformation du corps. Celle-ci pourrait conduire à ce que la pratique de la scène se transforme en hors-scène dès lors que le danseur est exclu des interactions professionnelles et économiques de son métier¹⁰²⁹ ; ici au contraire, les récits délivrent un point de vue interne et intime sur le corps vieillissant, qui sollicite un ensemble de savoirs physiques et anatomiques

¹⁰²⁶ FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *op. cit.*

¹⁰²⁷ On trouve évoquée la vieillesse dans *ob.scène* principalement aux pages 15, 27 et 39 d'un ouvrage qui compte 121 pages.

¹⁰²⁸ C'est par exemple le cas dans l'autobiographie de Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Arles, Actes Sud, 1992.

¹⁰²⁹ On retrouve ce même procédé au sujet des récits dédiés à la grossesse des danseuses : parce qu'ils constituent des moments d'exclusion de l'espace scénique, ils sont inclus dans les paragraphes en police noire. RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, pp. 75-76.

pour préserver l'apparente intégrité de sa silhouette. Lorsque le corps est vieillissant, s'agit-il de le discipliner par des discours orthopédiques, ou au contraire de se réapproprier par le récit biographique une corporéité progressivement réifiée ? Dans ce cas, on peut repérer combien les discours vocationnels et les registres d'écriture (mystiques ou lyriques) qui accompagnaient ailleurs la narration de soi sont ici exacerbés, soit pour les déjouer, soit pour en renforcer la portée symbolique.

« Et puis, de ce matin où tu n'as pu ni bouger ni respirer, où tu as mis une heure à te redresser pour t'asseoir dans ton lit parce que tu avais toute la colonne vertébrale bloquée et que personne ne pouvait te toucher, tu t'es dit que quelque chose devait changer dans ta manière de travailler puisqu'à l'évidence, quelque chose ne fonctionnait plus dans la compréhension de ton corps. [...] C'est aussi lié au fait que le corps vieillit. Avec l'âge, le corps est certainement plus difficile¹⁰³⁰ ».

Dans ce témoignage, le vieillissement est signalé au danseur par la survenue d'indices perceptifs : une douleur survient brutalement et induit une distorsion entre la proprioception et les représentations anatomiques du corps (sa colonne vertébrale est « bloquée »). D'ailleurs, le terme de « corps », mentionné à trois reprises, varie dans ses acceptions : lorsqu'il désigne un échec dans la « compréhension de ton corps », la formule est marquée par la présence d'un pronom possessif, qui induit une relation tant cognitive que sensorielle de la corporéité. Ensuite, « le corps vieillit », dans une formulation plus générale, à la manière d'une aporie ; finalement « le corps est certainement plus difficile » : tout comme dans l'exemple précédent, il ne s'agit plus de « ton » corps, mais « du corps », comme un élément extérieur, d'ailleurs perçu comme « difficile », comme s'il s'était autonomisé, réifié, distancié du danseur lui-même. Ce glissement progressif du corps perçu au corps social, du corps sujet au corps objet est la conséquence d'un « mauvais travail », dont le corps serait le révélateur. Cette approche organique du corps du danseur conditionne la perception d'une rupture sensorielle et les outils engagés pour contourner cette difficulté : il s'agit de réintroduire en soi ce corps objet, mais aussi de le réintroduire dans les normes et les stéréotypes de la danse.

En cela, la perception d'un premier vieillissement constitue un élément déclencheur, qui induit de renouveler les manières de continuer à danser malgré et avec lui. Il faut chercher de nouveaux moyens d'entraîner et de travailler le corps, en prenant conscience de ses changements et en les acceptant. Ce mécanisme individuel et subjectif est cependant lui-même tissé de langage, nourri de discours et de savoirs produits par les pratiques de danse : dans l'extrait suivant, le danseur dresse un inventaire des ressources à sa disposition pour supporter l'affaiblissement de la dynamique gravitaire.

« Systématiquement avant d'entrer sur scène, tu reconstruis méthodiquement ta verticalité, tu réalignes le tout à partir de tes talons pour ne pas donner cette impression de dos voûté, de l'âge

¹⁰³⁰ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 27.

qui passe. Cette expertise de la posture, c'est devenu un réflexe qu'il t'arrive d'avoir en public parce que tu les connais par cœur, ces faiblesses du squelette. D'où ce fantasme récurrent de changer de corps, de tête pour chaque projet, mais tu n'y arrives pas ».

Ici la relation entre corps observable et corporéité perçue est régulée par un principe de domestication de la structure corporelle, qui mobilise des savoirs acquis tout au long de la formation et du parcours professionnel du danseur – une « expertise de la posture ». Cette lecture anatomique induit une corporéité certes globale – il faut réaligner « le tout » –, cependant perçue de manière morcelée : seuls « le dos voûté » et « le squelette » sont identifiés comme indices ou stigmates du vieillissement. Il s'agit d'un corps sans plis, sans chair, sans excroissances, seulement conçu comme des blocs qui s'affaissent, et l'on voit poindre, à travers la perte d'une certaine correction de la posture, les imaginaires orthopédiques qui nourrissent une pensée du corps. La corporéité s'en trouve ainsi réifiée, dans une relation distante au sujet, nourrissant le fantasme de « changer de corps, de tête ». Le vieillissement s'expose comme l'occasion de manifester une emprise cognitive – et sans doute discursive – des savoirs sur le corps : Sylvia Faure souligne que l'écriture autobiographique constitue une manière de maîtriser son expérience, d'autant lorsque les transformations du corps provoquent des transformations de son statut artistique¹⁰³¹.

Ce phénomène est particulièrement visible chez Dupuy, puisque c'est un chapitre entier de la *Sagesse* qui est consacré à la vieillesse. Nommé « vieillissage », ce néologisme de sa conception lui permet par une forme d'euphémisation de se distinguer du terme péjorativement connoté de « vieillesse » ; il suggère aussi la perception d'un processus (tel que le « vieillissement »), et non d'un état – de corps et de fait. En effet, contrairement à ce que relatent les témoignages d'*ob.scène*, où le vieillissement du corps n'est qu'à ses prémisses et ne semble pas menacer le statut professionnel du danseur¹⁰³², le cas de figure de Dupuy est d'autant plus particulier qu'il est lui-même concerné par cette question : il publie *La Sagesse du danseur* en 2011, alors qu'il a 81 ans. Or perception du vieillissement n'est pas vieillesse : s'il s'agit dans le premier cas d'un processus physiologique qui s'inscrit dans la temporalité biographique du danseur, la vieillesse de Dupuy est partie prenante de son statut social et artistique, et inclut des altérations certes physiologiques, mais aussi biographiques et kinésiques. Elle est à ce titre susceptible d'interférer avec son identité de danseur, l'infléchir voire la réfuter, dès lors qu'elle lui est renvoyée par le regard et le discours d'autrui. Il semble alors que ce soit sur le terrain discursif que Dupuy se positionne pour l'évoquer : son récit se tisse de nombreuses apories, nourries par une tonalité poétique voire lyrique, qui participent d'une entreprise

¹⁰³¹ FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *op. cit.*

¹⁰³² Faure signale combien le vieillissement constitue un point de rupture dans la trajectoire professionnelle des danseurs et signe l'entrée dans la retraite artistique : ces éléments ne sont présents ni dans *ob.scène*, ni dans la *Sagesse*. FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *op. cit.*

d'euphémisation du vieillissement autant qu'elles témoignent de la manière dont il compose sa propre posture de danseur à partir de ces stéréotypes discursifs. Dans l'extrait suivant, le corps vieillissant est l'occasion de nouveaux apprentissages et d'un affinement des capacités interprétatives.

« Bien sûr, nous n'écarterons plus les jambes de la même façon ni ne les croiserons aussi intensément. Bien sûr, nous ne nous pencherons plus aussi bas vers la terre et nous ne nous dresserons plus aussi haut vers le ciel. Bien sûr... » Mais « La recherche de la danse de l'âge est une aventure aussi passionnante que l'apprentissage de la danse à ses débuts. Le danseur est ainsi un éternel apprenti. Se mettre en quête du corps propre, celui que l'on sent, qui nous appartient, l'état de corps dans lequel nous existons au plus profond.¹⁰³³ »

Tout au long de la *Sagesse*, c'est la tonalité poétique de son propos qui lui offre une tierce voie de discours pour contrer ces stéréotypes, parce qu'elle manifeste un écart avec une réalité prosaïque tout autant qu'elle contribue à stimuler des imaginaires qui, précisément, lui semblent figés. Il soutient régulièrement que « dans la danse classique, la figure du danseur âgé est le produit de l'imagination », de sorte que « l'image de la jeunesse collée au danseur est si forte, si prégnante, que l'idée même d'un danseur vieux ne vient pas à l'esprit¹⁰³⁴ ». L'usage de formulations génériques – le « je » en est systématiquement absent – permet de faire apparaître le vieillissement physiologique comme un événement non pas biographique, mais artistique : « le danseur vieux est un danseur mort, un homme mort à la danse, il n'a plus rien à faire sur la terre de la danse qu'à disparaître de sa constellation¹⁰³⁵ ». Dans l'exemple suivant, la vieillesse est ainsi abordée de manière détournée, à partir d'un proverbe que Dupuy dit être issu du *Talmud*, c'est-à-dire d'un texte centenaire et sacré, dont la légitimité repose aussi précisément sur son ancienneté.

« Ne plus pouvoir se déchausser en se tenant sur un seul pied, tel serait selon le Talmud le critère simple de la vieillesse, l'acte du corps emblématique de la montée de l'impuissance. [...] Pour l'homme qui danse, cette perte de l'équilibre ne serait-elle pas la pente vers la chute, l'amorce du déclin ?¹⁰³⁶ ».

Si cette déclaration semble particulièrement lyrique, elle témoigne pourtant d'un vieillissement envisagé en des termes polysémiques : l'équilibre et sa perte manifestent un déclin kinésique, mais aussi biographique et statutaire (qui signe la fin de la carrière professionnelle). La thématique de la vieillesse permet alors des convergences spécifiques entre la figure de « danseur », telle qu'elle s'établit comme personnage de son écriture, et sa propre posture de narrateur. C'est aussi de ce point

¹⁰³³ DUPUY Dominique, *op. cit.*, pp. 81 & 77.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 76.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 71.

de vue que l'on peut comprendre la résurgence chez Dupuy de nombreux tropes autobiographiques : il s'agirait de mobiliser les thématiques et les formes narratives canoniques du récit biographique comme support de discours, pour s'y confronter et se distinguer de la stéréotypisation des récits de vie des danseurs. Finalement, la vieillesse constitue une figure clef pour penser la danse : elle permet de souligner combien la jeunesse constitue un noyau lexical mais aussi symbolique, qui décline un ensemble de valeurs – de fugacité, d'éphémère – attribuées par métonymie aux représentations canoniques des gestes et des œuvres chorégraphiques.

« Dans la perspective d'une perte assumée qui est le lot de la danse, le vieillard ne serait-il pas la figure emblématique de la danse, à l'opposé de la figure obligée, archi-rebattue, conventionnelle, de la jeunesse [...] ?¹⁰³⁷ ».

Le vieillard est finalement celui qui manifeste la possibilité de la continuité d'une vie de danseur, tissant de gestes sa propre histoire, tout autant qu'il est dépositaire de l'histoire de la danse. Cette continuité thématique nourrit le cheminement narratif de son ouvrage, et participe aussi à mettre en abyme sa propre posture de transmetteur et de passeur : *via* l'examen du topos de la vieillesse, le discours de Dupuy exemplifie un faisceau de valeurs chorégraphiques.

« La spécificité de la danse contemporaine est d'avoir établi dans ses fondements, contre l'esthétique classique, la possibilité de danser professionnellement toute sa vie, dans la lignée des figures fondatrices de la danse moderne et contemporaine (Merce Cunningham, Martha Graham, Dominique Dupuy, Carolyn Carlson, etc.)¹⁰³⁸ ».

Cette évolution sociale et esthétique des normes corporelles prend racine par la structuration professionnelle de la discipline contemporaine, *via* des figures tutélaires : notons que les chorégraphes-pédagogues ici mentionnés sont tous auteurs d'ouvrages, dans des registres poétiques (Carlson), autobiographiques (Graham), ou sous forme d'entretiens (Cunningham¹⁰³⁹). À ce titre, il n'est finalement pas surprenant d'y trouver évoqué Dominique Dupuy, de sorte que la *Sagesse* témoignerait de la manière dont il a contribué à cet infléchissement du statut du danseur vieillissant.

C. Filiations pédagogiques : foyers et périphéries

La thématique de la vieillesse permet ainsi de mettre en exergue des circulations discursives paradoxales : dans *ob.scène*, on perçoit combien la relation du corps à soi, lorsqu'il s'agit de réintégrer

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰³⁸ SORIGNET Pierre-Emmanuel, « 8. « Après la danse, je fais quoi ? » Vieillesse et sortie de métier », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, op. cit.

¹⁰³⁹ Par exemple le recueil *Brin d'herbe* chez Carlson (Arles, Actes Sud, 2011), l'autobiographie de Martha Graham *Mémoire de la danse* (Arles, Actes Sud, 1992), ou l'ouvrage d'entretien avec Merce Cunningham et Jacqueline Lesschaeve, *Le Danseur et la danse* (Paris, Belfond, 1980).

un corps altéré dans une corporéité globale, est finalement médiée par des apprentissages préalablement incorporés, des savoirs et des discours sur le corps et sur ce qu'est être danseur. D'autre part, dans la *Sagesse*, ce sont les stéréotypes mêmes de l'image du danseur qui se trouvent interrogés : ils ouvrent à la possibilité de penser le danseur dans une temporalité longue, qui excède la seule pratique de la scène. C'est aussi en cela que Dupuy acquiert un statut de passeur, au regard de la durée pendant laquelle il a pu être actif dans le champ chorégraphique et pédagogique français.

Cette posture de pédagogue, lorsqu'elle se trouve associée à la figure du danseur auteur d'un texte biographique, interroge les modalités de transmission et d'incorporation des savoirs comme des discours sollicités dans ces récits du vieillissement. À ce titre, le quatrième et dernier lieu commun que nous examinons concerne la place acquise par les récits de la formation pédagogique des danseurs, par ailleurs jalons incontournables des récits de vie autobiographiques¹⁰⁴⁰. En effet, la pédagogie de la danse constitue un creuset de discours, parce qu'elle décline la *discipline* selon trois acceptions : comme processus coercitif de transformation de sa corporéité et de son habitus au prisme de pratiques et de discours ; qui sont eux-mêmes inclus et constitutifs de ce qui définit la danse comme pratique artistique ; finalement, dans une perspective de sagesse, la pédagogie s'instaure comme discipline de transmission de savoirs.

Puisqu'il s'agit d'une notion particulièrement vaste, nous ne l'aborderons ici que selon un prisme thématique précis, en nous intéressant à la manière dont les deux ouvrages dénotent la valeur discursive afférente aux formes de transmission pédagogique : ils en examinent les limites autant qu'ils en imaginent les possibles évolutions. On peut tout d'abord noter combien les deux textes véhiculent des stéréotypes récurrents quant à la formation académique délivrée dans les écoles professionnelles ; ci-dessous, dans *ob.scène*.

« Le court passage que tu as fait dans une école, c'est comme si c'était arrivé trop tard pour toi. Tu te souviens de ces garçons qui ressemblaient à de vrais coqs, avec leurs corps de bêtes sauvages et toutes ces filles mangeuses de yaourts allégés, tristes, aigries et anorexiques. Tu trouvais ça vraiment insupportable. De même, cette fâcheuse tendance à se plaindre tous les matins des douleurs de la veille tout en faisant son grand écart facial¹⁰⁴¹ ».

On voit dans ce témoignage les nombreux stéréotypes véhiculés par cette conception de l'école, de l'anorexie à la pratique du grand écart, dans un esprit de compétition. Ce sont des clichés, assumés comme tels : pourquoi le récit s'attache-t-il ainsi à articuler thématique des écoles de formation et

¹⁰⁴⁰ Cependant, notons là encore un autre écart avec le faisceau de textes autobiographiques examinés par Faure : dans *ob.scène* comme dans la *Sagesse*, les récits de la formation des danseurs s'interpénètrent explicitement avec l'évocation de leurs propres pratiques pédagogiques.

¹⁰⁴¹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 105.

stéréotypes ? Nous parions qu'il s'agit de thématiser leur caractère normatif, pédagogiquement – mais aussi discursivement. Ceci d'autant que ces mêmes stéréotypes semblent également présents – cependant dans une moindre mesure et dans un registre moins polémique – dans le propos de Dupuy, alors que lui-même a été pédagogue et qu'il a largement participé à la structuration de l'enseignement de la danse en France.

« Pour un enfant, c'est très loin de l'idée d'entrer dans une école de danse, avec son imparable embrigadement dans un système de règles déterminées et déterminantes, pas très différentes des autres contraintes de la vie¹⁰⁴² ».

On relève ici tout autant la représentation de l'école de danse comme une formation coercitive que comme un espace qui mobilise des normes efficaces et façonnées dans la vie quotidienne¹⁰⁴³. Dans *ob.scène* comme dans la *Sagesse*, ce sont ces représentations stéréotypées qui nous interpellent, d'un point de vue discursif, cependant moins sociologique qu'esthétique. Que les témoignages réinvestissent de nombreux clichés sur la pédagogie ou que les récits déclinent quelques imaginaires relatifs à la formation du danseur selon des schémas discursifs éculés, qu'est-ce que ces lieux communs et leur insertion dans des récits biographiques de danseurs nous apprennent de la manière dont ils participent aux imaginaires de la formation du danseur – et à la formation de son imaginaire¹⁰⁴⁴ ? Il nous semble que cela souligne combien les dispositifs de formation du danseur constituent finalement autant l'espace de transformation de la corporéité que d'inculcation d'une tradition, de modes de transmission spécifique des savoirs : de ce point de vue, produire un discours sur la formation du danseur dans un récit biographique, ce serait aussi introduire du jeu avec la tradition, avec l'histoire de la danse et les filiations dans lesquelles les danseurs s'inscrivent. C'est ce qu'évoque Yvonne Hardt, qui s'intéresse à la manière dont se performent aujourd'hui, dans les pratiques chorégraphiques, de multiples « je[ux] » avec le passé : lorsqu'il s'agit pour les danseurs d'interroger le potentiel critique des danses passées au regard de leur propre passé. Ce sont alors, davantage que des objets

¹⁰⁴² DUPUY Dominique, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁴³ Bien sûr, il s'agira ensuite pour Dupuy de s'y opposer, pour revendiquer des formes de transmission qui fassent écart avec l'enseignement normatif. Ce phénomène excède largement notre propos ; on peut néanmoins suggérer ici que, tout au long de la *Sagesse*, Dupuy décrit l'enseignement qu'il reçoit en mobilisant des motifs qui font largement écho aux pédagogies utopiques (telles que Thélème, ou plus proche du champ chorégraphique Monte Verità) : les cours ont lieu en extérieur, incluent des exercices physiques tels que l'escalade, le corps se nourrit d'une alimentation abondante, et l'accent est mis sur le plaisir corporel du danseur. DUPUY Dominique, *op. cit.*, pp. 15-17.

¹⁰⁴⁴ Nous émettons l'hypothèse que les deux présents ouvrages constituaient une forme d'écho lointain du faisceau d'autobiographies publiées par les artistes chorégraphiques de la Modernité, parce que celles-ci ont participé à élaborer le métier de danseur, de sorte qu'elles sont partie intégrante de l'histoire et du statut du danseur.

archivistiques, des formes et des structures narratives qui en émergent, des histoires et des récits constitutifs de l'Histoire.

« En traitant le passé et la tradition en danse comme des productions esthétiques créées de toutes pièces », ils contribuent à « mettre au jour les systèmes de narration, d'imagination et d'identification à l'œuvre dans le projet historique¹⁰⁴⁵ ».

En serait-il de même dans le contexte de la production livresque des artistes chorégraphiques ? Il nous semble précisément que ces récits sont aussi le lieu où s'inventent et se questionnent les relations entre la construction de l'identité artistique des danseurs, la transmission d'histoires de la danse et les formes narratives par lesquelles toutes deux émergent. Il s'agirait alors pour nous de tenter de comprendre comment ces narrations de soi seraient, elles-aussi, des « productions esthétiques créées de toutes pièces », qui cependant participent à construire les imaginaires de l'histoire de la danse et du métier de danseur, puisque ceux-ci relèvent aussi de stratégies narratives. De ce point de vue, les expériences vécues et narrées dans les deux ouvrages sont à appréhender comme des formes discursives, des constructions qui articulent récit biographique des trajectoires artistiques des danseurs et histoire collective d'un métier, qui enveloppe, détermine mais aussi se façonne narrativement à partir de ces trajectoires individuelles. On peut alors mettre en lumière deux dynamiques différentes, dans *ob.scène* comme dans la *Sagesse*, qui témoignent de deux relations à l'histoire et à la transmission des savoirs comme des imaginaires du corps ; la première est diachronique, selon une approche presque généalogique, tandis que la seconde, davantage synchronique, participe à délinéer les contours d'un corps professionnel. Chez Dupuy il s'agit de se placer narrativement au centre de cette histoire pour entrer en dialogue avec les maîtres, tandis que dans *ob.scène* les témoignages semblent proposer un pas de côté, comme une relecture des narrations hégémoniques, largement médiées par le support textuel.

1. Trouver sa place

Chez Dupuy, si la « parole du pédagogue » ne peut s'écrire, en revanche ce n'est pas le cas des discours *du* et *sur* le maître. Il reste très attaché à ceux qui l'ont formé – Jean Weidt, Jerome Andrews, pour ne citer qu'eux – et évoque largement dans la *Sagesse* leur enseignement comme leurs techniques de transmission¹⁰⁴⁶. Parce qu'il est à son tour lui-même pédagogue, mais aussi parce que

¹⁰⁴⁵ HARDT Yvonne, « Mettre en scène l'aspect ethnographique de l'histoire de la danse : la danse contemporaine et son jeu avec la tradition », *Recherches en danse*, Traductions, 2018. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1801> Consulté le 24 octobre 2022.

¹⁰⁴⁶ Comme nous avons pu le mettre en lumière dans la première partie de cette étude, ce que nous désignons ici comme des filiations doit cependant être pensé de manière beaucoup plus complexe, à la manière d'un « reliement ».

la transmission se pense chez lui à double sens¹⁰⁴⁷ ; finalement parce qu'il en témoigne dans un récit largement biographique, il nous est permis de nous interroger sur les modalités d'articulation entre les récits de la transmission pédagogique qu'il reçoit ou qu'il engage, l'énonciation de multiples filiations dans l'histoire de la danse et la narration de sa propre biographie artistique. Ces interactions sont récurrentes dans son écriture, tout autant dans la *Sagesse* qu'au sein de ses autres publications, telles qu'*Une danse à l'œuvre*, *Marsyas* mais aussi *Reliement* et les rubriques nécrologiques, qui constituent désormais une large part de sa pratique d'écriture régulière. Ceci permet d'appréhender la dispersion de ces modalités narratives selon diverses formes et supports d'écriture en fonction des adresses de chacune de ses publications¹⁰⁴⁸ : affleure la manière dont Dupuy s'y énonce comme figure centrale, qui accumule et réunit autour de lui un corpus large de références, citations et portraits qui délimitent « son » histoire de la danse.

La forme narrative du portrait apparaît à ce titre comme l'une des structures topiques du récit biographique : elle permet d'intégrer à la narration de sa propre vie une pluralité de voix qui la racontent de manière réticulaire et amplifient la portée d'une parole subjective, puisque ces galeries de portraits sont unifiées par le jeu de l'illusion biographique sous l'égide de la personnalité de l'auteur¹⁰⁴⁹. Dans les autobiographies de danseurs, la rencontre avec des artistes célèbres permet par analogie d'induire une convergence avec leur propre notoriété, de souligner l'intégration au sein d'un réseau esthétique ou intellectuel et de manifester des aspirations ou des filiations artistiques. Chez Dupuy, en revanche, il s'agit plutôt d'accoler les figures et les temporalités, parfois sans lien logique autre qu'alphabétique (tel qu'on peut le voir dans *Une danse à l'œuvre*, dont l'une des sections s'organise comme un index ou un dictionnaire). Le pronom « je » s'absente alors, au profit d'autres sujets : Dupuy acquiert en cela une posture qui pourrait s'apparenter à la figure du témoin¹⁰⁵⁰ (presques au sens oculaire du terme), portant la voix de ceux qu'il a côtoyé et qu'il est le seul – le dernier – à pouvoir narrer. Cette démarche est particulièrement marquée dans la préface de son recueil *Une Danse à l'œuvre* : il y revendique la valeur « testimoniale » de son écriture, par laquelle sont rebattues les cartes des hiérarchies mémorielles pour rendre hommage à ceux qu'il nomme « des oubliés vivants », par exemple Deryk Mendel. Il lui consacre deux pages, qu'il introduit par la remarque

¹⁰⁴⁷ voir DUPUY Dominique, « Le corps du maître », in ASLAN Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1996.

¹⁰⁴⁸ On peut considérer la *Sagesse* comme un ouvrage grand public, publié chez un éditeur généraliste. *Une danse à l'œuvre* est édité par le CND, témoignant d'une certaine spécialisation du lectorat, tandis que *Marsyas* est plus spécifiquement destiné aux professionnels du milieu chorégraphique. Finalement, *Reliement*, édité par sa propre association Ode après l'orage, n'est destiné qu'à un lectorat d'initiés, principalement les proches de Dupuy.

¹⁰⁴⁹ Voir BEAUJOUR Michel, *Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

¹⁰⁵⁰ C'est comme cela qu'il se désigne par exemple dans la présentation de l'ouvrage *Une danse à l'œuvre*, qu'il co-signe avec Françoise Dupuy : « acteur et témoin à la fois, peut-être dernier témoin... ». En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/products/275-une-danse-a-l-oeuvre> Consulté le 23 octobre 2022.

suiuante : « qui connaît ne serait-ce que son nom ? Ni lui ni son œuvre ne figurent dans le récent *Dictionnaire de la danse*, et pourtant...¹⁰⁵¹ ». Le fait de dédier un espace d'écriture à un danseur – surtout quand cette écriture est assumée par un autre danseur – lui permettrait d'accéder à une reconnaissance posthume : Dupuy acquiert en cela une posture proche de celle de l'historien, garant d'une vérité oubliée.

Cependant, cette écriture testimoniale semble tout de même œuvrer à produire une reconnaissance réciproque, comme le suggère la démarche qu'il engage dans les *Reliement*. Ses nombreuses nécrologies se concluent toujours sur quelques mots quant à la manière dont il a croisé la route de ces danseurs et maîtres – comme, dans l'exemple suivant, à propos de Mié Coquempot : « ayant appris de notre propriétaire notre récente installation, elle avait déclaré tout de go 'Françoise et Dominique Dupuy, des géants de la danse !'¹⁰⁵² ». Il s'agit à la fois de raviver leur mémoire par l'écriture, les faire reconnaître, mais aussi de s'inscrire, auprès d'eux, dans un certain cercle artistique : Dupuy signale des étapes et rencontres déterminantes dans son parcours, témoigne d'une époque mais aussi d'une certaine esthétique de la danse¹⁰⁵³. On pourrait y voir une forme d'endogamie, implicite ou volontaire : ces modèles artistiques et pédagogiques, parce qu'ils possèdent *pour et sur* lui un statut d'autorité, autorisent autant qu'ils légitiment sa propre prise de parole.

Un troisième procédé, visible dans *Marsyas*, consiste ainsi à proposer ce que nous considérons comme des « portraits discursifs ». Au sein d'un chapitre intitulé « Références¹⁰⁵⁴ » – au double sens du terme, des figures tutélaires comme des références bibliographiques – Dupuy publie plusieurs extraits de textes d'auteurs, principalement des chorégraphes (Martha Graham) ou des poètes (Paul Valéry, René Daumal). Ces « texte de référence » sont l'occasion pour Dupuy de les « présent[er] [lui]même par un texte de [son] cru¹⁰⁵⁵ ». Or, comme nous l'évoquions précédemment, la préface possède une fonction de mise en valeur, parce qu'elle légitime l'écriture de celui ou celle qu'elle introduit¹⁰⁵⁶. Ici, au regard de la reconnaissance artistique et sociale dont jouissent déjà les auteurs des textes qu'il préface, on pourrait considérer un phénomène d'inversion : ce seraient ces figures

¹⁰⁵¹ DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, pp. 223-224.

¹⁰⁵² DUPUY Dominique, *Reliement* n°10, Paris, Ode après l'orage, 2019, p. 17.

¹⁰⁵³ Dupuy apporte un soin tout particulier aux récits consacrés aux artistes qui ont, comme lui, participé à introduire sur la scène contemporaine française les démarches et les esthétiques des danseurs et pédagogues allemands du début du XX^{ème} siècle. En revanche, on peut constater la quasi-absence de textes consacrés aux chorégraphes issus de la Judson Church, alors que Dupuy revendique le fait que leur irruption en France aurait causé du tort à sa carrière.

¹⁰⁵⁴ DUPUY Dominique, *Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*, p. 76.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁵⁶ En filigrane aussi, puisqu'il les introduit – tout comme on introduit l'une de ses relations dans des lieux de mondanités – il se présente comme côtoyant ces grandes figures.

tutélaires et ces citations qui « le font écrire¹⁰⁵⁷ », instaurant une nouvelle forme de discursivité ; ainsi qu'une adresse intertextuelle. On retrouve ici une nouvelle déclinaison de la distinction proposée par Dupuy entre « écrire *sur* » et « écrire *de* danse » : s'il redoute la posture de l'historien, telle que la compose selon lui Jacqueline Robinson dans *L'Aventure de la danse moderne en France*¹⁰⁵⁸, parce qu'elle serait « en surplomb¹⁰⁵⁹ », pour sa part son écriture « de danse » est liée au besoin pour lui de s'inscrire et de s'écrire comme danseur. Simultanément partie prenante de cette écriture (en tant que narrateur) comme de l'histoire de la danse, il s'énonce en même temps qu'il en fait le récit et s'inscrit à leurs côtés par de multiples jeux d'intertextualité et de relations narratives.

2. *Disperser les savoirs*

Tel que nous avons pu le voir apparaître chez Dupuy, le discours produit au sujet des modes d'enseignement et de transmission de la danse ne peut être considéré comme une seule thématique de l'écriture : il est au contraire déterminant de la structure même de l'énonciation et des formes de narration qu'il engage, comme autant d'histoire(s) de la danse. Il est alors possible de comparer la posture déployée dans la *Sagesse* et dans *ob.scène*, quant au type de discours relayés par les danseurs et aux formes discursives par lesquelles les ouvrages manifestent la manière dont ils sont constitutifs des imaginaires du métier de danseur. On remarque, dans les deux cas, une forme de dispersion : chez Dupuy, par une diffraction de portraits, biographiques ou discursifs, qui le positionnent comme témoin et légitiment tant son activité de danseur que la prise de parole qu'il engage. Dans *ob.scène*, cette dispersion est liée à la structure narrative de l'ouvrage, qui s'organise par la juxtaposition d'extraits de paroles. Cependant, cette hétérogénéité semble recouvrir une tout autre fonction, notamment parce que la posture de « danseur » qu'elle délinéé s'inscrit dans une tout autre période historique et esthétique. Comme l'évoque Ghyslaine Gau lors de notre entretien, son activité professionnelle lui semble marquée par l'infléchissement du statut du « danseur » au profit de la posture de « l'artiste chorégraphique¹⁰⁶⁰ ». Comment cette nouvelle posture induit-elle une autre manière de produire des discours sur la formation du danseur et sur les expériences qui le constituent ? *ob.scène* développe à cet égard une écriture du temps présent : sans fonction testimoniale, elle met en scène le « danseur » aux prises avec l'évolution des représentations et des pratiques qui caractérisent son métier¹⁰⁶¹. Remarquons par exemple, dans l'extrait suivant, combien la formation reçue par les danseurs est décrite de manière décousue, tant sur le plan individuel (les danseurs reçoivent des cours très

¹⁰⁵⁷ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 66, ligne 21.

¹⁰⁵⁸ ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bouge, 1990.

¹⁰⁵⁹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 71, ligne 6.

¹⁰⁶⁰ « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Annexes*, p. 24, ligne 16.

¹⁰⁶¹ Nombreux sont les témoignages qui fustigent la prégnance de « vieilles catégories », qu'elles s'appliquent à la relation entre le danseur et le chorégraphe, ou au statut de « travailleur » du danseur ». RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, pp. 57 & 69.

disparates, et propres à chaque école) que structurelle : l'enseignement dispensé paraît particulièrement chaotique.

« Des cours de danse classique, de danse moderne, claquettes, jazz, arts martiaux, cours de chinois, anglais, mathématiques, danse traditionnelle, géographie, histoire de la danse, cours sur la pensée nationaliste, chant, anatomie, taï chi. Cours de droit, de biomécanique, de danse afro-cubaine. Pas de cours d'analyse du mouvement, pas d'histoire de l'art. Le matin, cours technique, et l'après-midi, répertoire ou création. Si tu t'es parfois demandé ce que tu avais fait, retenu de toutes ces heures de préparation, tu ne t'es jamais interrogé sur ce que tu avais fait en dehors de tout ça. Tu penses même que c'est ce qui t'a nourri le plus en tant que danseur, la vie en dehors de la danse¹⁰⁶² ».

On constate ici une véritable mise en crise d'une pédagogie de la danse attendue comme harmonieuse et standardisée. Le récit juxtapose une pluralité de cours et de savoirs : qu'il s'agisse des esthétiques enseignées (classique, moderne, jazz, etc.), des modalités pédagogiques (cours technique, répertoire), mais aussi des registres de savoirs, tour à tour pratiques ou théoriques (le cours de droit cohabite dans la même phrase avec le cours de danse afro-cubaine), des formes de transmission verticales ou plus collectives. On lit en filigrane la discontinuité et l'hétérogénéité du corps qui en résulte, du point de vue des techniques du corps comme des savoirs académiques. Or ce caractère disparate semble ici une composante plutôt péjorative : d'une part, rien ne serait retenu de cet éventail de savoirs : d'autre part, les apprentissages réels auraient lieu au contraire « dans la vie¹⁰⁶³ ». Ce faisceau de citations témoigne autant du caractère contradictoire des témoignages compilés dans *ob.scène* qu'il donne à lire comment s'incorpore le projet d'une transversalité des savoirs et des pratiques, telle qu'elle soutient aujourd'hui les schémas directeurs de la pédagogie de la danse¹⁰⁶⁴. Cette transdisciplinarité est désormais considérée comme constitutive des pratiques du danseur : en témoigne le propos de Jean-Christophe Paré, à propos de la formation proposée au Conservatoire et des diverses expériences professionnelles qui jalonnent et façonnent le métier d'interprète.

« Reconnaître qu'un danseur interprète traverse durant sa carrière des activités diverses, reliées entre elles par des éléments de savoirs transversaux autour d'un noyau central : la connaissance du corps en acte, saisi au cœur même du mouvement dansé. Ces seuils d'expérience, je me les représente comme le fondement de la poly-compétence du danseur. J'y vois comment

¹⁰⁶² RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, pp. 107-107.

¹⁰⁶³ Les témoignages des danseurs mettent ainsi en valeur l'autodidaxie : « ce qui fait de toi le danseur que tu es, tu l'as appris [...] sur le tas, comme on dit. Et c'est quelque chose que tu défends dans ce métier, l'autodidaxie. Si tu devais repartir de zéro, et même si sauter d'une chose à l'autre sans véritable fil conducteur ne t'a pas toujours aidé, tu referais la même chose ». RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁶⁴ Isabelle Ginot rappelle ainsi combien la transdisciplinarité peut constituer tout autant « un dispositif d'ouverture [d'un] potentiel de changement ou de transgression, ou au contraire d'entrave ». GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », *op. cit.*

une expérience donnée ouvre à elle seule de nombreuses autres voies de compréhension des mécanismes intrinsèques aux autres expériences qu'on rencontrera, à l'image du geste phrasé où chaque espace du corps enveloppe, tout autant qu'il est lui-même enveloppé, d'autres espaces du corps. Où il n'y a pas de succession mais des tensions se répondant et s'ajustant¹⁰⁶⁵».

Paré postule ici que la « poly-compétence » du danseur interprète, ce à quoi il devrait être formé, serait la potentialité de naviguer entre différents registres de savoir, internes et externes à sa corporéité, *via* la traversée de multiples expériences qui se nourrissent réciproquement. Sur ce point, pensons au témoignage de Ghyslaine Gau, qui indiquait mobiliser pour danser et penser sa danse par un « tissage » entre « différents niveaux de conscience », tels que la pratique de la parole, le Feldenkrais ou des « outils » issus de la psychanalyse¹⁰⁶⁶. Si cette hétérogénéité semble bénéfique et constitutive du métier de danseur, c'est parce qu'elle fait écho à la construction même de la corporéité – successivement enveloppe et enveloppée – telle qu'elle s'organise autour d'un « noyau central », tant référent collectif que noyau sémantique, voire terminologique. Or, comme nous l'analysons dans ce chapitre depuis l'introduction, les discours qui forment les imaginaires du métier de danseur semblent paradoxalement nourris par l'idée que les expériences qu'ils vivent sont individuelles, rigoureusement circonscrites à leur corporéité – de sorte que leur parole serait strictement subjective. Serait-il possible, au contraire, que de la pratique collective du discours telle qu'elle est constitutive de la démarche de cet ouvrage émerge un discours collectif qui témoignerait du caractère collégial des expériences traversées par les danseurs ? C'est en tout cas le projet d'*ob.scène*, évoqué dans la préface par le désir de « rendre collective une expérience singulière¹⁰⁶⁷ ». Cette entreprise semble une véritable gageure, du moins tel que l'analyse Isabelle Ginot au sujet des témoignages de danseurs réunis dans *Le Don du geste*, selon des procédés de recueil presque identiques à ceux de Rivière.

« Tout récit est impuissant à dévoiler les interrelations entre un dispositif (de formation, de création, de relation...) et l'histoire d'un sujet. [...] Chaque anecdote s'offre à des interprétations contradictoires, qui montrent qu'aucun récit ne saurait saisir l'épaisseur d'une expérience¹⁰⁶⁸ ».

Or, précisément, dans *ob.scène* s'articulent récit biographique (qui constitue la trame de l'ouvrage) et discours sur la formation du danseur (l'une de ses thématiques), mais aussi narration

¹⁰⁶⁵ PARÉ Jean-Christophe, « Introduire la dimension autobiographique dans la conception d'un projet pédagogique », in DE BELLIS Julie, FOURNIER Marion, MONTABORD Karine, *Panorama du métier de danseur*, Actes de l'atelier des doctorants, Centre national de la danse, 27-29 juin 2017. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/60> Consulté le 29 octobre 2022. Dans la suite de son propos se décline quelques acceptions de ce qu'il désigne comme une « expérience », tout à la fois circonscrite dans une situation précise qu'étendue à l'ensemble du corps et du parcours du danseur, désormais « expérimenté ». Il propose pour cela une analogie avec la construction même de la corporéité, successivement enveloppe et enveloppée.

¹⁰⁶⁶ « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Annexes*, p. 21, ligne 20.

¹⁰⁶⁷ RIVIÈRE Enora, « postface », *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁶⁸ GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », *op. cit.*, p. 7.

individuelle voire intéroceptive du corps vécu (en police grisée) et sa dialectisation par l'interlocution (en police noire) ; et ce sans jamais renvoyer à un individu précis, *via* les procédés d'anonymisation. Serait-ce ainsi que cette biographie collective permet le glissement d'une parole sur l'expérience à une expérience partagée du discours ?

D. De l'anecdote au récit d'expérience(s) : une parole doxique

Ce discours collectif est cependant organisé d'une manière paradoxale : les récits d'expérience présents dans l'ouvrage semblent s'inscrire dans le registre de l'anecdote¹⁰⁶⁹, à la manière d'expériences individuelles, plus ou moins circonscrites dans le temps et dans l'espace, ensuite juxtaposées dans le texte par des effets de collage ou séparées par un blanc typographique. L'ouvrage serait l'espace de la mise en forme et surtout de la mise en relation de ces expériences hétérogènes et anecdotiques, au contenu parfois accessoire, voire insignifiant : que signale l'insistance de cette tentative d'unification qui souligne la continuité de ces expériences ? Du point de vue narratif, on pourrait y voir se manifester l'articulation entre les expériences professionnelles (vécues de manière discontinue), et l'expérience du danseur, qui désigne au singulier l'ensemble des savoirs acquis au fil de la vie. Du point de vue discursif, il s'agit peut-être de la manifestation de la distinction proposée par Foucault entre les discours qui « se disent au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l'acte même qui les a prononcés¹⁰⁷⁰ » et « les discours qui sont à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de parole » : ces derniers relèvent, bien sûr, de la fonction auteur : participeraient-ils aussi à délinéer la « fonction-danseur » ?

1. Ce qui déborde du corps et du discours

De ce point de vue, si le texte d'*ob.scène* a pour fonction de délinéer l'identité – et partant les lieux communs constitutifs – du métier de danseur, celle-ci interroge ce qui déborde, ce qui est exclu ou ce en regard de quoi s'établit cette communauté de savoirs et de pratiques rassemblés derrière le titre de « danseur ». Que nomme-t-on, et que passe-t-on sous silence du métier d'artiste ? Quels sont les logiques de régulation et de limitation de ce discours, et sont-elles identiques à celles évoquées dans l'introduction de cette partie (relatives par exemple à la politique ou à la sexualité) ? Il semble au contraire que la structuration et le partage du dicible s'engage plutôt selon des critères liés à la perception de la corporéité et de l'expérience : la trivialité organique du corps, le désintérêt manifesté pour certains phénomènes ou la connivence partagée entre danseurs détournent le cadre du discours. Afin d'analyser la manière dont sont reçus ces différents registres de discours, les modalités

¹⁰⁶⁹ À ce sujet, voir LAUNAY Isabelle, « À l'écoute du souvenir », *Repères, cahier de danse* n° 28, 2011, p. 8-10. En ligne. DOI : 10.3917/reper.028.0008. Consulté le 18 octobre 2022.

¹⁰⁷⁰ FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France, 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24.

d'expériences narrées et l'adresse de l'ouvrage – puisqu'un livre est destiné à être lu (par qui ?) – nous sommes intéressés aux réactions des danseurs à la lecture d'*ob.scène*. Interrogée au sujet de la portée de cet ouvrage – plus spécifiquement au sujet d'un récit relatant une crise d'aérophagie d'un interprète durant une représentation – *Lola témoigne de son peu d'intérêt pour de tels sujets ou récits d'expériences à connotation triviale. Nous avons échangé avec elle au sujet de l'extrait suivant et de la réception qu'il engage pour elle, en tant que danseuse.

« Ça fait dix minutes que j'ai envie de roter. J'attends avec impatience le moment où je vais pouvoir tourner le dos au public et roter. Je rote. Ma main est pleine de sueur. Ça glisse. [...] La nausée, les étourdissements arrivent¹⁰⁷¹ ».

*Lola considère qu'il s'agit d'une expérience commune à de nombreux danseurs, et place ce témoignage en regard de sa propre expérience d'une crise d'aérophagie survenue en pleine représentation. Cependant, lorsqu'elle l'a raconté à sa famille, le récit de cet événement (pourtant pour elle chargée de valeurs, puisqu'il est survenu lors de la dernière représentation du *Sacre*, à Shanghai) n'a suscité que peu d'intérêt. Pour *Lola, cette anecdote interroge la visée et l'adresse d'*ob.scène* : si Rivière cherche à écrire ce « à quoi tu penses quand tu dances¹⁰⁷² », aussi trivial que cela puisse être, cette démarche et le type de discours qui en résulte semblent manquer la possibilité d'être éloquentes hors de la stricte sphère professionnelle des danseurs. La remarque de *Lola interroge ce que désigne, pour les danseurs, l'activité de « penser » quand on est sur scène : ce qui occupe l'esprit, mais aussi ce qu'on accepte de dire.

« C'est quoi de dire 'j'ai envie de roter' ? On ne peut pas dire des choses plus intéressantes ? Enfin j'ai l'impression que ça parle juste de transpiration, mais exactement pareil que le danseur boit du thé, est bobo et mange des graines. [...] Je n'arrive pas à comprendre le 'faire' de la danse à cet endroit-là, aussi trivial et narcissique¹⁰⁷³ ».

Si cet exemple n'a pas valeur de généralité (quoique l'on puisse observer tout au long de l'ouvrage la prégnance d'un certain lexique scatologique, de « l'odeur de merde » d'un théâtre à la fréquence des « pipis¹⁰⁷⁴ » avant d'entrer en scène), il ouvre néanmoins une piste pour interroger la pertinence et la portée de ce mode de récit d'expérience. En témoigne la narration récurrente de certaines situations qui semblent anecdotiques, mais aussi particulièrement stéréotypées, comme on peut le voir dans cette description de maquillage, en amont de la représentation. Elle mobilise la forme

¹⁰⁷¹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁰⁷² RIVIÈRE Enora, *Moteur – un sacre*. Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2016 du Centre national de la danse, p. 4.

¹⁰⁷³ « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 10, lignes 36-42.

¹⁰⁷⁴ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 30.

topique du récit de la préparation, des coulisses, de la loge de l'artiste, que l'on retrouve dans bon nombre de récits de vie d'artistes chorégraphiques : à la manière de ce que Wavelet décrit comme un « choréotype », qui serait « à la danse ce que le stéréotype est au langage¹⁰⁷⁵ ». Cependant, ici, c'est le degré de détail et la longueur de la description qui éveillent notre curiosité quant à la fonction qu'elle pourrait recouvrir au regard de la production de discours des danseurs au sujet de leur profession.

« Tu appliques plusieurs couches de fond de teint, parfois un produit qui fige un peu le visage, un contour des yeux, trois sortes de poudres différentes, du crayon blanc à l'intérieur de l'œil et trois couleurs de fard à paupières que tu étales à la fois sur la paupière et l'arcade sourcilière et qui doivent se mélanger tout en restant séparées. Du blanc nacré, du noir et du fuchsia. Ensuite, tu mets de l'eye-liner sur la partie supérieure de l'œil, juste au-dessus des cils, puis du fard noir sur la partie inférieure pour assombrir légèrement parce que tu aimes bien donner cet air un peu maladif, sorti du tombeau. Ensuite, tu te fais les joues, plus précisément les pommettes que tu isolés en y mettant un peu de noir pour créer une ombre à laquelle tu ajoutes un fard à joues rose. La bouche, tu la dessines au crayon avant d'y apposer du rouge par légers tamponnements et tu recommences plusieurs fois cette opération. Puis tu appliques une couche très épaisse de mascara sur les cils et tu soulignes les sourcils à l'aide d'un crayon¹⁰⁷⁶ ».

Cette description est particulièrement détaillée, presque technique : aurait-elle pour fonction de témoigner de l'un des savoir-faire du danseur, une capacité à se maquiller ? Pourtant, il s'agit d'une pratique assez peu spécifique, partagée par les artistes comme dans la vie quotidienne¹⁰⁷⁷. L'intérêt de cette description résiderait plutôt dans la relation entre les détails fournis et le discours que les danseurs tiennent à leur sujet : est longuement précisée la fonction de cette activité de maquillage, comme outil de transition entre le statut social et le statut scénique. Il s'agit de créer des « ombres sur les yeux et le nez pour [...] vous métamorphoser, pour créer des personnages », de sorte qu'ainsi « vous ressembliez à des monstres mais c'était une manière d'entrer dans le spectacle¹⁰⁷⁸ ». Le maquillage est décrit comme un « masque », pour « créer ce filtre entre le public et toi-même¹⁰⁷⁹ ». C'est de ce point de vue que l'on peut comprendre l'attention portée à la description des gestes de maquillage : il s'agit d'une activité de transformation de soi-même, réflexive (au sens propre comme au figuré, le maquillage étant, face au miroir, un moment d'introspection). C'est ce qu'évoque une danseuse, « ça t'est vraiment pénible de devoir le faire à côté de quelqu'un qui parle parce que l'essentiel, pour toi,

¹⁰⁷⁵ Wavelet Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement* n° 2, septembre-novembre 1998, p. 18.

¹⁰⁷⁶ RIVIÈRE Enora, *idem*.

¹⁰⁷⁷ Si ce n'est qu'il s'agit dans ce dernier cas d'une pratique plutôt genrée, qui est ici décrite de manière générique.

¹⁰⁷⁸ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁷⁹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 29.

c'est de te maquiller de façon très précise et silencieuse ». Le récit du maquillage témoigne aussi de la capacité du danseur à produire un discours processuel, dans l'ordre de déroulement de ses gestes et de ses actions, dans sa capacité à détailler des actes, leur finalité et leur portée. Finalement, ce récit serait-il proche, dans sa structure narrative, des descriptions d'expériences scéniques que l'on retrouve ailleurs en police grisée ? L'activité de maquillage relève en effet d'une pratique qui prépare à la scène mais n'appartient pas à la même temporalité, alors qu'elle est récurrente et s'inscrit dans une temporalité longue : « tu as pu passer des heures à te maquiller ou à te faire maquiller. C'était très long. Le démaquillage aussi. [...] C'est très important pour toi d'avoir ce temps-là¹⁰⁸⁰ ». Pourtant, parce qu'elle semble mineure, il semble qu'elle ne se soit jamais constituée en objet de discours – « tu ne te posais pas la question, ça faisait partie de la pièce, c'était comme ça¹⁰⁸¹ » – alors même qu'elle participe à construire l'imaginaire des danseurs : l'une d'entre eux souligne son appétence pour le terme « fond de teint » : « fond de teint – *foundation*, tu aimes le dire en anglais parce que ça rend la chose absolument incontestable, nécessaire¹⁰⁸² », désignant combien certains termes du lexique participent à nourrir des imaginaires du métier de danseur.

Ainsi, ce qui se dit de la pratique des danseurs semble recouper sans exactitude leurs activités réelles. Si cela émerge pour nous avec une telle acuité, c'est parce que ce phénomène converge aussi dans le propos de Ghyslaine au sujet de ses modalités d'adresse à Rivière – dans la mesure où toutes deux se connaissent, ont déjà travaillé ensemble dans le cadre de plusieurs projets et partagent connivence comme amitié.

« Dans le cadre du témoignage, je n'ai pas pris en compte le fait qu'Enora était danseuse. Cependant, en effet, dans nos échanges, on a des choses que l'on n'a pas besoin de nommer car il y a des choses qu'on a traversées, qu'on connaît et qui sont basiques, et on est dans une communauté de pensée avec Enora [...]¹⁰⁸³ ».

Le point de convergence entre les deux réactions de *Lola et de Ghyslaine au sujet des entretiens menés par Rivière concernerait l'existence d'un registre d'expériences et de connaissances inutiles à nommer – parce qu'elles sont déjà connues, partagées par les interlocutrices ou parce qu'elles semblent inintéressantes voire non pertinentes pour témoigner des savoirs des danseurs. Pourquoi alors *ob.scène* cherche-t-il à les nommer, et qu'est-ce que cette démarche nous apprend quant à la volonté de produire un récit qui serait représentatif de la diversité des situations traversées par les danseurs, y compris les moins spécifiques à leur métier ? On peut considérer que les anecdotes

¹⁰⁸⁰ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁸² *Idem*.

¹⁰⁸³ « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Annexes*, p. 22, lignes 15-18.

que nous venons d'étudier, parfois banales, parfois triviales, possèdent une fonction discursive, en cela qu'elles permettent de se détourner de certaines représentations stéréotypées : celles qui découlent de la mythification de la figure du danseur, qui affirment son corps comme une entité stable et maîtrisée, ou promeuvent un discours centré sur les seules expériences scéniques. Il est aussi possible d'y voir la présence d'une esthétique très contemporaine, où la danse s'attache à dire et exposer les corps et les gestes quotidiens : comme l'évoque Yves Michaud, « l'esthétique dans le monde contemporain s'est déplacée de l'objet d'art proprement dit à l'ensemble de la vie quotidienne¹⁰⁸⁴ ». Les récits partagés dans *ob.scène* seraient-ils finalement moins transgressifs qu'il n'y paraît ? Remarquons plutôt l'intérêt pour les danseurs de voir émerger des espaces de prise de parole dans lesquels l'implicite du discours trouve à se dire, au sein d'un métier largement nourri par l'imaginaire de la transmission orale – dans les activités de pédagogie comme de création – où le « corps à corps » déjoue le « bouche à oreille ». Dans un paragraphe consacré à l'enseignement de l'improvisation, un danseur conclut par ces quelques mots : « il faut toujours se méfier des discours originels, ontologiques¹⁰⁸⁵ ».

2. *Des mots de la danse à la langue des danseurs*

Ce qui soutient l'écriture de ces expériences professionnelles des danseurs, des mythes et des lieux communs de leur métier est bien une pratique langagière : parce qu'ils nomment et tentent de mettre en mots des « seuils d'expérience », il s'agit pour eux d'interroger la manière de les dire. Leurs propos désignent cependant moins la difficulté à formuler ces expériences que l'activité par laquelle elles acquièrent un nom : un nom commun, partagé entre les danseurs, à la manière du vivier lexical proposé par une langue. Saussure rappelle que, si la parole est un « acte individuel » d'utilisation du langage, en revanche la langue est collective : elle « n'est complète dans aucun locuteur, elle n'existe parfaitement que dans la masse¹⁰⁸⁶ », parce qu'elle s'organise en système. Partagée par les locuteurs d'un groupe, elle est composée de mots, qui agissent comme des repères structurant des imaginaires autant que malléables et nourris par l'usage de ses locuteurs. Parce que les danseurs parlent et se parlent, au studio, dans et par leur travail d'interprète, parce que la pédagogie de la danse est aussi affaire de langage, parce que les mots façonnent leur corps, leur imaginaire¹⁰⁸⁷, ces discours s'actualisent par des références qui deviennent communes – et peut-être communautaires ? S'y dessine la possibilité d'un jargon, c'est-à-dire de « formes dérivées de la langue commune utilisées au sein d'un groupe restreint. [Il] ne modifie pas la grammaire, mais le lexique de la langue. La fonction

¹⁰⁸⁴ MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

¹⁰⁸⁵ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁸⁶ SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2001 (1916), pp. 30-31.

¹⁰⁸⁷ Le rôle du lexique dans la désignation des expériences des danseurs est aussi pointé par Isabelle Launay, quant à la manière dont elles enrichissent les perceptions du danseur et de son geste. LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *op. cit.*

fondamentale du jargon est de signifier l'appartenance à un groupe ¹⁰⁸⁸ ». Le jargon s'apparenterait en cela à ce que la linguistique désigne comme un sociolecte, c'est-à-dire une langue partagée au sein d'un groupe social – ici, la communauté professionnelle des danseurs – qui évolue en fonction des pratiques et des savoirs produits et reconnus comme tels par ce groupe : elle est révélatrice des valeurs qui le constituent et qui s'expriment *via* les consonances désignées par son lexique. Si Katarina Van Dyk considère la culture du métier de danseur comme « oblique », parce que ses « références demeurent implicites » de sorte qu'il s'agit d'une « culture vécue mais jamais nommée¹⁰⁸⁹ », nous supposons au contraire que l'écriture en serait dépositaire.

Ces questions langagières sont un creuset de réflexion en danse, non seulement quant à la relation entretenue par la danse avec le langage, mais aussi spécifiquement quant aux usages de la langue. C'est ce dont témoigne Patricia Kuypers, à propos du travail de traduction opéré par Contredanse : elle rappelle l'enjeu fondamental, pour les danseurs, de « faire langue¹⁰⁹⁰ ». Celle-ci se matérialise par exemple dans le choix des traducteurs engagés pour la publication des écrits de danseurs, tels qu'Agnès Benoit à Contredanse, Annie Suquet ou Philippe Ivernel au Centre national de la danse¹⁰⁹¹ ; ailleurs, Marion Bastien et Jacqueline Challet-Haas traduisent Laban chez Actes Sud¹⁰⁹². Ces traducteurs ne sont pas des professionnels, mais des acteurs du champ de la danse : praticiens, universitaires ou journalistes, ils ont une « double caquette¹⁰⁹³ », voire s'engagent à leur tour dans des métiers liés à l'édition (comme Agnès Benoit, fondatrice de la librairie itinérante Books on the move). Ce choix de traducteurs connaisseurs de la danse témoigne de la perception d'une nécessité de comprendre et de préserver ce que la langue des danseurs a de propre, dans son jargon, la polysémie ou la charge sémantique des mots employés : Patricia Kuypers indique avoir « souvent préféré une mauvaise traduction française à des traductions trop littéraires qui s'éloigneraient trop du texte¹⁰⁹⁴ ». Elle prend pour exemple, dans les textes de Contact Improvisation, le choix du terme « mouveur » pour traduire l'anglais « mover » : il s'agit d'un néologisme, cependant adopté par les praticiens puisqu'il demeure aujourd'hui présent dans les discours des contacteurs. Sans rentrer dans des débats de traductologie entre sourciers et ciblistes, remarquons combien il s'agit, dans ce qu'évoque Kuypers, de privilégier le texte original, ses tournures, son lexique. Une attention et une valeur particulière sont accordées à la formulation initiale, au mépris peut-être de la compréhension

¹⁰⁸⁸ BIANCHI Laetitia, « Jaspinez-vous le jobelin des jojos ? », *R de réel*, Vol. J, 2001, pp. 7-15.

¹⁰⁸⁹ VAN DYK Katharina, « L'exception culturelle chorégraphique », *Repères, cahier de danse*, n°22, 2008. En ligne. DOI : 10.3917/reper.022.0003. Consulté le 21 octobre 2022.

¹⁰⁹⁰ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 109, lignes 36-37.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, pp. 117-118.

¹⁰⁹² LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994. Traduction de Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien.

¹⁰⁹³ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 118, ligne 14.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 105, pp. 37-38.

fluide du texte traduit – alors même que ces textes sont traduits et publiés pour circuler, se diffuser parmi les danseurs (malgré leur traduction potentiellement hésitante). C'est sans doute parce que des jeux de connotation et de représentations s'engagent dans le travail terminologique.

En effet, l'élaboration terminologique articule des questions d'identité, artistique et professionnelle : au fil de la *Sagesse* comme d'*ob.scène*, il s'agit de s'intéresser à la manière dont se propose le récit de ce qui est, dans chaque cas, conçu comme un lexique de la danse et comme une langue partagée entre danseurs. Ceci d'autant que les deux textes de Rivière et Dupuy sont marqués par des relations spécifiques avec le collectif : si celui de Rivière est explicitement composé à partir de pratiques collectives de discours (produits dans une situation d'interlocution), celui de Dupuy, bien que ne comportant que sa seule voix, est pourtant nourri de nombreuses figures qui s'y intègrent – d'autant que Dupuy, par son travail de pédagogue et de « danseur institutionnel », s'est confronté à ces questions terminologiques. Ainsi, l'étude du lexique manifesté dans ces deux textes constituerait une nouvelle manière d'appréhender le façonnement du discours des danseurs, en tant que pratique collective et langagière : comme l'évoque un danseur dans *ob.scène* : « tu as compris que l'important n'est pas tant ce dont on parle ou ce que l'on fait que la manière dont on parle ou fait les choses¹⁰⁹⁵ ». Ici, il ne s'agit pas de prélever les termes qui pourraient circonscrire des « mots de la danse », à la manière d'un jargon clos dont on pourrait établir une typologie, mais plutôt de s'attacher aux modalités scripturaires et discursives par lesquelles, au sein du récit, certains termes sont choisis et mis en scène comme étant des mots de danseurs, en tant qu'ils désignent ou permettent une certaine relation du langage à l'expérience de danse. Notre projet fait écho en cela à celui développé par Mélanie Mesager, destiné à étudier simultanément les « représentations transversales dans le langage » et la manière dont « certains corps traversent les productions verbales des danseurs¹⁰⁹⁶ ».

a. *Ob.scène* : le signifié diffracté dans une pluralité d'expériences

La progression diégétique d'*ob.scène* s'établit à partir des questions posées aux danseurs, ensuite diffractées puis recomposées, de sorte que la narration s'articule à partir de la distribution thématique des fragments de discours et de récits recueillis. Au sein de chaque paragraphe dévolu à un thème – la nudité, les pratiques somatiques, le salariat, etc. – l'enchâssement de discours, parfois convergents ou contradictoires parce qu'ils émergent de voix différentes, permet néanmoins de rendre perceptible le noyau sémantique commun qui organise ces paroles. Il se donne à lire à la manière d'un mot-clef, cependant sans qu'il ne soit explicitement mis en exergue. Par ce même mouvement, le paragraphe organise la diffraction de ce mot-clef, parce qu'il expose la pluralité de ses acceptions selon les significations que lui attribue chaque danseur. Le lexique de la danse n'est donc possédé ni défini de

¹⁰⁹⁵ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁹⁶ MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguatek* n° 1-2, 2017, pp. 9-20.

manière individuelle, mais par la fréquence et la série de ses occurrences : il s'agit de l'appréhender comme un ensemble, et de considérer que c'est la fréquence de ces occurrences qui en fait un « mot de la danse ». A travers les expériences multiples qui se déploient autour d'un thème, c'est la manière dont celui-ci a été vécu – et dont son sens a été éprouvé par le danseur – qui affleure au sein de ces récits, de sorte que se trouve successivement narrée l'histoire d'un danseur et celle d'un « mot-valeur¹⁰⁹⁷ ». Ce phénomène est à l'œuvre dans l'extrait suivant, qui s'attache à explorer les acceptions du terme de « répétition » tel qu'il est vécu par les danseurs, au prisme des nombreuses expériences qui font varier le sens de ce mot.

« Si tu utilises le mot 'répétition' quand on te demande ce que tu fais ? Non. Pas vraiment. Plus. Tu dis davantage 'projet' ou 'création'. 'Répétition', ça te paraît un peu vieillot, réducteur. Tu associes plutôt ce mot à tes débuts, à cette période où tu avais l'impression de 'faire' la danseuse, avec le costume qui va avec, où chaque journée commençait par un cours que vous appeliez la 'classe' et se poursuivait par l'apprentissage et la répétition de phrases de gestes pré-écrites par le ou la chorégraphe. C'est pas que ça n'était pas intéressant ou que tu n'y trouvais pas de plaisir, mais tu sentais qu'il y avait quelque chose de toi que tu devais mettre un peu de côté, un volume que tu baissais pour t'adapter à cette relation au mouvement, au travail, à la création. Pour toi, c'était davantage représenter la danse que danser¹⁰⁹⁸ ».

On perçoit dans cet extrait comment se construit le récit de l'appréhension et de la circulation d'un mot dans le jargon des danseurs : non seulement selon des phénomènes d'évolution chronologique, mais aussi en fonction des contextes, qui témoignent des inflexions régulières subies par le lexique au sein d'un milieu artistique et professionnel (à la manière d'un sociolecte). Cette évolution est aussi régulée par les valeurs associées au lexique et la manière dont il est vécu : ici, le terme « répétition » est perçu comme « vieillot et réducteur », et ainsi implicitement associé à d'autres esthétiques chorégraphiques, autant qu'à d'autres modalités relationnelles entre danseur et chorégraphe. Le procédé narratif proposé par *ob.scène* permet donc de jouer des consonances du lexique de la danse : ce phénomène est visible dans la suite de l'extrait, qui marque le retour du terme de répétition dans un nouveau contexte chorégraphique, et en dévoile aussi la polysémie.

« Pourtant, plus tard, quand tu t'es confrontée à nouveau à des partitions extrêmement écrites, tu as refait l'expérience de la répétition au sens littéral du terme et sur un mode quasi obsessionnel. Et ça n'a pas été un problème, au contraire. C'est là même que tu as compris la relation étroite entre écriture et improvisation et leur interpénétrabilité. Ça a commencé comme ça : vous vous retrouvez en studio, elle ne te montre rien mais décrit la danse depuis une partition

¹⁰⁹⁷ Voir BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 703-704.

¹⁰⁹⁸ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 83.

chorégraphique en déchiffrant les signes en direct face à toi, et toi, simultanément, tu prends les postures décrites. Jusqu'à présent, tu avais l'impression que toute la matière venait de toi et là, soudainement, tu traverses quelque chose qui a été analysé et historicisé [...] Et en même temps, par la précision des termes employés, tu découvres des physicalités que tu portais en toi mais dont tu n'étais pas consciente. Tu accèdes par les mots à des choses aiguës, pointues, définies et, à l'intérieur de ces espaces très acérés, tu peux encore déployer d'autres qualités. C'est infini¹⁰⁹⁹ ».

Ici, nous voyons apparaître un véritable récit d'expérience, qui structure et permet la redécouverte du terme de « répétition », tout autant que ce mot constitue le support de découverte d'une certaine physicalité¹¹⁰⁰ dès lors que son sens s'en trouve rejoué, dans ce nouveau contexte. Le témoignage met en scène des opérations de bascule d'un sens figuré au sens littéral du terme de « répétition » qui devient finalement le substrat d'une expérience perceptive : la répétition ne consiste plus en un procédé micro-temporel (telles que le sont des séances de préparation pour aboutir à la présentation scénique d'une pièce), mais en un phénomène macro-temporel proche du *reenactement*¹¹⁰¹, et ainsi d'une forme d'itération de l'œuvre dans son propre corps. Ceci permet au danseur de réenvisager ce que la répétition d'une pièce a de valeur itérative, de sorte qu'elle ne constitue pas un retour au même. Ce témoignage finalement propose une réflexion sur la fonction acquise par le choix d'un terme dans la construction de la physicalité spécifique attendue pour interpréter une danse, c'est-à-dire sur l'articulation entre lexique et imaginaires du geste, mais aussi quant à la manière dont les mots constituent un principe définitionnel, cependant non figé, de sorte qu'il est possible d'y « déployer d'autres qualités ». On retrouve ici un phénomène très derridien, où le sens émerge par le glissement « infini » des signifiants au sein du langage, qui se miroitent réciproquement : finalement, le corps du danseur et ses imaginaires seraient ainsi traversés de mots, eux-mêmes diffractés en une diversité de sens littéraux et figurés¹¹⁰².

¹⁰⁹⁹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.* p. 84.

¹¹⁰⁰ Nous étudierons dans la prochaine partie l'exemple de l'usage particulièrement polysémique et transitif du terme d'« état », tel qu'il désigne des « états de corps ».

¹¹⁰¹ Au sujet de l'usage de ce terme, voir BENICHOU Anne, *Rejouer le vivant - Les reenactments, des pratiques artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2020. Et BENICHOU Anne, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial. » *Intermédialités / Intermediality* n°28-29, 2016. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/1041075ar> Consulté le 16 octobre 2022.

¹¹⁰² Nous renvoyons à ce sujet au travail mené par Aurore Després au sujet de la place des imaginaires langagiers dans l'expérience des danseurs en situation scénique. DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes. Palimpseste de la danse de l'Éluë dans le Sacre du printemps au XXIe siècle*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, volet 3, Université Côte d'Azur, dir. Marina Nordera, 2019, inédit.

b. Des mots en quête de danse : mimétisme et pratiques du néologisme

Chez Dupuy, comme nous l'avons vu précédemment, sa pensée de la danse et la production d'un discours sur ses propres expériences sont régies par une véritable métaphorisation de l'écriture, dont découlent de nombreux discours sur le statut des entités constitutives de la langue, orale comme écrite. Nous avons déjà entraperçu comment cet intérêt pour les mots se manifeste chez lui par une démarche d'éviction ou de rejet de certains termes (le « corps dansant », par exemple) au profit d'autres syntagmes davantage valorisés – « celui qui danse » – en fonction de la valeur qu'ils possèdent et du statut de ceux qui les emploient. Néanmoins, cet appétit lexical pourrait nous surprendre : Dupuy s'attache principalement à ce qu'il désigne comme des « mots » – qui sont en réalité surtout des noms communs, et non des verbes – alors même que dans l'imaginaire collectif¹¹⁰³, ceux-ci semblent plutôt relever de la logique du vocabulaire, c'est-à-dire d'entités fixes et figées, gages de stabilité et peu aptes à dire le mouvement dansé. Cependant, pour Dupuy, s'intéresser aux mots pour dire la danse ne signifie pas user d'un vocable éculé : comme en témoignent le « reliement », la « dansée » ou le « vieillissage », il s'agit bien plutôt d'inventer des néologismes ou de détourner le sens littéral du lexique. Ces opérations, auxquelles il se livre au sein même de ses ouvrages – voire dans la marge de ceux des autres¹¹⁰⁴ – sont pour lui l'occasion d'élaborer ce que la linguistique désigne comme un « idiolecte » (propre et spécifique à un locuteur) : Pouillaude rappelle justement combien « un auteur-chorégraphe institue et prolonge en forme d'idiolecte la corporité qui lui est propre¹¹⁰⁵ ». Il est cependant ici chevillé à un sociolecte, parce qu'il participe à interroger les termes qui composent la « langue » des danseurs, et pour Dupuy à marquer son emprise par la proposition d'un vocabulaire spécifique. C'est ce dont témoigne Laurence Louppe dans la préface de *Marsyas*.

« Alwin Nikolais aurait choisi de suivre l'enseignement d'Hanya Holm parce qu'elle enseignait par concepts. Dominique Dupuy aussi. Concepts élaborés par Dominique Dupuy : le reliement, le terreau¹¹⁰⁶ ».

Finalement, la terminologie qu'il élabore finit par fonctionner comme synonyme d'un nom propre : « la dansée », c'est Dupuy : c'est un mot qu'il a façonné, pour décrire sa danse, et ce terme agit comme un symbole ne renvoie qu'à lui-même. Il nous semble qu'à ce titre Dupuy engage une véritable démarche critique, parce qu'il participe à interroger la relation mimétique du langage aux pratiques de danse, tentant de formuler des mots qui seraient au plus près de l'expérience vécue. Ses

¹¹⁰³ Voir TROUVÉ Alain, « Barthes et le lexique de la critique », *Carnets* n°6, 2016. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/carnets.785> Consulté le 22 octobre 2022.

¹¹⁰⁴ Nous avons pu préciser dans l'introduction de cette recherche que nous avons initialement travaillé auprès de Dominique Dupuy à partir des annotations qu'il inscrit dans les marges des ouvrages de sa bibliothèque.

¹¹⁰⁵ POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, op. cit., p. 265.

¹¹⁰⁶ Laurence Louppe, préface à *Marsyas*, op. cit., p. 6.

néologismes interrogent la relation établie entre ce que l'on pourrait désigner comme un signifiant (le mot visible et lisible) et le signifié (l'idée à laquelle il renvoie) : si ces deux entités sont habituellement liées par une relation symbolique – telle que l'expose Saussure, par exemple – il s'agit pour Dupuy d'opérer une inflexion dans chacun de ces deux matériaux pour moduler la valeur dont le mot est porteur. Par exemple, « la dansée » n'est organisée par aucune définition, mais par une série d'expérience¹¹⁰⁷. Dans un article éponyme, il en décline l'immense diversité des acceptions.

« La dansée comme on dit la montée, la tombée, la croisée, l'échappée, etc. Tous termes qui contiennent à la fois un parcours, un parcours à effectuer, le possible accomplissement de ce parcours, la visibilité ainsi conférée au parcours en question et, plus loin encore, l'affect qui pointe chez celui qui l'effectue. La dansée, donc, non pas dans sa conception, son élaboration, son apprentissage, sa pratique, son exercice, sa répétition, sa représentation, mais dans le moment rare, fugitif et sublime, de cette apparition, de cette épiphanie¹¹⁰⁸ ».

Il nous semble par ailleurs que la construction même de ce syntagme témoigne de cette dispersion : face à « la danse » comme nom commun tautologique, « la dansée » se forme avec le suffixe « ée », qui sert habituellement à exprimer les caractéristiques d'un adjectif (ailé, le caractère de ce qui a des ailes, etc.). Le choix de cette construction nominale semble souligner qu'il ne soit pas possible – ou pas nécessaire – de définir ce qui constitue le centre de « la danse », mais bien plus pertinent de s'attacher à ses occurrences. À ce titre, la relation symbolique (hypothétique) entre signifiant et signifié se trouve abolie, et peut-être ainsi la possibilité d'envisager le langage comme une construction mimétique de l'expérience de danse. De ce point de vue, on pourrait aussi qualifier sa démarche de poétique, précisément parce que la spécificité du langage poétique est de jouer sur la polysémie du lexique – son ambiguïté voire son instabilité – tant pour celui qui le formule que pour celui qui le reçoit.

¹¹⁰⁷ Voir par exemple le récit qu'il en produit ici. DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LONGUET MARX Anne, « Ode après l'orage », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 20-28. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0020. Consulté le 21 octobre 2022.

¹¹⁰⁸ DUPUY Dominique, « La dansée », *Nouvelles de danse* n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001, p. 153.

Quelles formes discursives pour écrire l'expérience des danseurs ?

La pratique du discours en danse, qui traverse nos réflexions au fil de cette seconde partie, s'est déclinée au prisme d'une étude croisée des modalités par lesquelles Dominique Dupuy et Enora Rivière mettent en scène dans leurs récits la figure du danseur comme origine – statutaire et biographique – d'un discours sur un corps de métier. L'écriture est ainsi l'espace dans lequel le danseur s'invente : il narre sa vie et la recompose au fil du récit, met en avant des thématiques et des événements considérés comme fondateurs, au sein desquels il s'érige en figure tutélaire ou incontournable. Par cette dynamique biographique, il contribue à façonner un espace discursif au sein duquel il peut exister en tant que danseur, c'est-à-dire un mode d'énonciation dans lequel il émerge comme sujet doué de parole et capable de discours. Dans l'espace textuel, il s'instaure comme sujet de l'écriture, mais aussi comme sujet écrivain – et parlant ; devenant celui à travers qui s'élabore le discours : il a prise sur le récit qu'il produit, sur la corporéité qu'il construit, sur son statut, mais aussi sur les termes qui permettent de les élaborer. Il s'agit chez Rivière de sédimer et d'unifier par un noyau sémantique commun une pluralité d'expériences qui témoignent d'une pensée de la communauté de métier des danseurs ; ou chez Dupuy d'écrire comment le danseur, par son investissement physique, intellectuel et politique dans le champ artistique dans lequel il évolue, est amené à fabriquer les mots par lesquels il exprime sa pratique. Ces maniements lexicaux ne peuvent être réduits à de simples jeux de langage, parce qu'ils participent d'un façonnement discursif d'une plus large ampleur : celui d'une élaboration de savoirs propres aux danseurs, dont ils seraient les dépositaires. Si l'ouvrage de Dupuy s'intitule *La Sagesse du danseur* (cependant au sein d'une collection qui décline ses titres selon la même logique¹¹⁰⁹, de sorte qu'il ne s'agit que d'un indice), Rivière s'intéresse plus explicitement aux espaces que les danseurs investissent de leur parole et à la valeur acquise par leur discours : elle souligne que c'est « parce que la question du partage d'un savoir et d'une certaine forme de pouvoir pose de vrais enjeux politiques [qu'elle a] mené et réalisé le projet littéraire *ob.scène*¹¹¹⁰ ». La démarche engagée par l'ouvrage permettrait d'interroger sa posture de danseuse et la manière dont elle accède (ou non) à la production d'un discours au sujet des œuvres dont elle est interprète.

« Les enjeux de l'espace discursif, au même titre que ceux de l'espace de représentation, sont étroitement mêlés à l'espace du politique : l'espace discursif pose la question du savoir et donc du pouvoir, de la place de la parole au sein d'un groupe et de sa valeur, sa portée dans et hors de ce groupe. Quelles sont alors les conséquences d'une non-appropriation ou d'un

¹¹⁰⁹ Voir la présentation de la collection sur le site de l'éditeur, Jean-Claude Béhar. En ligne. URL : <https://leseditionsdu81.fr/nos-collections/la-sagesse-dun-metier/> Consulté le 02 novembre 2022.

¹¹¹⁰ RIVIÈRE Enora, « Écrire du dedans de la danse », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 90.

désinvestissement de cet espace du discours ? Qu'en est-il du rapport des danseurs au discours sur leur propre pratique et du rapport du danseur à l'espace politique¹¹¹¹ ? ».

Par la polarisation qu'elle souligne entre « savoir » et « pouvoir », Rivière mobilise ici l'une des implications évidentes de l'usage du terme de « discours » dans son acception foucauldienne ; elle y inclut l'écriture, qui serait l'espace non seulement de la diffusion de ces savoirs, mais aussi de leur expression, voire de leur façonnement. En filigrane s'érigent toujours des interrogations statutaires : la figure de l'auteur d'un texte, comme possesseur et garant d'une certaine autorité érudite voire livresque, semble essentielle pour affirmer et articuler certains registres de connaissances. Cette auctorialité s'exerce assurément au sein des ouvrages que nous étudions ; cependant, au sein des pratiques kinésiques qui en constituent le thème, quelles expériences, quels gestes, quelles relations à la corporéité permettent de les élaborer ou de les révéler ? De ce point de vue, la forme discursive que propose l'écriture est-elle le médium pertinent pour assurer leur consignation et leur transmission, voire leur sémantisation ? Ces questions requièrent d'ouvrir à d'autres acceptions de l'auctorialité. Être auteur de ses propres savoirs, ce pourrait aussi, de manière plus intime et subjective, avoir conscience d'avoir accumulé des connaissances et des expériences nombreuses qui nourrissent la corporéité du danseur, participant ainsi à légitimer son statut et son art. Réciproquement, peut-on considérer que c'est aussi parce que le danseur se ressent et se trouve perçu comme détenteur de savoirs qu'il accède à des registres discursifs considéré comme savants¹¹¹² ?

Le discours du danseur comme savoir incorporé ?

Au regard de la démarche qu'ils manifestent et des questions dont ils sont porteurs, ces deux ouvrages nous semblent participer d'un faisceau d'écrits et de pratiques qui témoignent du fait que, comme le soulignent Aurore Després et Philippe Le Moal, dès 2010 et depuis une vingtaine d'année déjà, « la danse se trouve en France en situation de reconquête sur le terrain de l'énoncé de ses savoirs¹¹¹³ ». Cette « reconquête » n'est pas sans rappeler, chez Foucault, le rôle attribué aux pratiques discursives : elles façonnent moins « un sujet de connaissance » qu'elles ne « désignent une volonté de savoir, anonyme et polymorphe¹¹¹⁴ ». S'il ne s'agit justement pas ici de définir ce que serait un ou des « savoirs » pour les danseurs, il nous intéresse néanmoins de comprendre comment la circulation

¹¹¹¹ RIVIÈRE Enora, « Parcourir et discourir ou la traversée de multiples espaces », *Repères, cahier de danse* n° 18, 2006, p. 28-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.018.0030. Consulté le 18 septembre 2022.

¹¹¹² Chez Rivière, deux statuts sont identifiés : l'instance chorégraphique et le spectateur/critique, et à travers ces postures, deux modalités de discours sur l'expérience chorégraphique. RIVIÈRE invite à « envisager l'œuvre chorégraphique depuis l'émission du geste (la place du danseur) et non depuis sa réception (la place du spectateur) ». RIVIÈRE Enora, « Parcourir et discourir ou la traversée de multiples espaces », *op. cit.*

¹¹¹³ DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010, p. 88.

¹¹¹⁴ FOUCAULT Michel, « La volonté de savoir », *Annuaire du Collège de France, 71e année, Histoire des systèmes de pensée, année 1970-1971*, 1971, pp. 245-249.

de ce terme dans les discours des artistes – et des théoriciens attentifs aux pratiques des artistes – souligne certains paradoxes discursifs, scripturaux et sémiotiques quant aux champs de référence qu'ils actualisent, et à la place occupée par les pratiques textuelles. En effet, la question ici centrale, du point de vue des savoirs des danseurs, est bien celle de leur « énonciation », *via* les formes discursives mobilisées comme médium de leur élaboration et de leur transmission.

Émerge ainsi un premier paradoxe : on remarque la présence récurrente dans les discours des praticiens comme des théoriciens d'une dichotomie entre ce qui semble relever d'une connaissance théorique et ce qui s'érige comme un savoir expérientiel. Claire Rousier appelle ainsi les artistes à « conserver une forme de mémoire de leurs modes de création, de leurs intentions, discours et commentaires, bref de leur travail artistique, entre savoir, savoir-faire et 'savoir-savoir-faire'¹¹¹⁵ » : se décline une triade, depuis des « savoirs » à connotation théoriques, des « savoir-faire » que l'on suppose davantage pratiques, et un « savoir-savoir-faire » plutôt réflexif. Ailleurs, il s'agit de manifester l'expérience de « savoirs du corps » chez Louppe, ou de « savoirs kinésiques » chez Julie Perrin¹¹¹⁶. Chez Rivière, pensons à la manière dont se distinguent dans *ob.scène* les discours sur l'expérience kinésique du danseur (en police grisée) et ceux considérés comme davantage réflexifs, professionnels ou politiques (en police noire). On pourrait, à travers ces quelques exemples et à la suite de Donna Haraway¹¹¹⁷, considérer combien chaque savoir n'existe qu'en fonction de la qualification qui le désigne : ici les adjectifs qui accompagnent le « savoir » réciproquement le définissent, conditionnent les formes discursives par lesquelles il s'énonce et les postures qu'il actualise (celle du danseur, *versus* celle du chorégraphe, du critique, de l'historien, etc.). Mélanie Mesager interroge à ce titre la constitution de ce syntagme de « savoir » et les acceptions dont il est porteur.

« S'agit-il de savoirs sur le corps ? Ou de savoirs par le corps, dont l'objet serait alors autre ? Autrement dit, le corps est-il, dans ces discours, l'objet ou le sujet du savoir ? Cette question se situe au cœur de ce qui lie langage et corps [...] : dans le premier cas, le langage est le vecteur de connaissances objectives sur le corps, dans le second, il construit en acte une appréhension corporelle du monde¹¹¹⁸ ».

¹¹¹⁵ ROUSIER Claire, SEBILLOTTE Laurent, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 96-105. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0096. Consulté le 02 novembre 2022.

¹¹¹⁶ PERRIN Julie, « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Lille, 2019, p. 205, inédit.

¹¹¹⁷ HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007.

¹¹¹⁸ MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguatek* n° 1-2, 2017.

Cette réflexion témoigne avec justesse des paradoxes nourris par l'usage de cette notion dans les discours *des* ou *sur les* praticiens. C'est régulièrement l'expérience même de la danse qui semble pourvoyeuse de cet état de « savoir » : sans que ce sur quoi il s'applique ne soit réellement délinéé, il semble surtout participer à renverser une dichotomie – largement structurante de la pensée occidentale – entre corps et esprit, ici entre expérience somatique et intellectuelle. Parce que la pratique de la danse requiert une conception davantage holistique de la corporéité, elle participe à mettre en crise, de manière discrète mais tenace, une hégémonie logocentriste du discours sur le corps. Se trouve ainsi déniée la pertinence des modes de connaissance académiques et livresques : comme le formule Dominique Dupuy, « nous autres danseurs, soyons fiers d'être des mauvais scientifiques¹¹¹⁹».

Se dessinent alors des circulations entre un savoir inclus dans la corporéité même du danseur, ou au sens large inclus et porté au sein d'une communauté artistique : il émerge par des opérations de surplomb réflexif – par un écart avec l'expérience – ou par un témoignage subjectif, au cœur même du vécu. En cela, les formes discursives par lesquelles s'exerce l'énonciation des savoirs apparaissent comme un véritable enjeu heuristique : comme le rappelle Cauquelin, tout particulièrement lorsqu'il s'agit du corps, « objet du savoir et mode de connaissance de cet objet sont intimement liés¹¹²⁰ ». Ceci suppose que l'expression langagière de ces savoirs ne peut emprunter ses propriétés qu'aux formes kinésiques qui les déterminent. Remarquons ainsi, au cours des dernières décennies, l'attention accrue portée à la mémoire des œuvres charriée par celle des danseurs¹¹²¹ ; relevons le rôle occupé dans les institutions par certains artistes et pédagogues – dont Françoise et Dominique Dupuy – pour œuvrer à professionnaliser les artistes chorégraphiques, et ainsi à formaliser les techniques et les savoir-faire dont ils sont porteurs. Ces efforts se redoublent d'une ébullition importante dans le champ des pratiques de création chorégraphique : en témoignent les nombreuses œuvres ou dispositifs qui s'intéressent à la désignation de leurs pratiques et de leurs savoirs par les danseurs eux-mêmes, au sein de collectifs comme les Carnet Bagouet ou le Quatuor Albrecht Knust, dans la démarche engagée à la suite du décès d'Alain Buffard¹¹²².

¹¹¹⁹ DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », *op. cit.* p. 88.

¹¹²⁰ CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, p. 25.

¹¹²¹ « La réflexion sur le répertoire de la danse contemporaine émerge réellement, en France, autour de questions soulevées par des collectifs d'interprètes (par exemple le Quatuor Knust et la Compagnie La Ronde), et surtout avec le décès de Dominique Bagouet (1992) et la prise en main de son héritage par le collectif des Carnets Bagouet, soit vers le milieu des années 90 [...] ». GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Université Paris VIII, 2006, *inédit*.

¹¹²² Par exemple, en 2017, le panorama consacré à Buffard, décliné par une exposition "Buffard rembobine", plusieurs représentations de ses pièces *Good Boy* (1998) puis *Mauvais genre* (2002) au Centre national de la danse à Pantin, puis la publication d'un ouvrage, dirigé notamment par la chorégraphe Fanny de Chaillé. Voir la présentation de cet événement sur le site du CN D. En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/program/group/82-alain-buffard> Consulté le 03 novembre 2022.

Ici, l'énonciation des savoirs s'élabore et se montre par les corps, en studio ou sur scène, bien loin de l'imaginaire d'une connaissance livresque consignée dans un objet d'écriture : l'expérience serait au contraire elle-même porteuse d'une « tierce connaissance¹¹²³ », et la danse se pense comme une « recherche ». En témoignent les interrogations qui émergent aujourd'hui avec une certaine vigueur au sein d'un champ de réflexions consacrées à la figure de l'artiste-chercheur¹¹²⁴. Ce qualificatif de « chercheur », mobilisé par Rivière de manière explicite dans sa biographie, l'est de manière transversale chez Lefkowitz lorsqu'elle mentionne les universités qui accueillent sa pratique ou l'invitent à intervenir dans des séminaires¹¹²⁵. Il est aussi indissociable aussi de la posture de Noé Soulier, détenteur d'un master en philosophie représentatif d'un savoir académique. S'il semble plus ambigu chez Dupuy, c'est parce que la génération artistique à laquelle il appartient le situe dans une tradition artistique et heuristique quelque peu différente. Rappelons cependant qu'il est notamment l'auteur d'un article, *Quant à la recherche*¹¹²⁶, consacré à la « cherche et la recherche » du danseur : elle s'exercerait dans son studio comme « laboratoire », dans les pratiques de documentation qui nourrissent sa danse, dans une perception de l'élaboration des gestes comme une « enquête ».

L'usage de ce lexique, largement emprunté au champ scientifique, est lui-même lié à des processus institutionnels et aux liens tissés avec le champ universitaire¹¹²⁷. Or il s'avère que c'est par la description langagière du réel que la science construit son objet, de sorte que ce dernier ne prend forme comme savoir que par la terminologie formulée à son égard. La science s'établit sur un consensus définitionnel : celui-ci requiert que chacun des membres de la communauté qui s'y reconnaît l'admette comme vrai, et surtout qu'il soit possible de les formuler de manière explicite. Les savoirs scientifiques sont ainsi régis par un processus de généralisation : élaborés par une démarche inductive et déductive, ils sont vérifiables et reproductibles dans des circonstances identiques. L'ensemble de ces phénomènes semble aller à l'encontre de la « recherche » de savoirs pratiquée par les danseurs, nourrie d'expériences subjectives et implicites, mues par un cheminement individuel et une heuristique liée à leur propre sensibilité. En témoigne le rôle pédagogique et poétique de l'AFCMD

¹¹²³ SIMMS Ian, « L'art, *permetteur* d'une tierce connaissance », in ALFERI Pierre, FIGARELLA Dominique, PERRET Catherine, SZTULMAN Paul (dir.) « L'artiste, un chercheur pas comme les autres », *Hermès*, n° 72, 2015. En ligne. DOI : 10.3917/herm.072.0150. Consulté le 05 novembre 2022.

¹¹²⁴ Voir TRIOZZI Claudia, MOGICA-BOSSARD Miléna et THULARD Adeline, « 'Pour une thèse vivante' : le savoir du praticien », *Agôn*, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2911> Consulté le 05 novembre 2022.

¹¹²⁵ Tel que nous avons pu le voir dans l'introduction de cette partie.

¹¹²⁶ DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 106-110. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0106. Consulté le 03 novembre 2022.

¹¹²⁷ Nous nous permettons de renvoyer à GAUTHIER Céline, SEROL Lucas, « Enquêter, explorer, documenter : la création en recherche. Avant-propos », *carnet de l'Atelier des doctorants en danse*, Centre national de la danse, 2020. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/1134>. Consulté le 03 novembre 2022.

(Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé¹¹²⁸), qui manipule des savoirs anatomiques ou physiologiques pour nourrir la compréhension que les danseurs ont de leur corps, mais aussi leurs imaginaires et leurs potentialités de création¹¹²⁹. Finalement, pour les danseurs, il s'agirait moins d'établir la présence de « savoirs » au pluriel, comme un thésaurus de connaissances « établies, explicites, extérieures à au sujet¹¹³⁰ », qu'un *état de savoir* au singulier ; non pas « en puissance », mais « en acte¹¹³¹ ».

Pour tenter d'organiser ces dichotomies, Aurore Després et Philippe Le Moal proposent de distinguer trois types de ce qu'ils nomment des « savoirs-discours¹¹³² » sur le corps, en fonction de la nature des objets auxquels ils s'attachent, des usages et des modes de transmission qui en sont produit, et finalement des formes langagières qui les expriment. Ils désignent tout d'abord la présence de savoirs dits « coutumiers¹¹³³ » : répétés parce qu'efficaces, ils circulent au sein d'une communauté qui les définit et en circonscrit la portée ; en danse, ils seraient majoritairement diffusés par une transmission orale. D'autre part, des savoirs dits « référentiels » (scientifiques, par exemple) sont élaborés et diffusés principalement *via* des formes textuelles, et transmis par des relations davantage verticales – en contexte pédagogique, par exemple. Finalement, il existerait des savoirs-discours dits « expérientiels » : ils sont pour leur part « lié[s] aux connaissances issues des vécus et des traversées de vie de chacun », sous la forme de savoirs intimes et subjectifs, élaborés y compris par l'incorporation de connaissances théoriques. À l'aune de cette typologie, la forme livresque semble corrélée à la consignation de savoirs dits référentiels.

Cependant, il apparaît que la consignation et la transmission de savoirs livresques ne peuvent être considérées strictement comme un surplomb à la pratique des danseurs : parce que les discours écrits participent à définir leur communauté professionnelle ; mais aussi parce qu'ils témoignent de ce qu'une société se représente comme des savoirs sur le corps et la danse, et des manières de le mettre

¹¹²⁸ HARBONNIER-TOPIN Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « Regards croisés sur deux pratiques d'analyse du mouvement. L'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) », *Recherches en danse* n°5, 2016. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1404> Consulté le 20 mai 2021.

¹¹²⁹ Voir ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019. Et FRATAGNOLI Federica, HARBONNIER Nicole et ROQUET Christine, « Éditorial », *Recherches en danse* n°10, 2021. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4364> Consulté le 05 novembre 2022.

¹¹³⁰ HERT Philippe, « Le corps du savoir : qualifier le savoir incarné du terrain », *Études de communication* n° 42, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.5643> Consulté le 05 novembre 2022.

¹¹³¹ PARÉ Jean-Christophe, « Introduire la dimension autobiographique dans la conception d'un projet pédagogique », in DE BELLIS Julie, FOURNIER Marion, MONTABORD Karine, *Panorama du métier de danseur*, Actes de l'Atelier des doctorants, Centre national de la danse, 27-29 juin 2017. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/60> Consulté le 29 octobre 2022.

¹¹³² DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », *op. cit.* p. 104-105.

¹¹³³ Les deux auteurs prennent pour exemple de ces savoirs coutumiers le repérage de la vertèbre D10 au niveau de l'agrafe du soutien-gorge.

en forme. Le support écrit constitue alors tant le médium de transmission de ces savoirs que l'espace de leur constitution, dès lors que l'écriture est un savoir-faire du danseur. Sylvia Faure relève ainsi, dans une approche sociologique du champ chorégraphique, les interactions entre des formations discursives, les modalités d'élaboration des savoirs et la place qu'y occupent les pratiques scripturaires¹¹³⁴. Elle rappelle combien les pratiques chorégraphiques occidentales sont « traversées par des processus de rationalisation » largement langagiers, par exemple *via* les modes d'apprentissage et de transmission de la danse : le langage articulé n'est pas seulement médiateur de ces savoirs, mais la forme même par laquelle ils sont construits. Au fil de son étude sont mises en exergue les articulations entre le cadre socio-politique et institutionnel dans lequel s'élaborent ces connaissances, la manière dont celui-ci façonne ce que les artistes chorégraphiques se représentent comme un savoir de la danse, et finalement la manière dont s'invente leur métier. Cette structuration professionnelle, notamment *via* la figure du danseur et de son corps comme « objet de savoir », s'accomplit en adéquation avec les modes de rationalisation propres à l'époque et au contexte dans lesquels ils sont énoncés¹¹³⁵. Se trouve ainsi réinterrogée la fonction coutumière des modalités orales de transmission des pratiques de danse : c'est aussi par l'écriture – voire à son rencontre – que se développe un cadre discursif et épistémologique par lequel est affirmée la place des savoirs expérientiels et incorporés, et ainsi l'auctorialité des danseurs sur leur art¹¹³⁶.

Marina Nordera rappelle aussi qu'aux XV^e et XVI^e siècle (mais peut-être aussi toujours aujourd'hui), « chaque production [scripturaire] construit une relation particulière aux savoirs pratiques qu'elle formalise¹¹³⁷ ». Du brouillon au manuscrit, du recueil au traité, c'est la forme même du support écrit qui conditionne l'usage de certains outils « analytiques, descriptifs, mnémotechniques, notationnels et classificatoires », au regard de la manière dont se pensent, dans un contexte historique, social et artistique donné, les éléments considérés comme « constitutifs de l'activité de la danse » et les formes par lesquelles il est possible de les écrire. C'est le cas tout

¹¹³⁴ FAURE, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir : Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.

¹¹³⁵ Faure souligne par exemple combien les opérations de rationalisation du corps du danseur – de ses représentations, des connaissances que l'on élabore à son égard – mais aussi de codification des gestes de danser s'inscrivent dans un épistème caractéristique de la période classique. FAURE, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir : Sociologie historique du champ chorégraphique*, *op. cit.*

¹¹³⁶ Aurore Després et Philippe Le Moal analysent de cette manière la prégnance acquise par l'imaginaire d'une transmission orale et incorporée des pratiques de danse : elle serait notamment liée au contexte spécifique du XIX^{ème} siècle, lorsque les praticiens ressentent le besoin de se réapproprier l'élaboration du discours et des savoirs de la danse, face à la présence de plus en plus pressante d'observateurs extérieurs (critiques, journalistes, écrivains) qui écrivent et disent la danse. Le paradigme de la transmission orale découlerait ainsi de revendications statutaires, discursives voire politiques. DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », *op. cit.*

¹¹³⁷ NORDERA Marina, « Savoir danser, apprendre à écrire (XV^e–XVI^e siècle) », in HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Le livre technique avant le XX^e siècle : À l'échelle du monde* Paris, CNRS Éditions, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.27694>. Consulté le 21 mars 2022.

spécifiquement des ouvrages pensés comme des médiums pédagogiques, qui formalisent simultanément un « modèle de transmission des savoirs techniques en danse », et rendent compte, en filigrane, d'une « conception partagée du corps dansant ». On pourrait qualifier ces représentations et ces imaginaires de « coutumiers », en cela qu'ils sont individuels dans l'expérience que chaque danseur en produit, mais collectifs dans les modes de transmission et d'intercorporité qu'ils instaurent.

Alors, comment les danseurs de notre corpus investissent-ils leur « désir de savoir¹¹³⁸ » par l'écriture, quels sont les formes et les motifs énonciatifs qui en résultent et les acceptations du discours désignées par cette activité de sagesse ? Notre hypothèse est que si les formations discursives – donc disciplinaires – façonnent la corporité du danseur et ses imaginaires, en retour leurs ouvrages s'efforcent de verbaliser et de transmettre ce qui dans leurs propres expériences peut être perçu comme relevant d'un savoir de danse.

En cela, et pour la suite de notre étude, il faudra se rendre attentif au champ de pratiques dans lesquelles sont inclus les ouvrages de Noé Soulier et de Myriam Lefkowitz. L'activité chorégraphique du premier semble nourrie par une approche conceptuelle de la poïétique chorégraphique, mais aussi par une imprégnation tenace de la technique de la danse classique ; chez Myriam Lefkowitz c'est au contraire un champ de pratiques issues du Contact Improvisation qui encadre, implicitement cependant, son usage de l'écriture comme espace de nomination des savoirs issus de la balade chorégraphique qu'elle propose aux guidés. Dans le premier cas, l'élaboration théorique est considérée comme partie prenante de l'activité artistique ; dans le second, les acceptations même de ce qui fait « savoir » sont définies comme ce qui est susceptible de nourrir une communauté de pensée. On pourra interroger les formes discursives qui en résultent, que le savoir soit inclus ou non dans la corporité, élaboré au sein de l'expérience de danse ou *a posteriori* : nous pourrions nous concentrer sur l'usage de certaines formes narratives – récit d'expérience, témoignage, discours théorique, partition – et sur leur efficacité discursive.

Définir l'expérience, manipuler les savoirs

Comment les danseurs puisent-ils dans leurs expériences scéniques ou somatiques les ressources pour élaborer une théorisation de leur pratique ? Comment les discours, y compris textuels, sont-ils porteurs d'une capacité à produire en retour des expériences kinésiques ? Celles-ci participent-elles à façonner ou à performer certaines représentations ou catégories de savoirs considérées comme propres aux danseurs, parce qu'ils les mobilisent dans une entreprise de conceptualisation, ou

¹¹³⁸ Nous empruntons ce terme à Michel Foucault, in *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976.

d'élucidation de leur pratique ? Pour tenter de répondre à ce faisceau de questions, nous nous intéresserons à la démarche discursive à l'œuvre chez Noé Soulier. Nous avons proposé précédemment une analyse comparative de deux objets, une performance et un ouvrage, au sein desquels nous avons pu analyser l'articulation (scénique ou textuelle) entre gestes et discours. Ceci constitue un premier appui pour notre lecture, et nous permet de conserver comme horizon d'analyse de l'ouvrage la présence latente d'une discursivité gestuée – l'élaboration d'un discours sur le geste *par et pendant* sa réalisation – telle qu'elle apparaît dans sa conférence. En effet, son livre *Actions, Mouvements et gestes* s'intéresse à « déterminer les modes d'appréhension du mouvement inhérents à telle ou telle pratique chorégraphique¹¹³⁹ », qu'il s'agisse de leur apprentissage en contexte pédagogique ou à leur mode de définition, par lesquels ils sont effectués et donnés à voir. Ceci résulte d'un travail d'extraction des données motiles d'une œuvre (les *actions*, les *mouvements*, les *gestes*), pour en analyser les caractéristiques, principalement spatiales (*géométrie orthogonale* ou *non orthogonale*, *action vers le monde* ou *vers soi*, etc.), en vue d'établir des schèmes d'attention. À ce titre, l'ouvrage interroge le statut et les modes de construction de la parole de l'artiste sur sa pratique, ainsi que ce que l'on désigne comme un « discours », au sein des pratiques d'écriture des danseurs. Nous l'analyserons ici de deux manières : tout autant au sein des tropes et des motifs narratifs par lesquels le danseur énonce une expérience kinésique que par les champs d'énoncés et les registres de savoirs qu'il convoque pour soutenir sa réflexion. Soulier déploie pour ce faire une diversité de postures : il écrit en tant que danseur, tandis que son statut artistique de chorégraphe nourrit son discours et conditionne le statut de sa théorie.

« [Elle prend place] à la frontière ténue entre une pratique artistique qui se concentre sur l'attitude du spectateur et une réflexion sur l'art qui cherche moins à décrypter le sens des œuvres qu'à enrichir les multiples manières d'en faire l'expérience¹¹⁴⁰ ».

En résulte un point de vue largement dialogique, dans lequel prend ancrage son travail artistique : la danse s'instaure comme une pratique conceptuelle, de sorte que le discours théorique devient une composante essentielle de la poétique de ses œuvres. À ce titre, l'ouvrage se propose comme une « proposition chorégraphique qui prend la forme d'un livre¹¹⁴¹ ». S'agit-il de penser *via* l'écriture l'intrication entre registre expérientiel du discours du danseur et attitude de conceptualisation de ces expériences en vue de la formalisation d'un propos théorique ? La structure livresque semble simultanément véhiculer cette entreprise théorique et constituer le support de son élaboration : comme le rappelle Michel de Certeau, « faire le texte, c'est faire la théorie¹¹⁴² ». De cette

¹¹³⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁴⁰ *Idem.*

¹¹⁴¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹¹⁴² DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 396.

manière, la démarche de Soulier nous permet d'appréhender, au fil de la narration portée par son ouvrage, les modalités discursives d'élaboration de connaissances mobilisées par un danseur – et le discours tour à tour théorique ou plus expérimentiel qui en résulte. Ces deux dernières catégories (théorique, expérimentiel) seront à examiner au regard des références qu'il manipule (citations, exemples, tropes discursifs issus des registres scientifiques, philosophiques ou artistiques), de la manière dont elles justifient ou soutiennent son discours, mais aussi au regard de l'efficacité dont elles sont pourvues pour infléchir l'ordre discursif par lequel se constitue la discipline – pédagogique et artistique – à laquelle il a été formé.

L'écriture prend pour ce faire la forme d'un essai, qui dans la manière dont il façonne la figure du danseur-discoureur fait écart avec des écrits à teneur autobiographique, tels que nous les avons précédemment examinés. Il s'agit ici d'une œuvre de réflexion nourrie d'une pensée philosophique, destinée à élaborer un surplomb analytique à partir de son expérience de danseur, parce que cette dernière demeure incomprise. La construction de ces savoirs est alors une entreprise fondamentalement langagière, et repose sur l'établissement d'une « terminologie propre pour parler du mouvement », et plus spécifiquement de la « facture du mouvement ¹¹⁴³», afin de composer un réservoir de termes commun dans lequel chacun pourrait puiser pour établir ses schèmes d'appréhension de la danse. C'est à ce titre que l'on peut comprendre certaines caractéristiques formelles de l'écriture : comme nous l'avons souligné, et dès après le récit augural, l'essai est marqué par l'abandon du « je » au profit de formulations plus impersonnelles. Les réflexions qu'il suscite sont l'occasion d'un changement de référent, qui induit une distanciation vis-à-vis de son point de vue de danseur : celui-ci devient le support d'un questionnement qui ouvre aux hypothèses examinées tout au long du livre.

Il s'agit pour nous de comprendre comment se formule cette entreprise analytique : à partir de quelles ressources rhétoriques, de l'acquisition ou de la possession de quels types de savoir(s) témoigne-t-elle, et comment ceux-ci conditionnent-ils les sensations du danseur ? Nous verrons la posture d'énonciation paradoxale occupée par Soulier : l'essai s'enracine initialement dans le récit de sa propre expérience et expose les mécanismes par lesquels le danseur s'en extrait pour construire une théorie qui se veut généralisante par la mise au jour des cadres définitoires qui structurent l'élaboration d'un geste. Malgré cette tentative d'abstraction, son discours demeure ancré dans des représentations très subjectives et empiriques de ce qui définit une danse ou une œuvre chorégraphique. Plus encore, l'ouvrage est explicitement présenté comme destiné à produire à son tour de nouvelles expériences.

¹¹⁴³ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 43, lignes 27-28.

A. Un discours expérientiel

L'ouvrage de Noé Soulier débute avec un récit tiré de son expérience, celui de la transmission d'une phrase de mouvement issue d'une chorégraphie de Trisha Brown alors qu'il était étudiant à P.A.R.T.S. L'analyse qu'il en propose dresse le constat d'un échec, du moins d'une difficulté à réaliser cette séquence gestuelle dont le style lui est inconnu.

« À l'automne 2007, j'ai dansé *Set and Reset* de Trisha Brown lors d'un atelier à l'école de danse contemporaine PARTS. Cette pièce est construite à partir d'improvisations collectives sur une phrase de mouvement initiale. [...] J'avais jusque-là étudié principalement la danse classique et cette phrase paraissait relativement facile à exécuter, car elle ne présentait aucune des difficultés auxquelles j'avais l'habitude de me confronter [...]. Mais contrairement aux [autres] élèves, je ne parvenais pas à obtenir la qualité de mouvement requise¹¹⁴⁴ ».

Dans la suite de son propos, il évoque combien cette difficulté résulterait de l'incohérence qu'il perçoit dans les consignes qui lui sont transmises en vue d'induire l'état de corps pertinent : « trop raide, trop formel, pas assez organique, pas assez dans le sol, détends-toi¹¹⁴⁵ ». Si Soulier « percevai[t] immédiatement ce que ces corrections essayaient d'exprimer », « le problème était facile à identifier mais difficile à résoudre¹¹⁴⁶ », parce qu'il ne parvenait pas à « interpréter » (à comprendre ainsi qu'à accomplir) les modifications toniques qu'elles désignaient. En témoigne l'analyse qu'il propose d'un même conseil, formulé de deux manières différentes. On lui demande d'abord d'être « plus dans le sol » : le danseur ne parvient pas à saisir la portée de cette consigne, parce qu'il était « comme tous les autres, sur le sol et soumis à la gravité¹¹⁴⁷ ». Le même conseil, formulé de la manière suivante, est plus efficace pour lui : « aligner mon squelette de manière à utiliser le moins de force possible et utiliser l'inertie des mouvements déjà engagés pour limiter au maximum ma dépense d'énergie¹¹⁴⁸ ». On peut tenter d'esquisser quelques points de distinction entre ces deux formulations : la première est très concise, la seconde davantage détaillée : elle permet sans doute d'insister autrement sur la trajectoire gestuelle attendue. Toutefois, il est possible d'y voir se dessiner deux registres de discours : le premier serait perçu par Soulier comme métaphorique et imagé (puisqu'il est réellement « déjà dans le sol »), tandis que le second lui apparaît plus littéral, plus évocateur : serait-ce parce qu'il repose sur des indications physiologiques et mécaniques ?

Tout comme nous avons pu le voir dans les autres textes de notre corpus, ce récit d'expérience qui initie l'ouvrage constitue l'embrayeur d'un discours réflexif : parce qu'il prend conscience

¹¹⁴⁴ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴⁵ *Idem.*

¹¹⁴⁶ *Idem.*

¹¹⁴⁷ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁴⁸ *Idem.*

brutalement que ses paradigmes d'appréhension des phrases chorégraphiques de Trisha Brown sont erronés, Soulier met au jour l'existence des multiples manières qu'a le danseur de concevoir son corps et de l'engager dans la fabrique du geste dansé. Celles-ci sont conditionnées par des savoirs implicites, cependant portés par des discours véhiculés par des pratiques d'enseignement technique et de transmission d'œuvres, traversées tout au long de son parcours professionnel. L'ouvrage s'attache alors à interroger les conditions d'efficacité¹¹⁴⁹ des constructions langagières qui émergent à *partir* ou à *l'entour* du geste dansé ; c'est-à-dire la manière dont elles désignent autant qu'elles affectent la formation de la corporéité, *via* les représentations et les savoirs qu'elles permettent de façonner.

La suite de l'essai découle logiquement de ce récit initial ; le danseur formule pour entamer sa réflexion un ensemble de questions, destinées à formaliser les mécanismes de son incompréhension et mettre au jour les ressorts de sa propre perception : « à partir de quels paramètres les mouvements sont-ils définis ? Et comment sont-ils organisés ou modifiés pour rendre visibles certaines de leurs qualités ?¹¹⁵⁰ ». Sa démarche définitoire se trouve ici abordée de manière ambiguë, parce que duelle, se référant tour à tour à la production du geste (tant du point de vue du chorégraphe que du danseur) et à sa réception (du point de vue du danseur et du spectateur). Dans cette optique, il existerait un dénominateur commun présent tant dans la poïétique du geste que dans sa monstration : « quel que soit le monde de définition du mouvement, [...] il peut être employé aussi bien pour observer les actions des danseurs [...] que pour les produire¹¹⁵¹ ». Ainsi, la définition semble simultanément pouvoir être entendue comme une démarche conceptuelle (lorsqu'elle désigne le noyau commun qui permet à un geste d'être considéré comme tel, et qui le précéderait), mais aussi langagière (la définition est nourrie par une forte emprise grammaticale et lexicale, telle qu'étudiée dans la première partie de cette recherche).

Dans cette double acception réside une seconde ambiguïté quant au statut accordé au geste dansé : sa définition précède-t-elle sa réalisation, ou s'appuie-t-elle sur son effectuation ? La définition est finalement envisagée comme un principe optique, puisqu'il s'agit de « rendre visible¹¹⁵² » les qualités du mouvement. Cette dernière acception est présente tout au long de l'ouvrage, *via* l'établissement de « focales d'attention¹¹⁵³ » qui induisent une approche tant cognitive que visuelle du geste dansé. Gardons également en mémoire que la « focalisation » constitue un terme présent dans le lexique de la narratologie, qui désigne un point de vue énonciatif (interne, externe ou omniscient) :

¹¹⁴⁹ Voir à ce sujet DOGANIS Basile, *Pensées du corps. Pratiques corporelles et arts gestuels japonais (arts martiaux, danses théâtres)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 237.

¹¹⁵⁰ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁵¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁵² *Ibidem*, p. 113.

¹¹⁵³ *Ibidem*, p. 52.

ceci nous offre une perspective intéressante pour envisager ce qui relèverait par exemple d'un discours interne – au danseur lui-même, de manière intéroceptive et sensible ; mais aussi au champ chorégraphique dans lequel il se situe, mobilisant des savoirs coutumiers voire endogènes. D'autre part, la focalisation permet d'interroger le point de vue adopté quant à la perception du geste dansé : depuis la posture de l'émetteur (danseur, chorégraphe) ou du récepteur (spectateur, lecteur ?).

1. *La définition comme démarche épistémologique*

La démarche définitoire de Soulier s'appuie en premier lieu sur une tentative pour établir un cadre référentiel commun, tant perceptif que langagier, à partir duquel il serait possible de produire un geste et de le percevoir. Ce dénominateur commun s'établit très différemment de ceux que nous avons vu à l'œuvre chez Rivière, par exemple : il n'est plus question de décliner des expériences individuelles autour d'un noyau sémantique pour généraliser des sensations ou des vécus subjectifs. Au contraire, il s'agit de faire abstraction de l'individualité pour appréhender comment des représentations, langagières ou corporelles, sont érigées en savoir. La première étape de ce processus consiste à tenter de discriminer différents registres de discours produits et incorporés par les danseurs : certains sont considérés comme relatifs, parce que subjectifs et contingents, tandis que Soulier tente au contraire de faire émerger des savoirs qu'il considère comme davantage transversaux. Par quels mécanismes – discursifs et théoriques – ces savoirs sont-ils érigés comme absolus et universels, au regard d'autres expériences perçues comme relatives ?

Dès les premières pages, l'essai développe l'exemple du pas arabesque tel qu'il se pratique dans la danse classique : Soulier s'appuie sur les processus pédagogiques qui prévalent à son incorporation et soutient que « lorsqu'on apprend un pas, par exemple une arabesque, on ne donne pas au danseur sa définition. [...]. On lui montre simplement le mouvement, il essaie de l'imiter¹¹⁵⁴ ». De ce point de vue, Soulier soutient que les danseurs en acquièrent une connaissance implicite et individuelle, cependant nourrie par des savoirs pluriels issus de la concrétion de multiples expériences corporelles et langagières.

« La conception d'un pas comme l'arabesque s'appuie sur des expériences hétérogènes : l'observation des autres danseurs, de photos, de vidéos, de dessins dans des méthodes de danse classique, le fait d'exécuter soi-même des arabesques, de s'observer dans le miroir, les corrections, les conseils, etc. tous ces éléments participent à l'élaboration de la conception du pas, et cette conception prend des formes diverses¹¹⁵⁵ ».

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁵⁵ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 13.

Selon Soulier, cette pluralité des sources dans lesquelles puisent les danseurs demeure problématique précisément parce qu'elle caractérise un mode de connaissance intrinsèquement personnel, voire intime. Il nuirait à une approche « fiable » du mouvement, c'est-à-dire objective et transmissible, puisque de ces « expériences hétérogènes » résulte une diversité d'interprétations individuelles, rendant malaisée la reconnaissance des « critères » et des « paramètres¹¹⁵⁶ » nécessaires pour saisir les caractéristiques du pas arabesque – ce qui constituerait sa « définition¹¹⁵⁷ ». En effet, c'est le processus même de façonnement et d'appropriation des savoirs et des savoir-faire des danseurs qui s'en trouve interrogé : l'écueil que Soulier met ici en exergue résulte moins de l'hétérogénéité des sources convoquées pour définir un pas que les logiques implicites par lesquelles celles-ci se trouvent contribuer à la connaissance du pas arabesque. Ainsi, il admet que les danseurs « savent ce qu'est une arabesque sans avoir besoin de la définir. Une définition ne les aiderait nullement, elle risquerait même d'être plutôt encombrante, car ils peuvent exécuter et reconnaître ce pas aisément sans y avoir recours¹¹⁵⁸ ». Le fait que les danseurs sachent que ces expériences subjectives et contingentes participent à construire une connaissance du pas arabesque signale que celles-ci sont considérées, implicitement, comme constitutives d'un même ensemble : s'agirait-il de savoirs que l'on pourrait considérer comme coutumiers et endogènes ?

« Lorsque je faisais uniquement de la danse classique, la manière de définir et de distinguer les mouvements propres à cette pratique m'était inaccessible. Je n'avais jamais prêté attention au fait qu'ils étaient définis géométriquement, car c'est quelque chose qui allait de soi. Ce mode de définition du mouvement de la danse était devenu mon mode d'appréhension du mouvement par défaut. C'est seulement en me confrontant à des pièces chorégraphiques où il était inopérant que j'ai pu en prendre conscience.¹¹⁵⁹ »

Le projet de Soulier repose sur l'hypothèse que le concept d'un geste résiderait moins dans des caractéristiques formelles actualisées lors de sa réalisation – celles-ci étant considérées comme contingentes – que dans des manières de le définir, qui demeureraient stables, quoi qu'implicites. Ce qu'il décrit ici semble référer au phénomène de l'épistémè tel que le décrit Foucault¹¹⁶⁰ : chaque époque, chaque discipline participe à construire les cadres de références et de savoirs qui la définissent

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁵⁷ Pourtant, d'emblée il nous semble que cette entreprise définitoire est vaine : comme le rappelle Christine Roquet, « plusieurs figures portent ce nom, en fonction de la position des membres par rapport au tronc ». Le pas arabesque serait ainsi relatif aux formes qu'il actualise, néanmoins réunies par une caractéristique transversale exprimée en des termes simultanément locomoteurs et expressifs : « le mouvement du dos qui le construit est un étirement vers l'espace, une extension de tout le buste ». ROQUET Christine, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁵⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹¹⁶⁰ Voir JUIGNET Patrick, « Michel Foucault et le concept d'épistémè ». *Philosophie, science et société*, 2015. En ligne. URL : <https://philosciences.com/10>. Consulté le 02 novembre 2022.

et par lesquels elle définit réciproquement ses propres savoirs. Ainsi, un individu inclus dans une épistémè ne peut dire et voir que ce que lui permettent de comprendre les savoirs constitutifs de cette même épistémè : hors de celle-ci, il ne peut voir ni comprendre.

« À chaque époque, écrit Paul Veyne, les contemporains sont ainsi enfermés dans des discours comme dans des bocaux faussement transparents, ignorent quels sont ces bocaux et même qu'il y ait bocal.¹¹⁶¹ »

Dans le contexte de l'essai de Soulier, il s'agit moins de considérer une époque qu'une discipline artistique – ceci d'autant que, comme nous le verrons, les catégories qu'il mobilise pour l'appréhender sont présentées comme anhistoriques ; cependant, les mêmes phénomènes semblent à l'œuvre. Dans son récit augural, les consignes formulées pour accomplir la phrase de Trisha Brown lui paraissent étanches et incompréhensibles parce qu'il n'est pas dans le mode de pensée adéquat pour les comprendre : c'est ce qu'il désigne comme un « cadre de lecture du mouvement », perçu à cet instant comme « décal[é]¹¹⁶² ». C'est pour cette raison que les sensations qu'il produit à partir de ces indications de qualité de mouvement sont erronées : son incompréhension est nourrie par sa propre conception du corps dite « géométrique », qu'il associe à sa pratique de la danse classique. Il en déduit que les sensations ne sont pas fiables, car elles masquent la manière dont elles sont conditionnées par des savoirs implicites.

On peut y voir la prise de conscience d'un écueil – voire d'un échec – pédagogique de l'enseignement reçu par Soulier dans des écoles de formation¹¹⁶³ qui finalement n'ont pas proposé de développer des formes de réflexivité sur les pratiques enseignées¹¹⁶⁴. Ce phénomène est sans doute corrélé à une certaine verticalité dans la transmission des savoirs telle qu'elle demeure dans ces institutions marquées par une puissante tradition académique ; il est possible aussi d'y lire l'une des

¹¹⁶¹ VEYNE Paul, *Michel Foucault. Sa pensée, sa personne*, Albin Michel, 2008, p. 24.

¹¹⁶² SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁶³ Noé Soulier a été formé au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris, puis à l'école P.A.R.T.S. à Bruxelles, soit deux institutions de la pédagogie de la danse ; l'une classique, l'autre contemporaine. Si l'on se permet un croisement quelque peu impromptu au sein de notre corpus, voici le témoignage, recueilli par Enora Rivière, d'une danseuse formée à P.A.R.T.S. : « on nous apprend à bouger et à penser le mouvement d'une certaine manière. [...] En sortant, on peut évidemment faire nos choix, mais on se trouve dans une direction assez précise. [...] Les fondateurs de P.A.R.T.S. se sont certainement beaucoup questionnés sur ce que signifie 'formation du danseur', puis ils ont trouvé une solution et cela a fonctionné. [...] Mais la structure elle-même, le personnel ne se remet jamais en question ». D'autre part, la danseuse souligne combien l'architecture même de l'école actualise un dispositif de surveillance des gestes et des corps très foucauldien : « une passerelle centrale surplombe et dessert les studios, de laquelle on peut voir à tout moment ce qui s'y passe ; [...] ce qui implique d'emblée un rapport de surveillant/surveillé, un rapport de hiérarchie, de pouvoir, là où il n'est plus question de partage, de passage, de communication ». RIVIÈRE Enora, « P.A.R.T.S. Performing Arts Research and Training Studio. Conversation avec Ondine Cloez », *Funambule* n°5, Saint-Denis, Anacrouse, 2003, pp. 29-31.

¹¹⁶⁴ Voir GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in GOURDON Anne-Marie Gourdon (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004. En ligne. URL : https://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11 Consulté le 02 novembre 2022.

spécificités d'un mode de transmission par imitation : l'enseignant fait autorité parce qu'il est perçu comme détenteur et dépositaire de savoirs coutumiers, contenus dans son corps. Nicole Topin s'interroge par exemple, dans le contexte des classes techniques de danse contemporaine destinées à de futurs professionnels, sur la manière dont le savoir transmis devient « communicable sous une forme qui rend son appropriation possible¹¹⁶⁵ ». Elle s'appuie sur le constat de Barbier & Galatanu, issu d'une réflexion produite à la croisée de la linguistique et des sciences de l'éducation : ces derniers relèvent que l'acquisition de savoirs afin qu'ils puissent être réinvestis consciemment requiert qu'ils aient « une existence distincte de ceux qui les énoncent et de ceux qui se les approprient¹¹⁶⁶ », c'est-à-dire qu'il soit possible de les dissocier du corps et du contexte (pédagogique, chorégraphique) dans lequel ils sont transmis. Or précisément, tel que Soulier l'évoque dans le cas de l'arabesque, ce qui fait « savoir » pour les danseurs classiques relève d'une logique expérientielle, c'est-à-dire subjective et incorporée. Ce phénomène apparaît d'ailleurs comme une caractéristique essentielle de la discipline académique du ballet classique, comme l'évoque Isabelle Launay.

« Ce qui fonde la communauté des danseurs classiques, en l'absence de 'chef de file' identifié : un ensemble de représentations, d'imaginaires, historiquement et géographiquement variables ; un corpus de références chorégraphiques ; une culture technique liée à la maîtrise d'un vocabulaire de pas et d'une syntaxe – un style – ; des savoir-faire, des controverses, des partis-pris ; bref, tout ce qui a trait à la notion de métier¹¹⁶⁷ ».

Cette variabilité participe, du point de vue de Soulier, d'une certaine instabilité des savoirs. On pourrait alors considérer que la démarche qu'il déploie dans son essai constituerait une tentative pour rétablir un certain contrôle – une autorité, peut-être une auctorialité ? – sur les connaissances qui lui ont été transmises et qu'il a implicitement incorporées. Dans ce cas se trouvent simultanément interrogés les modes de transmission propres à la technique de la danse classique et les cadres pédagogiques par lesquels elle est enseignée.

« Les dispositifs pédagogiques proposent, en même temps qu'un idéal à atteindre, une conception du corps, une façon de le construire, le percevoir et l'imaginer. Cette 'image du corps', produite dans le cadre spécifique de la relation d'enseignement, a un statut particulier : elle nous

¹¹⁶⁵ L'une des solutions semble reposer dans la pratique du guidage verbal : il permet la prise de conscience que le savoir n'est pas contenu dans le corps de l'enseignant. HARBONNIER-TOPIN Nicole, BARBIER Jean-Marie, « L'apprentissage par imitation en danse : une « résonance » constructive ? », *Staps* n° 103, 2014, p. 53-68. En ligne. DOI : 10.3917/sta.103.0053. Consulté le 02 novembre 2022.

¹¹⁶⁶ *Idem*.

¹¹⁶⁷ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, p. 31-32.

amène à envisager la possibilité d'une image du corps comme référence, et le parcours du danseur comme dialogue avec cette référence¹¹⁶⁸ ».

Ce serait donc ici au « parcours [de] danseur » de Soulier que nous aurions affaire, par lequel il tente de donner sens à cet apprentissage sans doute trop peu explicite¹¹⁶⁹. Par la diversité des références qu'il convoque et des points de vue qu'il diffracte, la démarche de son ouvrage pourrait être apparentée à une archéologie de ses propres savoirs de danseur¹¹⁷⁰. Il se propose de distinguer ce qui relève de savoirs incorporés – désignés comme « implicites¹¹⁷¹ » – admis comme tels et non remis en question, à la manière d'une doxa qui entoure la production des gestes tout autant que les discours qu'on façonne à leur égard, à l'inverse de connaissances, plus réflexives, parfois plus disparates ou dispersées. C'est de cette manière que l'on peut comprendre la forme adoptée par son ouvrage – celle d'un essai à fonction spéculative – ainsi que la tentative de dissociation qu'il opère depuis son point de vue pour formuler un discours qu'il considère comme davantage universel. En entretien, Soulier avait largement évoqué ce phénomène.

« C'est le risque de toujours utiliser les mêmes références [...]. Ça nous met dans des stéréotypes et des clichés qui empêchent de voir beaucoup de choses, de faire certaines analyses, et qui parfois font que, sans même s'en rendre compte, au lieu même de remettre en question, on renforce des phénomènes d'aliénation¹¹⁷² ».

Soulier formule ici une critique qui porte tant sur l'autotélisme et la circularité des références mobilisées par les pédagogues et les théoriciens de la danse, que sur l'approche heuristique proposée par ces ressources, largement tournées vers l'expérience du danseur. A l'inverse, la démarche théorique de Soulier repose sur la méfiance avec laquelle il considère la fonction d'élucidation parfois acquise par la perception subjective du danseur comme du spectateur : elle est considérée comme peu fiable, précisément parce qu'elle serait implicitement nourrie par cette épistémé.

« Si l'on se demande ce que l'on ressent lorsqu'on exécute ou lorsqu'on observe [un geste de danse], la description de ce ressenti risquerait d'éluder le paradigme d'appréhension sur lequel

¹¹⁶⁸ GLON Marie, « Image du corps et formation. Dialogue avec un modèle », *Repères, cahier de danse* n° 17, 2006, p. 9-10. En ligne. DOI : 10.3917/reper.017.0009. Consulté le 11 mars 2022.

¹¹⁶⁹ VASSILEVA Biliiana, « Le modèle du corps en danse classique comme prescription mathématique : survalorisation et déplacements », *M@gm@* n°7, 2009. En ligne. URL : http://www.analisisqualitativa.com/magma/0703/article_08.htm Consulté le 03 novembre 2022.

¹¹⁷⁰ Nous mobilisons cette formulation en référence à FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

¹¹⁷¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷² « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 63, lignes 23-26.

il repose. Il ne suffit pas de dire ce que l'on voit pour parvenir à saisir les spécificités de notre manière d'observer, car ce que l'on voit est justement déterminé par ce mode d'observation¹¹⁷³ ».

C'est tant la subjectivité d'un point de vue qu'une démarche phénoménologique qui se trouve mise en crise : l'enjeu de l'essai ne consiste donc pas à tenter d'élucider le sentir – voire, dans le cas du récit augural, de remplacer ce sentir par une perception plus juste¹¹⁷⁴ – mais à remonter à la source de la sensation. Celle-ci serait régulée et « détermin[ée] » par une connaissance conceptuelle. Il nous semble que c'est dans cette perspective que l'on peut comprendre la place accordée dans le discours de Soulier à une profusion de références académiques : elles s'instaurent tout à la fois comme registres de connaissance considérées comme transversales (et à ce titre légitimes) et comme arguments d'autorité¹¹⁷⁵. Il puise des fragments théoriques issus de disciplines particulièrement variées, empruntées à la philosophie cognitive (Gallagher), à la neurologie (Rizzolatti et Sinigaglia à propos des neurones-miroirs), aux arts visuels (Duchamp), à l'architecture (Choisy) ou à la philosophie antique (Philon d'Alexandrie¹¹⁷⁶). Soulier dit pour cela avoir utilisé « des tas de bouts de théories, qui viennent de champs différents, comme des manières d'orienter l'attention¹¹⁷⁷ ». Cette démarche présiderait à la structuration rigoureuse de l'ouvrage, organisé à la manière d'un compte-rendu expérimental, où se succèdent les chapitres « exemplification et dénotation¹¹⁷⁸ », « interprétation », « partages d'informations », « monstration » puis « conclusion ». Chaque notion (*but pratique, contrainte globale* ou *locale*, etc.) est tout d'abord introduite puis développée par la convocation d'une doctrine ou d'une théorie scientifique, puis la citation d'un bref exemple tiré d'une œuvre – chorégraphique ou non – qui soutient son raisonnement : la quête définitionnelle du geste dansé est exposée et mise en forme comme une entreprise objective et raisonnée.

Au-delà de la seule production théorique élaborée dans l'essai, on peut aussi remarquer combien l'ensemble de ces références érudités participent à ériger Soulier comme savant, du moins comme sachant. Si nous avons vu par exemple chez Dupuy comment la possession de savoir s'incarne dans la mise en scène d'une figure de « passeur », simultanément pédagogue, témoin et « maître » de danse, il s'agit chez Soulier de souligner ostensiblement la possession d'un savoir académique, décliné par de nombreuses références comme dans certains tropes discursifs. Ce phénomène n'est d'ailleurs

¹¹⁷³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁷⁴ Tel que le proposent par exemple les pratiques somatiques.

¹¹⁷⁵ FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

¹¹⁷⁶ SOULIER Noé, *op. cit.*, respectivement p. 44, 118, 57, 129 et 80.

¹¹⁷⁷ MOREIRO Emmanuel, SOULIER Noé, « Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes* », *Mercredi de Montévidéo*, Marseille, radio Grenouille, 17 mai 2017. En ligne. URL : <http://www.radiogrenouille.com/actualites-2/sujets/mercredi-de-montevideo-noe-soulier-actions-mouvements-et-gestes/> Consulté le 18 juin 2017.

¹¹⁷⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, respectivement p. 106, 112, 113, 121 et 133.

pas un cas isolé : Sorignet constate combien, chez les artistes chorégraphiques contemporains, il est fréquent que « les filiations revendiquées ne [soient] plus seulement empruntées aux pratiques corporelles¹¹⁷⁹ », tout particulièrement chez les danseurs qui ont « fait des études supérieures » – ce qui est le cas de Soulier¹¹⁸⁰. Sorignet identifie dans ce phénomène une démarche auctoriale, permettant à ces artistes de se présenter comme « non tributaires d’une filiation unique, mais au contraire héritiers d’une multitude d’influences, dont la combinaison spécifique est la source d’un acte créatif vécu sur le mode de la singularité¹¹⁸¹ ». C’est en cela que l’on pourrait, à ce stade, considérer le discours de Soulier comme exogène, à double titre : d’une part, parce qu’il mobilise des références considérées comme exogènes au champ de la danse ; d’autre part, parce qu’il mobilise un processus définitoire qui tend à s’abstraire de l’expérience subjective du danseur pour mettre au jour les systèmes discursifs qui prévalent à l’expérience d’un geste. Néanmoins, le fait que cette tentative d’extraction des lieux communs et des références perçus comme « doxiques » des discours de la danse soit elle-même considérée par Sorignet comme caractéristique de certaines pratiques des artistes chorégraphiques nous incite à garder une certaine part de soupçon à l’égard de sa démarche.

2. *La définition comme motivation linguistique*

Un bon indice de ce mécanisme réside dans l’index de son ouvrage, que nous avons appréhendé dans la première partie au sujet de la littératie dont il témoignait. Il constitue ici, tant dans la structuration qu’il propose que dans les termes qu’il contient, un outil pertinent pour envisager comment se construit la sémiosphère de l’essai. En premier lieu, il témoigne d’une vocation encyclopédique, embrassant l’ensemble des termes et références qui nourrissent la pensée de Soulier, et donne à lire les nombreuses relations – d’appropriation, de parallélisme, voire d’enchâssement – entre des « catégorisations lexicales savantes et [des] discours internes à l’art lui-même¹¹⁸² ». En second lieu, il témoigne de l’activité de Soulier pour façonner un nouveau vivier lexical au sein du jargon des artistes chorégraphiques. En effet, c’est dans l’espace de ces cinq pages¹¹⁸³ que se crée la friction entre des termes dont l’appartenance au champ chorégraphique est acquise (nom des artistes, des œuvres, des pas de danse, parties du corps, etc.), et les vocables que Soulier se propose de charger

¹¹⁷⁹ SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Introduction », *Danser. Enquête dans les coulisses d’une vocation*, Paris, La Découverte, 2010, p. 9-25. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/danser--9782707158208-page-9.htm> Consulté le 02 novembre 2022.

¹¹⁸⁰ Noé Soulier est titulaire d’un master en philosophie à la Sorbonne, intitulé « Agir vers soi. La danse comme action réflexive », dirigé par Frédéric Pouillaude (2013).

¹¹⁸¹ Pour Sorignet, par ce procédé d’appropriation nombreuses références externes au champ artistique dans lequel il prend place, « le chorégraphe ne se cantonne plus à la danse, mais devient un ‘auteur’ à part entière ». SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Introduction », *op. cit.*

¹¹⁸² BOLDRIN Beatrice, CASALE Camille, LIGORE Bruno, MAURMAYR Bianca, SINI Alessandra, « Introduction », *La Danse et ses mots*, Actes de l’Atelier des doctorants, Centre national de la danse, 11 février 2016. En ligne. URL : <https://docdanse.hypotheses.org/73> Consulté le 03 novembre 2022.

¹¹⁸³ SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 137-141.

sémantiquement d'une valeur chorégraphique. Par le jeu de classement alphabétique des entrées de l'index, *Brown, Trisha* introduit les *Buts pratiques*, *De Keersmaeker* précède *De la doctrine chrétienne* de St Augustin ; *Diderot, Denis* voisine avec *Duncan, Isadora* ; la lettre J égrène les noms de *Jakobson, Roman* ; *Jardins à la française* et *Joos, Kurt*. Le classement alphabétique de ces entrées permet de faire se côtoyer des références aussi diverses que l'*Action painting* et la pièce *Agôn* de George Balanchine, tandis que l'« En-dehors » requis par la posture classique rencontre les *Entretiens* d'Épictète. Cette intrication de références issues de champs artistiques et intellectuels multiples témoigne du caractère composite de la réflexion menée dans cet essai : l'index aurait pour fonction de niveler les différentes strates de ces vocables. L'intérêt de la démarche d'écriture de Noé Soulier réside en ce sens dans la capacité à mettre en présence et à organiser le tuilage de ces références, comme autant de régimes discursifs qui concourent à l'élaboration d'une pensée de la corporéité et au façonnement du geste dansé. Cet effet de contiguïté entre des notions et des termes en apparence disparates a aussi pour intérêt de souligner le lent processus d'appropriation d'un lexique exogène par le champ chorégraphique. Si l'*arabesque*, le *contrepoint* ou la *performance* sont des termes aujourd'hui considérés comme familiers aux danseurs, leur présence accolée à des termes empruntés à d'autres disciplines fait vaciller nos certitudes quant à leur caractère endogène. Finalement, bon nombre des termes de ce jargon de la danse provient d'une appropriation du sens littéral de mots puisés dans le vocabulaire architectural, musical ou pictural¹¹⁸⁴ : se trouvent ainsi interrogés les phénomènes d'incorporation de savoirs et de pratiques exogènes et charriés par ce lexique. L'index s'instaure ainsi comme révélateur d'un ensemble de processus souterrains de (re)définition constante des termes de la culture chorégraphique.

B. Une archéologie des savoirs

De nouveau, cet index nourrit l'appréhension de l'ouvrage quant à la manière dont il participe à tisser des liens (ici alphabétiques, ailleurs logiques) entre différents registres de connaissance et l'expérience de danseur de Soulier lui-même. En effet, la cohérence de sa démonstration, telle qu'elle est par exemple induite par une typologie lexicale, soutient la compréhension des circulations discursives qu'il engage entre des œuvres, chorégraphiques ou non, et des exemples issus d'autres pratiques artistiques. *Via* l'établissement des « focales d'attention », l'essai met en jeu des phénomènes de connotation et de dénotation¹¹⁸⁵ – évoqués dans le titre du dix-neuvième chapitre et illustrés par l'index – destinés à présenter l'ensemble des traits qui composent une « focale » et à en

¹¹⁸⁴ Pensons à l'*arabesque*, par exemple. Voir KIRSTEIN Lincoln, *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*, New York, A.A. Knopf, 1952.

¹¹⁸⁵ Voir CONSTANTIN DE CHANAY Hugues, « La dénomination : perspective discursive et interactive », *Cahiers de praxématique* n°36, 2001. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.358>. Consulté le 05 novembre 2022.

souligner l'extension, c'est-à-dire l'ensemble des objets et des phénomènes auxquels elle s'applique. C'est ce qu'on observe tout au long du chapitre « focales d'attention¹¹⁸⁶ », initialement consacré au travail de la chorégraphe Simone Forti : le propos dévie brusquement pour aborder l'exemple du performeur Robert Barry et de ses expériences sur l'hélium, gaz dont l'impalpabilité ferait écho à la labilité du geste dansé. Par analogie la démonstration convoque un écrit de Lawrence Weiner consacré aux œuvres sans substance, puis une référence aux *ready-made* de Duchamp, illustrée par l'extrait d'un discours de ce dernier, dans lequel il cite à son tour le peintre Gustave Courbet¹¹⁸⁷. L'ouvrage examine un faisceau de références, comme autant de champs discursifs au sein desquels se trouvent « définies » des expériences et des gestes¹¹⁸⁸. Toutefois, Soulier parvient-il par ce moyen à mettre en lumière les systèmes discursifs perçus comme autrement implicites, tels qu'ils nourrissent sa propre gestualité ? Or, selon la maxime pascalienne, « les définitions ne sont faites que pour désigner les choses que l'on nomme et non pour en montrer la nature¹¹⁸⁹ » ... Son système définitoire lui-même ne serait-il pas conditionné implicitement par les savoirs – et les présupposés – portés par l'apprentissage académique de la danse classique, de sorte que celle-ci agirait tant comme un cadre pédagogique que disciplinaire et discursif¹¹⁹⁰ ? Gardons en mémoire que Soulier initie sa réflexion par le récit de sa propre expérience, celle d'une prise de conscience de l'efficacité contingente d'une définition géométrique du geste dansé, empruntée à une représentation du corps charriée par l'esthétique du ballet. Ceci nous incite à mener une analyse discursive qui s'intéresse tant aux étapes et à la démarche logique de son raisonnement qu'à ses zones d'ombres, afin de mettre en lumière certains tropes et ressorts rhétoriques qui participent à tenter d'organiser une pensée sans doute moins théorique et universelle qu'il ne le prétend. Ceci nous semble affleurer dès le premier chapitre, consacré à la définition géométrique du mouvement.

« Commençons par un des modes de définition les plus répandus dans les pratiques chorégraphiques : la géométrie. L'usage [...] de la géométrie [est] prépondérant dans la danse baroque, dans la danse classique, mais aussi dans la danse moderne et contemporaine, notamment chez Rudolf Laban, Georges Balanchine, Merce Cunningham, Trisha Brown, William Forsythe ou encore Anne Teresa De Keersmaeker¹¹⁹¹ ».

¹¹⁸⁶ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁸⁸ Nous avons déterminé dans le premier chapitre que cet essai emprunte sa structure, mais aussi ses motivations et sa rhétorique, à la théorie grammaticale. En témoigne l'attention portée au principe définitoire des gestes de danse, qui, tout comme dans les théories issues de la grammaire générative, s'établit par l'examen des schèmes d'appréhension de l'expérience considérés comme universels.

¹¹⁸⁹ PASCAL Blaise, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*, tome 3, Hachette, 1871, tome 3, p. 167.

¹¹⁹⁰ GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in GOURDON Anne-Marie Gourdon (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004, pp. 5-7. En ligne. URL : https://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11 Consulté le 02 novembre 2022.

¹¹⁹¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 16.

Remarquons d'emblée un curieux argument par le nombre : la géométrie serait le mode de définition « le plus répandu », et aurait ainsi une légitimité pour « commencer » la réflexion de Soulier. La démarche définitoire qu'il propose, pourtant gage d'objectivité parce qu'abstraite de toute contingence subjective, s'appuie ici sur les « usages » des artistes chorégraphiques : selon quels critères ? Dans ce même argument, on relève une manière surprenante de désigner les pratiques chorégraphiques, dans leur enchaînement chronologique et logique : « la danse baroque, la danse classique, mais aussi [...] la danse moderne et contemporaine ». Signalons tout d'abord qu'il s'agit de catégories dont la terminologie a pu être largement déconstruite¹¹⁹², tant dans leur valeur esthétique que dans le lexique par lequel elles sont nommées (ici, Soulier évoque la « danse baroque » et non la Belle danse, par exemple, davantage représentative des discours des praticiens). Plus encore, la syntaxe de sa phrase distingue, d'une manière qui ne peut être fortuite, d'une part « danse baroque » et « classique », d'autre part danse « moderne » et « contemporaine » : la présence d'un adversatif souligne un écart temporel, mais aussi stylistique. Soulier penserait-il la danse dite « contemporaine » à partir de la danse classique, tant chronologiquement que comme cadre de référence ? Ceci d'autant que Soulier mobilise ces désignations (classique, contemporain) non comme des catégories historiques ou selon leurs déclinaisons scéniques (dans le ballet romantique, par exemple), mais comme des techniques gestuelles, telles qu'elles auraient été incorporées au cours d'un cursus académique. Si l'on s'intéresse ensuite aux chorégraphes qu'il cite comme représentatifs de la danse « moderne et contemporaine », on y lit les artistes avec qui il a travaillé (William Forsythe¹¹⁹³) ou qui lui ont été enseignés (au moins Anne Teresa De Keersmaecker et Trisha Brown à P.A.R.T.S.). Les exemples qu'il sélectionne ici ne sont donc pas anodins et sont représentatifs de sa propre expérience de danseur, de l'enseignement qu'il a reçu et des œuvres qu'il connaît. Elles se trouvent considérées comme des références absolues, sans que Soulier n'évoque comment elles ont transformé sa corporéité, sa propre technique et les connaissances dont il est porteur.

Rappelons que cette relecture critique des savoirs de la danse trouve ancrage dans le récit qui constitue le prologue de l'ouvrage : c'est finalement dans ses propres expériences – celles-là mêmes qu'il considérait comme peu fiables – qu'il enracine sa démarche analytique. Si ce phénomène semble relativement commun et presque indissociable d'un discours sur le vécu et la perception du danseur, c'est le statut discursif¹¹⁹⁴ de ce récit d'expérience qui nous interpelle, d'autant qu'ensuite la

¹¹⁹² Voir en particulier BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 21-29. En ligne. DOI : 10.3917/rdes.044.0021. Consulté le 22 octobre 2022.

¹¹⁹³ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 57, lignes 13-14.

¹¹⁹⁴ GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », in GIOFFREDI Paule (dir.), *A [a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 9. En ligne. URL : <https://hal-univ-paris8.archives->

dynamique de l'essai repose sur une apparente extraction de la sensorialité en vue d'élaborer une réflexion théorique. Ce bref récit possède-t-il une seule fonction d'exemple ou d'introduction à la réflexion définitoire, ou manifeste-t-il plutôt un véritable modèle de la démarche qu'il développe ensuite ? On pourrait considérer que les interactions ici proposées entre témoignage empirique et discours analytique relèvent d'un processus théorique tel que le décrit Susan Foster¹¹⁹⁵ comme constitutif de l'établissement des *dance studies*. Réactivant le sens littéral – et visuel – de l'activité théorique, elle l'instaure comme pratique d'observation et de témoignage, dont la valeur réside tant dans le discours qui en résulte que dans le récit du cheminement qui le produit. L'activité théorique permet alors, dans une entreprise épistémologique, de situer l'origine de son discours et de cadres de référence qui l'organisent. Chez Soulier, quel statut théorique acquiert le récit de sa propre expérience ? Celui-ci constitue le point de départ de son analyse critique, qui s'y adosse en s'en détournant (en apparence du moins) ; il semble pourtant s'établir comme sa référence principale et sa condition d'efficacité, cependant de manière implicite dès après l'introduction. En effet, si le récit d'expérience constitue une structure narrative et rhétorique, il instaure aussi une véritable dynamique discursive, en cela qu'il induit une posture et un registre d'énonciation qui considèrent le vécu comme objet d'investigation.

Isabelle Ginot relève à ce titre que le format du récit expérientiel est l'une des composantes d'un registre de discours que l'on retrouve abondamment dans les écrits des praticiens, notamment somatiques. Elle en définit plusieurs caractéristiques, au sein desquelles nous puisons ici pour envisager la portée discursive du récit augural de Soulier. En premier lieu, relevons la valeur d'un « récit fondateur¹¹⁹⁶ » qui ouvre ces ouvrages – tout comme dans des textes à portée (auto)biographique : c'est l'expérience vécue qui fait preuve et donne sa valeur à la théorie qui en découle, de sorte que sa « légitimité repose sur l'engagement subjectif et corporel du locuteur¹¹⁹⁷ ». Ce récit fondateur permet ensuite de mesurer la pertinence du propos du praticien, en fonction de « l'ampleur des difficultés rencontrées avec et face à ce problème pour le résoudre, et [...] de la solution positive à laquelle il aboutit ». Il nous semble que l'on retrouve ce mécanisme chez Soulier, puisque l'aboutissement de sa réflexion est la résolution de sa propre expérience, qui conclut l'ouvrage : la dernière page de l'essai

ouvertes.fr/file/index/docid/789046/filename/I.Ginot_Discours_techniques_du_corps_et_technocorps.pdf
Consulté le 11 juillet 2021.

¹¹⁹⁵ FOSTER Susan, "Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing", in BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele, *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, pp. 19-32. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421512.19> Consulté le 23 octobre 2022.

¹¹⁹⁶ On retrouve ce mécanisme dans nombre d'écrits de danseurs, que leur visée soit autobiographique ou pédagogique. C'est par exemple le cas de l'ouvrage *Le langage de la danse*, de Mary Wigman, Paris, Chiron, 1990. Traduction de Jacqueline Robinson.

¹¹⁹⁷ GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », *op. cit.*, p. 6.

expose combien, « confronté à la phrase de *Set and Reset*, une appréhension mécanique du mouvement s'est avérée plus fertile qu'une appréhension géométrique¹¹⁹⁸ ».

Comment ce discours finalement largement autoréférencé permet-il d'engager une généralisation du propos de Soulier, tel qu'il la présente comme constitutive de sa démarche ? Ginot rappelle que, dans les discours somatiques, la généralisation du propos induit un détachement de l'expérience individuelle du praticien – de sorte que les discours produits à son égard perdent leur cadre référentiel et se trouvent « aimantés par l'universel ». Ceci nous semble aussi présent dans le propos de Soulier : de nombreux paragraphes sont introduits par des formules à la logique quelque peu artificielle – « il peut aussi arriver que », « on peut aussi », « naturellement¹¹⁹⁹ » ; d'autres semblent le fruit d'un raisonnement par l'absurde : « par exemple, si quelqu'un traverse simplement la scène en marchant, on ne pensera pas qu'il est en train de tracer une ligne avec son épaule. Ce serait une manière très étrange d'interpréter son action¹²⁰⁰ ». On peut alors déterminer, à la suite d'Isabelle Ginot, l'existence d'un paradoxe formel et discursif au sein des récits des praticiens.

« La structure générale est celle du discours académique philosophique, mais les modalités du discours somatique infiltrent le texte, localement, et imposent subrepticement dans l'argumentation philosophique les deux motifs antagonistes de l'expérience vécue et de l'explication scientifique¹²⁰¹ ».

Chez Soulier, les registres philosophiques ou les références scientifiques sont alors convoqués comme preuve et argument d'autorité, qui légitiment le cheminement de son discours à la manière d'un « horizon stable et commun », au regard d'une expérience « contingente et singulière¹²⁰² ». Des corpus d'artistes se trouvent érigés en figures tutélaires, évoqués par des listes de noms (« Laban, Graham, Cunningham, Forsythe...¹²⁰³»), qui agissent comme des mots clefs puisés dans un « ensemble plus vaste et indistinct, mais homogène, où s'effacent toutes dimensions historiques et culturelles¹²⁰⁴ ». Effectivement, on peut relever que ces exemples sont choisis parmi des techniques qui privilégient les mêmes composantes perceptives et gestuelles. Nous avons pu interroger Soulier quant au choix des

¹¹⁹⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 136.

¹¹⁹⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, respectivement p. 84, 113, 127.

¹²⁰⁰ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 112. Ginot rappelle que, du point de vue de leur structure discursive, la parole du praticien fonctionne « comme des paraboles », parce qu'elles reposent sur un régime de croyance (performatif – il faut croire à l'efficacité du geste pour qu'il s'accomplisse – mais aussi normatif, puisqu'il est imposé par le fondateur ou l'enseignant de la discipline). GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », *op. cit.*, p. 8.

¹²⁰¹ GINOT Isabelle, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁰² *Ibidem*, p. 6.

¹²⁰³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁰⁴ GINOT Isabelle, *op. cit.*, p. 12.

références artistiques convoquées dans sa réflexion, tant nous étions interpellées par le choix presque exclusif de chorégraphes occidentaux – souvent américains.

« Ce qui est vrai c'est qu'il n'y a pas eu un souci d'exhaustivité : je pense qu'il y a des chorégraphes majeurs dont je ne vais pas parler. Je [ne] parle pas de Pina Bausch alors que j'adore, mais je pense que l'idée c'est plus de proposer ces manières de voir le mouvement, et donc [je n'aurais] pas mis un chorégraphe que j'adorais juste pour le plaisir d'en parler, s'il ne me permettait pas de dire quelque chose¹²⁰⁵ ».

Finalement, cet afflux de références, destinées à expliquer une expérience qui ne pourrait se dire que de manière peu fiable, contribue à renforcer la doxa de l'indicibilité du sentir. Ceci est d'autant plus paradoxal que les ressources que Soulier convoque relèvent peu ou prou du même champ discursif : elles ne participent alors qu'à révéler combien elles-mêmes sont produites et articulées à des expériences, des gestes et des corps circonstanciés. Ces discours participent de la pratique elle-même : à la suite de Basile Doganis, on pourrait les considérer comme « des techniques du corps, au même titre que les pratiques dont ils émanent¹²⁰⁶ ».

Les flottements discursifs et rhétoriques que nous voyons apparaître dans le discours de Soulier seraient finalement doublement caractéristiques d'un « discours de danseur » : d'une part, parce que sa théorie est finalement bien indexée sur le récit de sa propre expérience ; d'autre part, parce que la structure qu'elle adopte relève de modèles largement identifiés au sein des discours des praticiens. De la sorte, le renouveau discursif dont souhaite témoigner son ouvrage n'est-il que de façade ? Dans tous les cas, il s'avère que, dans son ensemble, sa théorie peut être considérée comme conditionnée par ce premier récit augural, qui le positionne en tant que danseur-interprète d'une œuvre chorégraphique. Cette posture de danseur influe-t-elle sur le processus définitoire qu'il tente d'établir ? Il s'agit de comprendre, à partir des analyses que nous avons pu développer quant à ce que recouvre une « fonction-danseur », comment prend place dans la réflexion de Soulier un propos sur les œuvres chorégraphiques et les pratiques des chorégraphes.

La définition comme pratique kinésique

Ainsi, c'est finalement – et de manière paradoxale, puisque Soulier cherche à s'en détacher – les modes de « définition » de la danse classique qui régissent le cheminement de sa réflexion. Les propriétés formelles et autoriales des œuvres de ballet se trouvent essentialisées et généralisées,

¹²⁰⁵ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 57, lignes 25-29.

¹²⁰⁶ DOGANIS Basile, *Pensées du corps. Pratiques corporelles et arts gestuels japonais (arts martiaux, danses théâtres)*, p. 237.

appliquées à l'ensemble du répertoire chorégraphique, y compris le plus contemporain¹²⁰⁷ : c'est là le point de fuite de la démarche de Soulier, et pour nous un point d'intérêt majeur. Tout au long de l'ouvrage, chaque chorégraphe ou œuvre mentionné est examiné à l'aune de ce modèle : il est même possible pour « certaines pratiques chorégraphiques qui s'éloignent radicalement de la danse classique » de « reprodui[re], parfois involontairement (*sic* !), la structuration géométrique du mouvement inhérente à la danse classique¹²⁰⁸ ». Cette reproduction involontaire serait due, selon Soulier au fait que « la danse classique demeure une des techniques les plus largement enseignées », et qu'elle est à ce titre « d'autant plus prégnant[e] qu'[elle] est employée inconsciemment et automatiquement¹²⁰⁹ ». On ne peut pourtant s'empêcher de penser que ces références « involontaires » aux structures géométriques sous-jacentes aux pratiques de la danse classique n'existent peut-être que dans l'œil de Soulier : d'une part, parce qu'il tend à considérer que tous les danseurs auraient été formés à la danse classique – ce qui n'est pas exactement le cas¹²¹⁰ ; d'autre part parce que toute production d'une ligne dans le corps d'un danseur est perçue, de son point de vue, comme actualisant un ordre géométrique. Ainsi, il est possible d'ériger ce dernier en critère de comparaison pour examiner des œuvres qui ne semblent pourtant pas relever de la technique classique, ni se positionner explicitement à son encontre. C'est le cas, dans l'extrait suivant, de l'analyse que Soulier nourrit des pièces de Simone Forti et Trisha Brown.

« Dans *A Chamber Dance Concert* et *Set and Reset*, la précision porte sur les directions dans lesquelles s'exercent les forces qui déterminent les mouvements. Ainsi, le corps n'a pas à être droit géométriquement mais le poids de ses différentes parties doit s'aligner de manière à nécessiter le moins de tension musculaire ; le bras ou la jambe ne doivent pas former une ligne droite mais être projetés et relâchés dans une direction qui, elle, est définie par une ligne ou un plan spécifique¹²¹¹ ».

Remarquons comment se trouvent associées deux œuvres qui dans leurs esthétiques n'ont pas grand-chose de semblable, si ce n'est, du point de vue de Soulier, de ne pas être définies géométriquement. En revanche, à travers ces quelques lignes, on perçoit combien l'évocation des

¹²⁰⁷ Dans la logique même de notre formulation semble poindre une dichotomie : il ne s'agit bien sûr pas de considérer que les œuvres contemporaines – d'un point de vue chronologique comme esthétique – ne pourraient être incluses dans un mode d'appréhension issu de la danse classique, mais plutôt de souligner combien, tout au long de la démarche de l'essai, la technique classique et les représentations du geste comme du corps et des œuvres qu'elle charrie constituent le prisme implicite de Soulier.

¹²⁰⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁰⁹ Dans cette analyse, Soulier se réfère autant à la technique de la danse classique qu'à l'ensemble des représentations du corps et de l'espace qui la sous-tendent. SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 37.

¹²¹⁰ On peut cependant constater que les enseignements de danse dite « contemporaine », dans les conservatoires ou les écoles supérieures, sont imprégnés des modalités classiques, notamment parce qu'en amont le DE et le CA formatent les enseignants et les enseignements.

¹²¹¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 124.

qualités gestuelle demeure particulièrement évasive, décrites par « une ligne ou un plan spécifique », tandis que le corps est évoqué comme « droit géométriquement », dans une formulation quelque peu absconse. Ce flou sémantique nous semble caractéristique de la démarche développée dans cet essai : parce qu'il s'intéresse aux cadres discursifs qui façonnent les gestes, il ne prête pas attention aux formes sensibles qu'ils actualisent, mais aux motivations dont ils témoignent. Ainsi, la visée de signifiante du geste – sa charge expressive, son pouvoir émotif – est évacuée au profit de la mise en valeur du cadre au sein duquel il acquiert sa signifiante¹²¹² : ici, l'effet perceptif produit par un mouvement géométrique n'est pas considéré, parce que sa valeur est d'être défini géométriquement.

Plus encore, à l'échelle de l'ouvrage, l'articulation entre « définition géométrique » et modèle de la « danse classique » devient paradigmatique du développement de la pensée de Soulier. Puisque la danse classique – comme mode d'appréhension des gestes et des œuvres – est essentialisée, elle devient paradoxalement anhistorique et anesthésique : les « focales d'attention » permettent de décliner des relations d'analogie entre des éléments divers (objets, références, œuvres) selon la présence de vecteurs spatiaux et de lignes orthogonales qu'ils actualisent. C'est ce qui apparaît au sein d'un chapitre consacré à ce qu'il désigne comme le phénomène de « l'exemplification illusionniste » : il prend pour exemple de cela le Parthénon, dont les « corrections d'optique d'une incroyable sensibilité semblaient lui permettre d'apparaître orthogonal depuis certains points de vue¹²¹³ ». Soulier compare ce phénomène avec « l'incroyable série d'entrechats six d'Albrecht dans le deuxième acte de Giselle », qui « donnent l'illusion d'un corps flottant au-dessus du sol¹²¹⁴ ». Il tente ensuite d'extrapoler cette démonstration aux œuvres de danse contemporaine : s'il convient qu'à leur égard « on ne peut pas fournir une telle démonstration », il tente pourtant de les associer.

« Ce qu'il y a de commun avec le Parthénon dans ces mouvements mécaniques fictifs chez Trisha Brown ou dans la priorité motrice chez William Forsythe, c'est qu'ils prennent en compte le décalage entre les propriétés du mouvement et la manière dont il est perçu¹²¹⁵ ».

Peut-on vraiment considérer que ce phénomène est spécifique à ces trois œuvres, et qu'il serait entre elles le principe de comparaison le plus opérant ? Nous voyons plutôt ici à l'œuvre une hypertextualité¹²¹⁶ particulièrement anarchique : ces analogies sont élaborées non du point de vue des

¹²¹² C'était par exemple ce que nous avons pu mettre en lumière dans la partie précédente : Soulier analyse les gestes de pantomime non pour les significations qu'ils traduisent, mais pour leur pouvoir d'exemplification et de dénotation SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 108.

¹²¹³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 128.

¹²¹⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹²¹⁵ *Idem*.

¹²¹⁶ Nous empruntons cette expression à G. Bolens, qui la propose comme synonyme de ce que J-M Moura nomme « l'intertextualité anarchique ». Celle-ci « permet un ré-ancrage du côté des lecteurs ». MOURA Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 118. Cité par BOLENS Guillemette, *L'Humour et le savoir des corps. Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, *op. cit.*, p. 43.

propriétés formelles, structurelles ou esthétiques des œuvres considérées, mais à partir du prisme de la réception du danseur. Cette posture est particulièrement visible lorsqu'il propose d'analyser à partir de la même focale d'attention les « tâches » créées lors de performances par la chorégraphe post-moderne Yvonne Rainer et les modalités de définition des pas dans la danse classique.

« Les tâches d'Yvonne Rainer mobilisent des buts pratiques pour définir les actions des performeurs. Ce mode de définition du mouvement apparaît déjà dans la danse classique. Par exemple, le pas « frappé » consiste à frapper le sol avec la pointe du pied. [...]. Dans le frappé, le but pratique devient ainsi un moyen au service du mouvement. On retrouve là le renversement du rapport entre le mouvement et le but présent dans la tâche 21 : ce n'est pas le mouvement qui permet d'accomplir le but pratique, mais le but pratique qui permet de définir le mouvement¹²¹⁷ ».

Dans l'exemple précédent, Soulier associait une œuvre architecturale (le Parthénon) et des noms de chorégraphe (Trisha Brown et William Forsythe) considérés comme représentatifs d'œuvres chorégraphiques. Dans cet extrait se trouvent comparés non plus des œuvres, mais un pas de danse et le principe de composition d'une pièce partitionnelle, c'est-à-dire des éléments hétérogènes non seulement dans leurs propriétés esthétiques, mais aussi dans leur nature formelle. Est ainsi passée sous silence une composante pourtant essentielle de la perception et de l'effectivité du mouvement dansé au sein d'une œuvre : sa réalisation à partir d'une corporéité tissée de coordinations motrices et d'imaginaires singuliers, son inclusion dans un ensemble de parti pris esthétiques, et finalement les résonances qu'il acquiert avec un ensemble de valeurs artistiques à partir de laquelle l'œuvre est appréciée¹²¹⁸. Par exemple, si l'on se réfère au pas arabesque qui ouvre la réflexion de Soulier, il serait possible, à la suite de Christine Roquet, de considérer combien ce pas ne peut se « définir » – si tant est que cela soit possible – qu'à la croisée d'une analyse gestuelle, posturale et scénique du mouvement, c'est-à-dire de manière plurielle, mais surtout relative¹²¹⁹. Ainsi, Christine Roquet compare l'exécution de ce geste par deux solistes, Alessandra Ferri et Margot Fonteyn, au sein d'une même œuvre (*Romeo et Juliette*) : la première organise son mouvement à partir de ses appuis dans le sol, et c'est la pointe de son pied qui constitue le premier élan de son piqué arabesque ; simultanément, son regard se tourne vers le public. Son mouvement est structuré par des dynamiques simultanément verticales et horizontales qui manifestent une certaine frontalité de l'espace, elle-même « redoublée par la frontalité du buste », puisque la courbe de l'arabesque est accentuée par le creusement du dos entre les omoplates. A l'inverse, le regard de Fonteyn est beaucoup plus mobile,

¹²¹⁷ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 90.

¹²¹⁸ Par exemple le rôle des costumes (ou leur absence), le traitement de la lumière, éventuellement du décor qui orientent la perception du spectateur et participent de l'œuvre.

¹²¹⁹ Pour l'ensemble de cette analyse, voir ROQUET Christine, « L'arabesque d'une danseuse », *Vu du geste, op. cit.*, pp. 39 et 209-210.

de sorte que l'arabesque s'organise « à partir d'une projection du regard et du haut du buste dans un espace ouvert vers le haut ». En résulte des qualités motrices très différentes, que Roquet qualifie de « legato ». Pour sa part, Soulier justifie sa démarche d'abstraction des propriétés kinésiques déterminant l'élaboration des œuvres et des gestes dansés par un désir de transversalité : elle tendrait ainsi à « sortir de l'histoire de l'art pour entrer dans la pratique artistique elle-même¹²²⁰ ».

« Il ne s'agit donc pas [...] d'analyser le mode d'appréhension des œuvres propre à un auteur ou une époque donnée, mais de construire des conjectures chorégraphiques multiples qui puissent enrichir l'expérience du mouvement¹²²¹ ».

Ceci lui permet d'opérer d'autres mises en relation – kinésiques, perceptives – que celles qui émergent lorsqu'elles sont appréhendées à partir de la démarche créative de leur auteur¹²²². En témoigne la remarque de Soulier, dans la conclusion de l'essai.

« C'est la distinction entre l'appréhension géométrique et mécanique du mouvement qui m'a permis d'interpréter mon incapacité à danser *Set and Reset* et de trouver une stratégie pour y parvenir. C'est une disposition d'esprit, une manière d'envisager la séquence de mouvements qui m'a aidé à l'éprouver et à l'exécuter différemment. Confronté à la phrase de *Set and Reset*, une appréhension mécanique du mouvement s'est avérée plus fertile qu'une appréhension géométrique¹²²³ ».

Afin de développer ce principe, Soulier prélève ici une séquence gestuelle dans une pièce de danse et l'érige en exemple caractéristique pour appréhender la dynamique motrice de l'œuvre dans son entièreté. Ceci rend visible la place anecdotique conférée ici à l'œuvre : Soulier « interprète » non la pièce mais « son incapacité à danser », témoignant ainsi de l'incursion d'une posture de danseur. Pareillement, si une appréhension mécanique du mouvement s'est « avérée plus fertile », il n'en donne jamais les raisons (relatives par exemple à l'esthétique actualisée par *Set and Reset*), parce qu'elle relèverait d'une « disposition d'esprit » de sa part. S'agit-il d'envisager la définition du geste du point de vue du chorégraphe ou plutôt du danseur, voire du spectateur ? Quelle conception des gestes et des œuvres, mais surtout de l'activité polysémique d'« interprétation » du danseur en résulte ? Semble opérer ici une véritable mise en crise de l'œuvre chorégraphique, tant dans son identité, son entièreté et sa cohérence, que dans le geste auctorial qui la produit ; elle se trouve envisagée comme

¹²²⁰ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 64.

¹²²¹ *Idem.*

¹²²² On peut comparer le projet de Noé Soulier avec d'autres études critiques inspirées de la pensée post-structuraliste qui envisagent de mettre au jour des « systèmes de présence » et des « systèmes de perception » à l'œuvre dans les pratiques performatives post-modernes et contemporaines. Cependant, ces dernières envisagent comme partie intégrante le contexte esthétique, social et historique dans lesquels s'élaborent ces perceptions. Voir BANES Sally, LEPECKI Andre, (dir.), *The Senses in Performance*, New York, Routledge, 2007.

¹²²³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 136.

une technique, non comme une œuvre. Ce parti pris apparaît fondamental du point de vue du positionnement discursif de l'essai de Soulier, qui se distingue en cela des analyses à vocation poétique ou esthétique. Ceci permettrait de qualifier autrement le fonctionnement d'un discours « en danseur », qui tout à la fois s'appuie sur sa propre pratique, mais aussi réfute un mode d'appréhension des œuvres guidé par la démarche d'un « auteur ». Pourrait-on y lire l'expression d'une « fonction-danseur » ?

C. De la focale à la langue : résurgence de la fonction-danseur

Finalement, la possibilité même d'établir un modèle définitoire des gestes et des œuvres de danse n'est-elle pas directement conditionnée par la poétique de la danse classique – du moins telle que Soulier l'analyse ? Si l'on s'en tient à la démarche qu'il déploie dans l'essai, nous avons pu désigner combien elle se trouve indexée à un fonctionnement scripturaire et grammatical structuré par des pas envisagés comme un vocabulaire, qui se combinent en mouvements décrits comme des phrases. Les séquences de mouvement sont envisagées comme des entités discrètes, des formes identifiables, répétées et répétables, sans signifiante autre que celles actualisées par le danseur qui les incorpore. Le geste dansé s'inscrit alors dans le paradigme de la langue : celle-ci admet des locuteurs indénombrables et au statut égal vis-à-vis du façonnement langagier (tous participent à l'actualiser, puisqu'une langue ne repose que sur le fait qu'elle est utilisée) ; mais aussi des dialectes, des accents, des inflexions et des néologismes qui s'intègrent à cet ensemble. De ce point de vue, la composition d'une danse consisterait à puiser dans ce parc gestuel établi (tel que l'est la réserve lexicale consignée dans le dictionnaire) ; le travail du danseur résiderait ensuite dans le choix qu'il manifeste parmi une série d'options – ici, de « focales » –, au sein des différentes acceptions du geste choisi. Ce serait ainsi finalement l'épistémè même de la danse classique telle qu'elle lui a été enseignée que Soulier partage tout au long de son ouvrage : la possibilité d'envisager la variation des formes à partir d'un ensemble fini relève certes d'un imaginaire langagier, mais aussi et surtout du système de fonctionnement d'une langue.

Une fois ce phénomène déterminé, quel intérêt nourrit-il au regard de la démarche de Soulier, et surtout au regard de la fonction auctoriale des discours produits sur les œuvres de danse ? Que modifie, dans la structuration et la portée de son discours, le fait d'établir la production et la perception des gestes sur le modèle de la langue ? S'agit-il d'une sorte d'hybris du danseur classique, qui considère que toute danse peut s'envisager à partir de ce modèle ? Il engage surtout une prise de conscience de la valeur performative de ces « focales d'attention », sur le plan du langage comme de l'expérience du danseur. En premier lieu, l'analogie poursuivie par Soulier entre les éléments constitutifs d'une danse et du langage articulé semble heurter la structure même de la gestualité des pratiques de danse qui ne sont pas régies par une codification collective, qu'elle soit coutumière (telles les danses dites

« traditionnelles ») ou académique (comme dans la danse classique). Cette dernière est régie par une esthétique de la variation, telle que l'identifie Isabelle Launay au sein des processus de transmission des œuvres de ballet, par exemple¹²²⁴ : c'est parce qu'elles reposent sur un canevas établi, cependant mémorisé oralement, qu'elles deviennent transitives et que le travail du danseur se mesure à l'aune des distinctions opérées au regard d'autres choix d'interprétation. Il nous semble que cela constitue un point d'articulation important au regard du fonctionnement gestuel, discursif et chorégraphique des pratiques de danse dite « contemporaine » – ou « modernes », telles que les qualifie Isabelle Ginot.

« Les pratiques modernes, qui visent de plus à renouveler en permanence le champ gestuel, travaillent en sens contraire du fonctionnement linguistique : elles n'exploitent pas un "parc" gestuel commun à tous, mais au contraire développent des langages originaux et non répétitifs. La description du mouvement, et plus globalement la production linguistique générée par l'expérience du danseur [...] implique donc un certain flou dans les correspondances signifiant/signifié, moins pour le locuteur, qui relie chaque mot ou expression à une sensation éprouvée, que pour le récepteur, qui n'a pas accès à cette sensation¹²²⁵ ».

Telle qu'elle le souligne ici, les pratiques contemporaines de la danse en France ne reposent pas sur ce qu'on pourrait désigner comme le paradigme du « nom commun », qu'il serait possible de décliner en genre et en nombre, d'intégrer à l'entité d'une phrase, mais aussi de traduire en conservant dans la langue cible la relation d'équivalence symbolique entre signifiant et signifié. Au contraire, nous avons pu formuler dans l'introduction de ce chapitre avec quelle prééminence se constitue une « fonction-auteur » dans les pratiques de danse contemporaine, et il s'agit alors de poursuivre cette analogie : dans l'analyse d'Isabelle Ginot comme dans l'ouvrage de Soulier, les techniques, les gestes et les œuvres de danse contemporaine se façonnent sur le régime du nom propre. Celui-ci est impossible à transformer ou à faire varier tant dans sa structure que dans ses acceptions, puisqu'il témoigne d'une relation d'identité entre la manière dont il se formule et l'élément qu'il dénote : il ne désigne d'ailleurs que lui-même.

Ce phénomène semble d'ailleurs présent dans l'écriture même de Soulier : nous avons pu remarquer comment l'essai cite « la danse classique », « la danse baroque », sans se référer aux acteurs – danseurs, chorégraphes, pédagogues – qui l'actualisent. A l'inverse, sont évoquées « les techniques Graham et Cunningham¹²²⁶ », c'est-à-dire des noms propres pour caractériser des formes

¹²²⁴Voir LAUNAY Isabelle, « Pour une poétique de la variation », *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

¹²²⁵GINOT Isabelle, « Trisha Brown texte et mouvement », in BROWN Trisha, « Skymap » et autres textes, traduit de l'américain par Isabelle Ginot, *Revue IF*, n°5, 1994, p. 3-13.

¹²²⁶SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 37.

de danses contemporaines. En témoigne aussi le fait que les œuvres évoquées ne sont désignées que par leur titre, voire par le seul nom du chorégraphe : à l'occasion d'un exemple tiré de *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999) du chorégraphe Tino Sehgal, composée à partir de fragments de danses passées, Soulier mentionne y reconnaître pêle-mêle les mouvements « d'Isadora Duncan, de Martha Graham, de George Balanchine ou de Merce Cunningham »¹²²⁷. Les gestes sont ici désignés par des noms propres, *via* le nom des chorégraphes qui les façonnent : ils acquièrent ainsi un style idiomatique, une auctorialité qui n'admet pas la variation¹²²⁸. Il semble que ce soit précisément cette distinction qui permette de comprendre comment sont pensés les gestes produits par un chorégraphe au sein du régime esthétique de la danse contemporaine. En témoigne la pensée de Louppe, qui non seulement nourrit l'analogie entre composition d'une danse et façonnement langagier, mais aussi considère les productions de danse contemporaine comme appartenant à un régime de la singularité, proche de la langue littéraire.

« Dans la danse, et dans une certaine mesure dans l'écriture littéraire (avec laquelle les comparaisons sont si fécondes), on ne saurait imposer une orthodoxie. Libre à chacun d'organiser les lois internes de la syntaxe, dont la seule limite doit demeurer la lisibilité. Evidemment, il ne s'agit en rien d'une lisibilité définie d'après des normes préétablies. Nous verrons que c'est l'œuvre, du moins la grande œuvre, qui fonde les termes de sa lisibilité propre. Elle n'est pas de même nature chez Graham ou chez Cunningham, chez Suzanne Linke ou chez Lucinda Childs. Pas plus que chez Rimbaud, Mallarmé ou Celan. Le travail de la lisibilité de la composition en danse vise essentiellement à susciter l'adhésion interne des partenaires de l'œuvre (interprètes, spectateurs qui sont aussi interprètes) [...]»¹²²⁹.

On pourrait ici discuter la notion de « grande œuvre » et considérer que l'analyse de Louppe ne se référerait qu'à ce qu'on définirait comme un « chef d'œuvre » – selon des critères ici implicites. Relevons surtout l'association qu'elle propose entre des chorégraphes et des poètes : ces derniers infléchissent l'usage de la langue selon un régime que l'on pourrait désigner comme un idiolecte¹²³⁰ – à la différence du fonctionnement du jargon, à valeur de sociolecte, tel que nous avons pu le voir par exemple chez Rivière. En résulte, chez les chorégraphes contemporains, une « syntaxe » sans « orthodoxie », c'est-à-dire non-réglée extérieurement : elle serait intrinsèque à chaque artiste, mais

¹²²⁷ *Ibidem*, p. 111.

¹²²⁸ Alors que le projet de Sehgal semble au contraire relever d'une forme d'appropriation de la gestuelle développée par ces chorégraphes, et non de la seule reproduction de fragments de leur danse. Au sujet de cette démarche, voir LAUNAY Isabelle, « Citer-copier une danse filmée », *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après*, II, Pantin, Centre national de la danse, 2019, pp. 245-274.

¹²²⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 214.

¹²³⁰ « Un auteur-chorégraphe institue et prolonge en forme d'idiolecte la corporéité qui lui est propre. Cet idiome singulier (qui, le signant, assure aussi bien sa signature) doit passer aux danseurs. » POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 276.

aussi produite au sein même de l'œuvre. C'est elle qui assure sa cohérence, tant dans sa composition que *par* et *dans* le corps de ceux qui l'actualisent. Plus encore, cette auctorialité qui régit le façonnement et l'esthétique du geste organise aussi le type de discours produits sur lui : c'est sans doute ce qui explique notre surprise, lorsque Soulier prétend que « la pièce de Simone Forti, *A Chamber Dance Concert*, montre que tous les mouvements sont définis selon des paramètres mécaniques¹²³¹ ». Soulier n'expose jamais vraiment ce qu'il entend par « mécanique¹²³² », et les connotations dont ce terme est porteur (nourrissant l'imaginaire de rouages parfaitement enclenchés, de geste automatiques ou machinaux) nous semble peu représentatives de ce que nous savons de la gestualité de Forti. On qualifierait plus volontiers, à la suite de Sally Banes, sa danse de « ludique » ou d'« animale¹²³³ » pour rendre compte de la manière dont elle-même « pense¹²³⁴ » sa pratique, c'est-à-dire en utilisant son vocabulaire pour définir sa propre danse, sans chercher à la faire varier. C'est ce à quoi souscrit aussi Isabelle Ginot, à propos de Trisha Brown : si non seulement sa danse ne fonctionne pas sous le régime linguistique, les discours qu'elle formule à son égard entretiennent eux-aussi une relation ambiguë avec la possibilité même d'être traduits d'une langue à une autre : ils sont intrinsèquement liés au discours de Brown, à la langue qu'elle utilise – l'anglais – dont elle exploite les connotations pour qualifier sa danse.

« L'exercice de la traduction est utopique [en raison de] la question du 'découpage du réel' telle que posée par Saussure : en l'absence d'un vocabulaire gestuel codifié, le mouvement, en particulier celui de Trisha Brown, est un continuum non découpé. Or l'élaboration d'un vocabulaire pour la danse ne se fait que lorsqu'il y a codification – donc découpage – du mouvement. Si l'on peut délimiter des unités de mouvement reconnaissables, alors on peut les nommer. Et dès qu'on les nomme, on assure l'identification de chaque unité et sa dissociation de l'unité voisine. Il se trouve que rien n'est plus difficile à dissocier et découper que le mouvement¹²³⁵ ».

Au-delà d'un propos général sur le mouvement et son écriture (puisqu'il ne s'agit pas d'un fonctionnement linguistique, les gestes ne sont pas découpés et codifiés, mais perçus dans un

¹²³¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 67.

¹²³² Un terme que l'on retrouve déjà chez Noverre, dans les *Lettres sur la danse* (1760). Voir VALLEJOS Juan Ignacio, « Le danseur des passions selon Noverre », *Repères, cahier de danse* n° 19, 2007, p. 15-15. En ligne. DOI : 10.3917/reper.019.0015. Consulté le 19 octobre 2022.

¹²³³ Voir BANES Sally, « Simone Forti : danser comme un nouveau-né » et « Simone Forti, *Animal stories* », *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Pantin, Chiron/Centre national de la danse, 2002 (trad. D. Luccioni), pp. 67-86.

¹²³⁴ « Un danseur qui pense 'os' ne danse pas de la même manière que celui qui pense 'viscères', celui qui pense 'animal' (Simone Forti par exemple) ne danse pas comme celui qui réfléchit à la 'marionnette' (comme Merce Cunningham". Boris Charmatz et Isabelle Launay s'appuient, pour définir ce à quoi 'pense' Forti, sur le *Manuel en mouvement* publié par Contredanse. CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretiens : à propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon, Centre national de la danse/Les Presses du réel, 2003, p.41. Et FORTI Simone, *Manuel en mouvement*, Nouvelles de danse n°44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000.

¹²³⁵ GINOT Isabelle, in « Trisha Brown texte et mouvement », *op. cit.*

continuum), c'est le caractère idiomatique des gestes produits par Trisha Brown qui se trouve ici mis en valeur, et ainsi leur caractère intraduisible hors de la manière dont elle-même les nomme. Or, si l'on transpose ces phénomènes chorégraphiques dans un mode de pensée linguistique – c'est d'ailleurs ce qu'engage Isabelle Ginot elle-même – apparaît une catégorie lexicale impossible à traduire d'une langue à une autre : celle du nom propre. Les phénomènes d'interaction entre la nomination d'un geste et la charge sémantique spécifique dont il est porteur dans un contexte donné sont ainsi relevés par Joëlle Vellet, quant à l'usage d'un vocabulaire normé dans un contexte pédagogique, en vue d'engager la transmission de qualités motrices spécifiques.

« Le geste est nommé, c'est-à-dire qu'on apprend les chemins et les spécificités techniques tout en mémorisant un mot référent. Les figures apprises le sont en même temps que la désignation par un terme précis. Et il suffit de renommer pour que la figure apprise surgisse à nouveau, tel est le cas du déboulé, de l'arabesque, du pas de bourrée par exemple. Le lexique, qu'il soit verbal ou gestuel, est mémorisé dans l'apprentissage. Il s'agit essentiellement de pratiques de danse où une codification existe, où une esthétique est répandue et partagée par une école ou une famille artistique¹²³⁶ ».

Si ce mécanisme opère dans le cadre de techniques académiques comme l'est la danse classique, de sorte qu'on voit survenir une relation de parallélisme entre une formulation et le pas qu'elle désigne, ces interactions opèrent bien différemment dans un contexte de création contemporaine : dans ce cas, c'est la manière spécifique dont le/la chorégraphe nomme le geste qui conditionne ses propriétés kinésiques. Elle prend pour exemple de cela le travail mené par la chorégraphe Odile Duboc, quant à la manière dont la nomination des gestes de sa danse emprunte à un vocabulaire institué (ici, *via* le lexique de la danse classique) ; cependant stylisé en fonction de sa propre auctorialité, dont l'une des caractéristiques est « l'invention d'un langage propre, sensible et corporel, voire lexical ».

« En même temps que les gestes sont réalisés et les termes du lexique convoqués, apparaissent des compléments d'informations ou d'injonctions pour guider la fabrication du geste. [...] Le chorégraphe doit alors parler pour dire que le mot a un autre sens que celui habituellement partagé [...]. Le fait de nommer, un pas par exemple, implique un mode de coordination chez le danseur (non conscient d'ailleurs) qui induit une forme spécifique du geste. C'est l'exemple du déboulé [chez Duboc] qu'elle ne voudrait pas nommer ainsi car il engage alors une manière de faire

¹²³⁶ VELLET Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n° 2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.353> Consulté le 10 août 2022.

qui ne lui convient pas. Donc nous pouvons l'entendre dire : 'Déboulé mais il faut que je vous explique'¹²³⁷ ».

Cette formulation idiomatique, à valeur de « nom propre », est évoquée par Vellet comme un « métalangage », puisqu'il permet tout autant de désigner une forme, connue et comprise de tous, que la manière spécifique dont elle doit être accomplie : « la forme du geste n'est pas en question, c'est la perception en jeu dans sa réalisation qui est en prise avec une possibilité de réalisation conforme à la demande¹²³⁸ ». Dans ce cas, les consignes visent précisément à accéder à la manière dont la chorégraphe souhaite qu'il soit produit et rendu visible, mais aussi perçu et ressenti par le danseur. C'est ce que Vellet synthétise par la notion de « transmission matricielle¹²³⁹ », lorsqu'elle s'attache moins à la forme rendue visible par un geste qu'au sens dont il est porteur. Dans le contexte de cet exemple, il n'est pas possible de faire varier la manière dont on envisage le « déboulé », à l'inverse de la démarche que propose Soulier, que l'on peut résumer par la citation suivante : « ce sont des façons de concevoir le mouvement qui visent à affecter la manière dont on en fait l'expérience¹²⁴⁰ ». Ces modulations formelles comme perceptives ne sont envisageables que dans le paradigme de la danse classique, où le mouvement préexiste à la variation des manières dont on le conçoit : il constitue un support préalable, dont on pourrait modifier les paramètres d'exécution ou de perception. A l'inverse, dans les pratiques de danse contemporaine nourries par une auctorialité, les discours produits par les chorégraphes désignent les gestes et les œuvres de danse tout autant qu'ils en affectent la réception. C'est à ce titre qu'il nous semble possible de qualifier le geste profondément transgressif de Soulier – peut-être malgré lui, nous en convenons – qui témoigne ici de la réactivation d'une « fonction-danseur » en regard de ces œuvres. Parce qu'il cherche à faire varier la manière de percevoir et de produire des gestes émis dans un régime de « fonction-auteur », en considérant que leur valeur pourrait être définie dans le régime de la langue, il introduit du jeu – de l'écart – entre l'activité du chorégraphe et celle du danseur ; si l'on se permet un glissement homophonique, il introduit aussi du « je », en manifestant la présence d'un locuteur (danseur) dans la langue-nom-propre des chorégraphes.

On peut alors requalifier la manière dont Soulier construit son discours au sujet des œuvres chorégraphiques : il ne s'agit effectivement plus de l'articuler avec un certain ordre discursif qui tend à faire émerger le « nom propre », la fonction-auteur des chorégraphes dans la manière de produire les gestes, de les percevoir et de discourir à leur sujet. Au contraire, il nous semble que la visée de son

¹²³⁷ *Idem.*

¹²³⁸ *Idem.*

¹²³⁹ VELLET Joëlle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps* n° 72, 2006, p. 79-91. En ligne. DOI : 10.3917/sta.072.91. Consulté le 02 novembre 2022.

¹²⁴⁰ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 12.

ouvrage serait de produire un discours de danseur : ce que l'on percevait déjà lorsque sa théorie était indexée sur sa propre expérience d'interprète. Les conséquences de ce phénomène sur la construction discursive et structurelle de son ouvrage sont nombreuses. Si les « focales d'attention » permettent de « définir » (c'est-à-dire de cerner) des objets, des discours et des œuvres, cette activité de définition est à envisager comme un « foyer de perception¹²⁴¹ », de sorte qu'elle devient une catégorie sensorielle – celles de la sensibilité du danseur qui l'organise. Remarquons ainsi combien s'élabore ce que Soulier désigne comme une « définition anatomique » des mouvements qu'il est possible d'engager à partir de l'articulation de l'épaule.

« Si l'on utilise une définition anatomique, on se concentrera sur ce qui se produit au sein des articulations, par exemple sur la rotation de la tête de l'humérus contre l'omoplate et la clavicule¹²⁴² ».

Cette « concentration » est tout autant visuelle que perceptive et cognitive : le phénomène définitionnel requiert un effort d'intéroception pour le danseur, mais aussi d'empathie pour le spectateur puisque la structure osseuse de l'interprète demeure invisible, de sorte qu'il doit se rendre attentif à ce qui, dans la forme du geste, affleure de la rotation de l'humérus. Les focales d'attention constituent ainsi une catégorie attentionnelle, qui oscille entre une appréhension périphérique du geste, s'attachant à l'œil du spectateur et aux figures qu'il y discerne, et une tentative pour mettre en partage les sensations internes du danseur et les imaginaires qui président à la réalisation de son geste. Ainsi les focales d'attention, si elles ont la fonction de « définir » des gestes et des œuvres de danse, conduisent à imaginer les expériences qu'elles peuvent susciter lorsqu'elles sont appliquées à des gestes : elles accomplissent la réciprocité des activités perceptives et discursives. Il nous semble que ce phénomène affleure tout particulièrement dans la remarque suivante, que Soulier formule à propos de « l'expérience de soi » offerte par ce qu'il désigne comme une « action réflexive » : « par exemple, lorsqu'on parle avec quelqu'un, on se concentre sur la conversation et non sur les mouvements de notre langue et de nos lèvres¹²⁴³ ». Pour le lecteur, cette remarque induit une brusque prise de conscience, qui transforme pour quelques lignes sa compréhension du texte : il se trouve incidemment rendu attentif au mouvement de son propre regard, voire à l'activité d'articulation silencieuse qui soutient sa lecture. Le propos de l'ouvrage semble alors acquérir un statut quasi performatif, induisant une réception simultanément cognitive et sensorielle. Comment comprendre cette performativité

¹²⁴¹ KAEMPFER Jean, ZANGHI Filippo, « La perspective narrative », *Méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, 2003. En ligne. URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html> Consulté le 17 février 2020.

¹²⁴² SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁴³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 26.

latente ? Peut-être en se rappelant combien, pour Soulier, les discours qu'il formule et partage dans son ouvrage participent à inventer les sensations et les expériences du danseur. S'ils sont inclus dans cet ensemble perceptif, ils ne peuvent alors avoir aussi pour fonction d'expliquer ces mêmes sensations et expériences : ils acquièrent plutôt la fonction de les donner à éprouver. Ainsi, ils ne constituent pas tout à fait le support d'une théorisation, mais en sont en réalité l'objet.

Une démarche discursive qui supplée la critique

On voit poindre alors une certaine interpénétration – voire une confusion – entre les pratiques artistiques et les discours qui en émanent ou qui les encadrent. Chez Soulier, il s'agit même d'un effet de circularité : parce que le discours du danseur renvoie à lui-même et a pour fondement son propre corps, c'est pour lui que l'élucidation qu'il propose acquiert une certaine efficacité. De ce point de vue, c'est la portée de cette construction discursive qui se trouve interrogée, notamment au regard de la « fonction-danseur » qui semble s'y établir. Au regard du travail artistique de Soulier, on peut aussi supposer qu'elles s'articulent, en filigrane (car cela n'est jamais formulé de manière explicite) avec sa propre pratique de chorégraphe, tel qu'on peut en lire la résurgence dans le programme de son spectacle, *Faits et Gestes* (2016).

« *Faits et Gestes* explore différentes façons d'interpréter le mouvement : actions orientées vers un but pratique, séquences chorégraphiques abstraites ou gestes porteurs de sens. Les danseurs se concentrent sur la manière dont un geste peut suggérer un autre mouvement : s'élancer vers un mouvement à venir, viser un but absent, indiquer, pointer, sélectionner ou transférer certains aspects d'autres mouvements¹²⁴⁴ ».

En témoigne la manière dont le discours des critiques, dans la presse ou dans les questions adressées à Soulier lors d'entretiens, mobilise les thèses et le lexique qu'il développe dans son ouvrage. Dans la feuille de salle de *Faits et Gestes*, on trouve un entretien un entretien avec Soulier, dans lequel il réutilise mot pour mot des exemples détaillés dans son ouvrage : « Le fait de se donner des buts pratiques : frapper, éviter, attraper, pousser, s'élancer... permet d'obtenir une définition très riche des mouvements¹²⁴⁵ ». L'année suivante, alors que son ouvrage vient d'être publié, la critique consacrée à sa nouvelle pièce à *Performing Art* (2017) réinvestit les termes de « focales d'attention », de « contraintes de mouvement », mais aussi de « réification¹²⁴⁶ ». Il est alors possible de considérer que la théorie qu'il développe dans son livre conditionne non seulement l'appréhension de ses œuvres, mais aussi le discours institutionnel et journalistique élaboré à leur égard. S'ils apparaissent comme

¹²⁴⁴ *Faits et Gestes*, texte de présentation de la pièce. En ligne. URL : <https://cndc.fr/fr/noe-soulier/creations/faits-et-gestes> Consulté le 03 novembre 2022. Cette phrase est strictement identique à celle que l'on retrouve dans l'ouvrage de Soulier, p. 71.

¹²⁴⁵ Programme du Festival d'Automne à Paris 2015, Dossier de presse Danse, p. 33.

¹²⁴⁶ GAITÉ Florian, « Performing Art - Noé Soulier », *Art Press* n° 448, 2e cahier, 2017, p. 25-28.

des éléments de langage pour assurer la promotion de ses œuvres chorégraphiques, ils semblent aussi en constituer un cadre d'intelligibilité. Le critique Gérard Mayen a conscience de ce phénomène : dans l'introduction de son texte consacré à *Performing Art*, il évoque sa crainte d'une « surdétermination du regard, exagérément dirigé par la lecture préalable d'une feuille de salle qui expose parfaitement les principes d'écriture mis en œuvre dans cette pièce¹²⁴⁷ ». Le discours de Soulier en vient à suppléer le travail critique, de sorte que l'artiste assumerait une posture d'exégète de son art et de ses propres œuvres, manifestant une emprise auctoriale particulièrement forte et diffuse. Cependant, est-ce là l'unique visée de la démarche discursive de Soulier ? On peut en douter, puisque l'ouvrage est nourri par une certaine ambivalence, esquissée dans le résumé placé en sa quatrième de couverture.

« Cette recherche se situe à la frontière ténue entre une pratique artistique qui se concentre sur l'attitude du spectateur et une réflexion sur l'art qui cherche moins à décrypter le sens des œuvres qu'à enrichir les multiples manières d'en faire l'expérience. *Actions, mouvements et gestes* est une proposition chorégraphique qui prend la forme d'un livre¹²⁴⁸ ».

Dans cette formulation s'établit une réversibilité du rôle acquis par les discours produits *dans* et *à l'entour* des œuvres, qui se trouvent occuper une place simultanément exégétique et artistique, contenu et contenant de l'expérience chorégraphique. Comme le souligne Noémie Solomon, texte et danse sont dans ce cas « deux versants d'une même création », qui « se répondent et [...] illustrent ou amplifient le propos de l'autre¹²⁴⁹ ». Le discours qu'il formule dans son ouvrage serait alors à double titre endogène : parce qu'il se constitue comme une œuvre, c'est-à-dire qu'au lieu de constituer un paratexte au travail chorégraphique, il en devient partie prenante ; en retour, l'ouvrage devient un support de discours pour ses œuvres scéniques. De ce point de vue, celles-ci seraient de véritables « danses d'auteur », au sens chorégraphique comme scripturaire, parce qu'elles sont produites par un artiste qui a aussi une activité d'écrivain.

A contrario, on pourrait envisager que, derrière ces effets d'endogamie et de circularité, Soulier trouble légèrement ce phénomène de redondance puisque ce sont les discours de son ouvrage, situés en tant que danseur, qui servent à offrir un cadre de lisibilité à ses pratiques chorégraphiques. Il témoigne ainsi de la manière dont les pratiques des danseurs-interprètes sont nourries de discours, mais aussi pourvoyeuses de savoirs, qui soutiennent la production des œuvres. Remarquons d'ailleurs que si son ouvrage se présente comme une « proposition chorégraphique », il ne s'agit pas à proprement parler d'un acte de création ou de production de gestes inédits, mais plutôt de lecture et

¹²⁴⁷ MAYEN Gérard, « 'Removing' de Noé Soulier », *Danser Canal Historique*, 2015. En ligne. URL : <https://dansercanahistorique.fr/?q=content/removing-de-noe-soulier> Consulté le 11 juin 2017.

¹²⁴⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹²⁴⁹ SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, mémoire de DEA, dir. Isabelle Ginot, Université Paris VIII, juin 2003, pp. 37-39.

d'interprétation d'extraits d'œuvres existantes. On pourrait voir dans cette démarche un écho au phénomène de mise en crise de la notion d'*œuvre*¹²⁵⁰ récurrent dans les pratiques chorégraphiques des trente dernières années et lié tout autant à l'apparition d'une prise en considération du répertoire qu'à un regain d'intérêt pour l'histoire des œuvres et des travaux d'archives. Il s'agit pour les danseurs de se réapproprier, parfois par les gestes, ici par le discours, les œuvres qui les ont précédés, sous la forme de citations de quelques gestes-clefs. Comme l'évoque Isabelle Launay, « dans ce travail de reprise d'œuvres contemporaines en danse, on est en train de gagner une émancipation qui consiste à admettre qu'il y a plusieurs lectures possibles d'une même œuvre¹²⁵¹ ».

Finalement, serait-il possible d'envisager que ses propres œuvres chorégraphiques, parce qu'elles sont la mise en corps de concepts, seraient elles-aussi à appréhender selon des modalités de réception analogues à celles de la lecture de son livre ? Il s'agirait alors de considérer le statut esthétique et pragmatique d'un discours qui accède au statut d'œuvre de danse, mais aussi de comprendre les raisons, autres que spécifiquement promotionnelles, qui régissent la production et la publication de cet essai. On pourrait suivre le raisonnement d'Yvane Chapuis à propos de la démarche des chorégraphes qui produisent des œuvres autres que scéniques, de sorte que se trouve interrogés les espaces et les supports de discours occupés par les artistes.

« Lorsqu'un artiste chorégraphique crée à son initiative hors de la scène, la question devrait davantage concerner ce qu'il n'a pas résolu de ce dispositif qu'une quelconque attitude subversive qui n'a plus cours aujourd'hui [...]. Cela n'implique aucun jugement de valeur, mais autorise au contraire à envisager concrètement la danse en termes d'hésitation, de questionnement, d'expérimentation vis-à-vis du système de représentation qui est le sien. En ouvre, les formes qui se déploient en tant qu'alternatives (temporaire) au dispositif théâtral demeurent chorégraphiques, au sens d'actions artificielles mises en scène, dont l'hypothèse centrale n'est pas tant le corps que ce qui l'anime¹²⁵² ».

Cette remarque offre une brèche pour notre analyse : finalement, il s'agirait de se détourner du champ d'application de ces concepts dans ses propres œuvres, pour voir plutôt comment ils sont pourvoyeur d'événementialité kinésique à l'intérieur même de l'ouvrage, c'est-à-dire *via* l'activité de notre propre lecture ? Cette nouvelle perspective pourrait se nourrir de la manière dont Soulier lui-même pense l'expérience du spectacle chorégraphique comme l'actualisation d'une relation entre la motivation du geste chez le danseur et sa perception par le spectateur – voire, désormais, du lecteur.

¹²⁵⁰ POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, op. cit.

¹²⁵¹ LAUNAY Isabelle, SEBILLOTTE Laurent, « Entretien avec Isabelle Launay », 2017, p. 3. En ligne. URL : <https://www.cnd.fr/fr/file/file/1386/attachment> Consulté le 23 octobre 2022.

¹²⁵² CHAPUIS Yvane, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », *Art Press* hors-série Médium danse n°23, 2002, p. 12.

Si l'on connaît des exemples de projets éditoriaux qui semblent entretenir une certaine proximité avec des pièces chorégraphiques, lorsqu'ils ont pour objet la publication de l'argument ou du livret d'une danse¹²⁵³, le cas d'un ouvrage davantage réflexif qu'il conviendrait d'appréhender selon les mêmes modalités qu'une expérience chorégraphique nous paraît plus singulier. En effet, au-delà de la seule différence de médium d'expression – gestuel versus textuel – l'outillage perceptif mobilisé par le spectateur d'une œuvre de danse dépend de la prise en compte d'éléments motiles et empathiques. Ceux-ci paraissent *a priori* peu opérants dans le cadre de la lecture d'une œuvre textuelle, qui fait appel à la compréhension sémantique et symbolique du langage articulé. Comment imaginer que les nombreuses références savantes qu'il mobilise, que les raisonnements théoriques qu'il formule puissent être partie intégrante d'un discours non seulement sur la pratique du danseur, mais aussi efficace au sein d'une lecture vécue comme une expérience ? Elle serait dans ce cas perçue comme une immersion physique dans la compréhension des concepts qu'il partage, afin que les associations mentales auxquelles sa réflexion nous invite révèlent leur potentiel kinésique.

¹²⁵³ Par exemple le texte de la pièce d'Aude Lachaise, *Marlon*, paru chez Lansman Editeur en 2012.

Le discours expérientiel comme vecteur de transmission

« Les problèmes auxquels l'interobjectivité renvoie ne sont pas les problèmes de tout le monde ni de n'importe qui. Ils sont envisagés ici comme des problèmes propres aux danseurs, aux improvisateurs et aux praticiens somatiques. Il n'y a rien à généraliser de tout ceci¹²⁵⁴ ».

Quel serait le statut des savoirs et des discours issus de l'expérience des danseurs, si ceux-ci s'instaurent simultanément comme « propres » aux praticiens et nourris par une quête de l'interobjectivité, tout en demeurant non généralisables ?

Au sein des trois ouvrages de notre corpus que nous venons d'examiner, nous avons pu voir comment les danseurs élaboraient une posture discursive par laquelle ils se trouvaient simultanément auteurs et sujets de leur parole. Chez Rivière ou chez Dupuy, c'est à partir d'un récit biographique que la parole accède au statut de discours, réflexif et collectif, dès lors que l'énonciateur se présente comme témoin ou porte-parole d'expériences vécues en tant que danseur. Dans ce cas, l'écriture livresque constitue l'espace du façonnement des savoirs parce qu'elle permet de se réapproprier des tropes et des motifs énonciatifs considérés comme partie prenante du discours de la danse. Chez Soulier, la forme et la rhétorique de l'essai philosophique participent à ériger sa propre expérience de danseur en un discours théorique, qui examine les épistémès et les registres de savoir au sein desquels sont « définies » des formes gestuelles et chorégraphiques.

Désormais, nous abordons au prisme de l'ouvrage de Myriam Lefkowitz – *Walk, Hand, Eyes (a city)* – une ultime perspective. Sa démarche fait écart avec les textes et les points de vue abordés précédemment : les entretiens qu'elle a menés et qui constituent la trame de son ouvrage ne sont pas réalisés avec des personnes que l'on pourrait qualifier de « danseurs », au sens professionnel du terme. Il s'agit au contraire des participants avec qui elle réalise les « balades » : des amateurs¹²⁵⁵ – une catégorie à mettre en crise – pour une pratique qui semble tout autant s'adresser à un public large, non spécialiste des savoirs chorégraphiques. Ici, aucune expérience de la scène, aucune formation spécialisée, aucun cachet d'intermittence n'est requis pour déambuler dans la ville. Les balades se déroulent à partir de marches, dans un univers urbain, quotidien, et les interactions sensorielles s'élaborent par de simples contacts tactiles. Certes, conserver les yeux clos durant près d'une heure sollicite un certain entraînement, accepter la proxémie et le guidage nécessite une certaine familiarité

¹²⁵⁴ DAMIAN Jérémie, « Un laboratoire de l'interobjectivité », BIGÉ Emma, FALCONE Francesca, GODFROY Alice, SINI Alessandra, *La perspective de la pomme. Histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, Rome, Piretti, 2021, p. 226.

¹²⁵⁵ À ce sujet, voir PERRIN Julie, « Figures de spectateur en amateur », in BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, pp. 65-84. Elle s'y attache notamment aux balades proposées par Lefkowitz. L'ensemble de l'ouvrage propose de déconstruire la catégorie de l'amateur en danse (par rapport à qui, à quoi est-il « amateur » ?).

avec son corps, celui de l'autre, tout comme le fait de se laisser toucher – tactilement, émotionnellement – et de rentrer dans un certain état empathique. Pourtant, la balade ne requiert aucune virtuosité technique, et s'adresse plutôt à ce que l'on pourrait qualifier avec Isabelle Ginot de « corps piétons¹²⁵⁶ ».

Toutefois, les participants avec qui Lefkowitz s'entretient ont contribué activement à la balade : par leur investissement corporel et tonique, ils ont marché, accepté d'engager un dialogue tactile pour ressentir le contact afin de s'orienter : ils actualisent par leur présence ce dispositif chorégraphique qui leur est destiné pour exacerber leurs sensations. Auraient-ils à ce titre un statut de co-performeur de l'expérience ? Dans ce cas, les délimitations statutaires afférentes à la posture du danseur, telles qu'elles ont pu être considérées dans les pages précédentes de cette étude, sont en partie déjouées. Un « discours de danseur » ne peut s'instaurer uniquement comme le médium de dépôt de savoirs propres à une expérience professionnelle, puisque la balade ne s'adresse pas à des danseurs, et que les savoirs qu'elle produit sont suscités par l'instant de la pratique elle-même et par le cadre attentionnel et expérientiel qu'elle instaure.

C'est à ce titre la forme même et le statut de l'ouvrage qui en résulte que l'on peut interroger : il livre tels quels – en apparence du moins – les récits issus des témoignages collectés auprès des participants, et se conclut par une série de consignes, sous la forme de partitions, qui ont permis d'élaborer les balades. Si le livre imprimé constitue ailleurs le support de formalisation de connaissances, faut-il ici l'aborder de manière thématique, et s'intéresser aux sujets qu'il aborde afin de comprendre quels savoirs il décrit ou met en forme ? S'agirait-il de lire dans ces témoignages l'expression des compétences gestuelles, attentionnelles et relationnelles mobilisées par les guides qui accompagnent les spectateurs ? Comment la balade produit-elle auprès des participants des discours que l'ouvrage restituerait au fil des différents registres d'énonciation et natures de textes qu'il enchâsse ? Il semble que l'ouvrage de Lefkowitz constitue à ce titre un puissant outil de dialectisation des phénomènes auctoriaux et discursifs rencontrés dans les trois précédents ouvrages.

A. Des savoirs incorporés au savoir comme expérience

1. Une auctorialité prédatrice ?

Pour mettre en lumière ces phénomènes, il s'agit d'interroger la posture d'autrice engagée par la démarche de Lefkowitz, au regard du champ de pratiques qu'elle actualise, et des formes discursives (pratiques langagières, mais aussi épistémè) qui structurent ce dernier. En effet, le dispositif de balade engagé par Lefkowitz est largement nourri par le travail développé par la chorégraphe et danseuse

¹²⁵⁶ Voir GINOT Isabelle, « Du piéton ordinaire », in BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables*, op. cit. pp. 25-43.

américaine Lisa Nelson, auprès de qui Lefkowitz a été formée, comme elle le mentionne dans la préface de son ouvrage¹²⁵⁷. Elle s'inscrit ainsi dans la filiation de la pratique des *Tuning Scores*¹²⁵⁸, un ensemble d'outils sensoriels destinés à enrichir des pratiques d'improvisation. Pour ces raisons, mais aussi parce qu'elle prend la forme d'une pratique non scénique, non spectaculaire – et d'ailleurs non visuelle – largement improvisée, finalement parce que la démarche sur laquelle elle repose est celle d'un contact étroit, tactile et sensoriel entre deux participants – guides et guidés dont les rôles paraissent parfois interchangeables – la balade semble pouvoir s'inclure dans le champ des pratiques rassemblées sous le terme de Contact Improvisation.

D'emblée, ce rattachement que nous opérons requiert un éclaircissement : ici, notre étude ne concerne ni les discours des contacteurs, ni les textes issus des publications liées à cette pratique, comme peut l'être la revue *Contact Quarterly*. Nous analysons une pratique chorégraphie développée en France, par une artiste qui se réclame de nombreuses autres influences (pratiques somatiques, *care*, phénoménologie, etc.¹²⁵⁹). À ce titre, indexer le dispositif chorégraphique proposé par Myriam Lefkowitz, les pratiques verbales et l'ouvrage qui en résultent au Contact Improvisation consiste à les rattacher à un champ discursif qu'elle ne revendique pas vraiment – si ce n'est *via* la filiation de Nelson. On pourrait alors considérer que nous instaurons, pour analyser la valeur d'un acte auctorial, un cadre de référence qui précisément excède les influences convoquées par la chorégraphe. Pourtant, c'est exactement parce que Lefkowitz extrait certaines propriétés kinésiques, expérientielles et relationnelles de leur contexte d'émergence qu'il nous semble pertinent de l'y rattacher.

C'est aussi admettre immédiatement que nous ne sommes pas praticienne du Contact Improvisation, de sorte que la connaissance que nous en avons est essentiellement livresque¹²⁶⁰. Si ceci peut être considéré comme problématique, surtout dans le cadre d'une pratique qui érige justement l'expérience en savoirs, il nous semble au contraire qu'il s'agit d'établir cette non-fréquentation du Contact Improvisation en posture heuristique. On peut s'appuyer sur le rôle prépondérant acquis par la parole et l'écriture chez les improvisateurs : l'échange discursif constitue

¹²⁵⁷ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2015, p. 12.

¹²⁵⁸ Le Tuning score, créé par Lisa Nelson dans les années 1970, est un support d'improvisation ou de composition, à partir de différentes options (« start », « repeat », « reverse », etc.). Voir NELSON Lisa, « Lisa Nelson in conversation with Lisa Nelson », *Movement Research*, 2008. En ligne. URL : <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/lisa-nelson-in-conversation-with-lisa-nelson> Consulté le 10 novembre 2022. Voir aussi NELSON Lisa, « À travers vos yeux », *Vu du corps, Nouvelles de danse* n° 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001.

¹²⁵⁹ Au cours de notre entretien, elle cite par exemple régulièrement la pensée des chiasmes de Merleau-Ponty, telle qu'elle transite ensuite dans les propositions théoriques de Michel Bernard. Voir « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, pp. 25-40.

¹²⁶⁰ Finalement, on pourrait presque considérer que la manière dont nous procédons ici par recoupement de discours est, d'une certaine manière, analogue à celle par laquelle Lefkowitz compose elle-même son ouvrage ?

tant un outil critique qu'un support de circulation des idées et des expériences. Au studio, de manière informelle ou dans des textes publiés, la parole est un objet de réflexion et un support de reformulations constantes¹²⁶¹ des savoirs issus de cette pratique, tout autant que de la manière dont elle se définit¹²⁶². En effet, selon Romain Bigé, ces échanges permettent un « travail critique permanent à l'égard des mythologies propres à la communauté que le Contact Improvisation fictionne autour de lui¹²⁶³ ». Ces « mythologies », sont à entendre dans leur acception barthésienne¹²⁶⁴, c'est-à-dire quant à la manière dont « des paroles dépolitisées où les valeurs prônées ont tendance à être converties en idéaux naturels ». Ce phénomène rend problématique la réception des discours issus de cette pratique, tout particulièrement quant à la manière dont le mythe, parce qu'il est sans origine – voire s'instaure comme originel – interroge l'activité auctoriale manifestée par ceux qui le perpétuent.

S'il ne s'agit pas ici de délimiter précisément comment les formes relationnelles et les pratiques kinésiques proposées par la balade de Lefkowitz participeraient du champ du Contact Improvisation, on peut en revanche tirer quelques fils d'analyse pour comprendre comment s'y pense le statut du danseur/performeur, de l'expérience relationnelle et des formes langagières qui en résultent. Ceci permet de s'attacher à la manière dont l'activité discursive de Lefkowitz et la production livresque qu'elle engage interrogent son positionnement à l'égard de la fonction accordée au discours et à l'auctorialité par les praticiens du Contact Improvisation. Si les démarches et objets d'expérimentation de Lefkowitz semblent s'y rattacher, est-ce que sa pratique du discours et son activité d'écriture témoignent de la manière dont est conçue l'activité discursive et auctoriale dans ce champ de pratiques ?

Les pratiques de Contact Improvisation doivent ainsi être considérées au regard du contexte artistique, social et politique dans lequel elles émergent : en quelques mots, et à partir d'un faisceau de discours issus des écrits des contacteurs et de leurs exégètes, rappelons qu'elle serait l'une des rares formes de danse « nées directement d'une réflexion à la fois esthétique et éthique, artistique et politique¹²⁶⁵ ». Elle est profondément liée à son contexte d'émergence, dans la société nord-américaine bouleversée par « la révolution culturelle et idéologique de l'année 1968 et de celles qui

¹²⁶¹ Voir FABRI Véronique, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », in BOISSIÈRE Anne, KINTZLER Catherine, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Lille, Septentrion, 2006, p. 87. Et DESTRÉE Claire, « L'utilisation du langage dans l'enseignement du Contact Improvisation », *Nouvelles de danse* n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001, pp. 123-129.

¹²⁶² Voir PAXTON Steve, « A definition », *Contact Quarterly* n°2, 1979, p. 26. Traduction de Romain/Emma Bigé en ligne. URL : <http://loim.eu/traductions/> Consulté le 03 novembre 2022.

¹²⁶³ BIGÉ Romain, *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, Thèse de doctorat en philosophie, Paris, PSL, BARBARAS Renaud (dir.), 2017, *inédit*, p. 153.

¹²⁶⁴ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

¹²⁶⁵ DESPRÉS Aurore, « La relation pédagogique dans le Contact Improvisation : le partage en mouvement », *Nouvelles de danse* n°46-47, *op. cit.*, p. 130.

s'en sont suivies¹²⁶⁶ ». Son esthétique est aussi indissociable de la géographie perceptive et du mode de vie propre aux circulations sur le territoire étasunien¹²⁶⁷ : il en constituerait la « toile de fond » qui interroge les relations entre l'individu et son environnement¹²⁶⁸. D'autre part, ces formes d'improvisation émergeraient, selon Sally Banes, à la suite d'une « crise des créateurs » au regard des « formes artistiques des Etats-Unis des années 1950¹²⁶⁹ ». En résulte, « une autre danse, mais surtout un autre rapport au corps et au monde », davantage « démocratique¹²⁷⁰ ». Paxton, l'un des initiateurs de cette pratique, la considère comme nourrie d'une certaine éthique de la communauté : élaborée à partir d'influences diversifiées, elle puise notamment certaines de ses dynamiques relationnelles dans la pratique des arts martiaux, où la transmission des gestes comme des techniques se veut réciproque, non hiérarchisée¹²⁷¹. Ce serait finalement le rôle accordé au toucher qui participerait à produire des relations tactiles mais aussi sociales et discursives plus horizontales.

De cette supposée horizontalité et d'un partage communautaire du mouvement résultent des valeurs spécifiques accordées à la pratique de la parole qui entoure ces expériences, dont découle aussi une certaine éthique de l'auctorialité. Bigé prend pour cela l'exemple de la manière dont s'engage la transmission des savoirs et des pratiques élaborées par Steve Paxton.

« Bien que Paxton ait initié la forme, son nom est ainsi rapidement dissocié du contact improvisation, que chacun des danseur-euse-s qui l'ont découvert avec lui s'emploie à transmettre à sa manière [...]. C'est là sans doute une différence importante avec les « pratiques somatiques » qui restent attachées à des figures d'autorité (au sens où elles en restent les auteurs de référence), dont les patronymes continuent de désigner les pratiques : F. M. Alexander, Moshe Feldenkrais, [...], etc., figures sans cesse contestées et subverties, mais jamais au point de sortir de la logique singularisante de la pratique. Ce retrait relatif de l'initiateur est révélateur de l'aspect essentiellement ludique de la pratique du contact improvisation : comme dans un jeu d'enfant, personne ne sait qui a commencé le jeu. [...] C'est ainsi que l'on peut comprendre la place monumentale laissée à la parole de celle-eux qui expérimentent la forme, dans les moments dits de partage (*sharing*) ou de récolte (*harvesting*) systématiquement laissés ouverts au milieu ou à la fin des cours. Et c'est pourquoi les premier-e-s contacteur-euse-s ont décidé de fonder une revue

¹²⁶⁶ FERRERI Emanuela, « Quand l'imaginaire d'une génération s'est mis à danser », in BIGÉ Emma, FALCONE Francesca, GODFROY Alice, SINI Alessandra, *La perspective de la pomme. Histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, op. cit., pp. 29-30.

¹²⁶⁷ *Ibidem*, p. 34.

¹²⁶⁸ Selon Ferreri, cette pensée des relations entre sujet et environnement est aussi largement nourrie de phénoménologie. FERRERI Emanuela, *Ibidem*, p. 49.

¹²⁶⁹ BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris/Pantin, Chiron/Centre national de la danse, 2002, p. 131.

¹²⁷⁰ Voir BANES Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993.

¹²⁷¹ Voir notamment BIGÉ Romain, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* n°4, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1135> Consulté le 07 novembre 2022.

(la *Contact Newsletter*, en 1975 ; baptisée un an plus tard *Contact Quarterly*), qui permet d'échanger expériences, idées, théories, qui gravitent autour du contact, plutôt que d'écrire un livre ou un manuel qui en consignerait les règles ».

Se trouve ici soulignée l'existence de deux régimes d'efficacité des discours produits par les pratiques de danse, en fonction de leur manière de penser l'expérience sensorielle et les savoirs qu'elle recèle ou révèle. Si dans les pratiques somatiques, comme nous l'avons vu précédemment, les discours produisent des savoirs efficaces parce qu'ils sont attachés à la figure de leurs auteurs selon une relation de référentialité à leur propre expérience, les discours et les savoirs des praticiens improvisateurs sont au contraire définis par leur capacité à circuler. On pourrait les qualifier de savoirs coutumiers¹²⁷², partagés au sein d'un groupe ; ils sont aussi liés à des pratiques dont ils ne peuvent se détacher complètement. Ceci constitue leur mode de circulation, mais aussi ce qui les définit : ces savoirs sont l'objet et le support de la transmission entre praticiens.

La conséquence en est la remise en question des fonctions afférentes à l'activité auctoriale, déjà largement réinterrogée par les artistes de la Judson : parce que la danse est « fondée sur des règles, des structures ludiques ou des partitions qui laissent place aux décisions des performeurs sur scène¹²⁷³ », l'autorité chorégraphique est diffractée, partagée par tous les participants. D'autre part, les praticiens de Contact Improvisation s'attachent à la « dépersonnalisation du mouvement, qui cesse d'être compris comme une expression de l'égo de l'artiste¹²⁷⁴ », de sorte que se trouve remis en cause « le paradigme traditionnel du génie-artiste, en faisant apparaître que le génie peut habiter tout un groupe de personnes, plutôt qu'un individu isolé¹²⁷⁵ ». L'ensemble de ces phénomènes conditionne dès lors non seulement la pratique de l'improvisation, mais aussi les formes actoriales qui pourraient en découler : celles-ci se trouvent guidées par la dynamique simultanément kinésique et métaphorique d'un « lâcher-prise¹²⁷⁶ », qui permet la circulation des savoirs comme des techniques. Pourtant, malgré la prégnance de la transmission intercorporelle, les acteurs du Contact Improvisation nourrissent un intérêt régulier pour la publication de textes écrits, comme en témoigne Patricia Kuypers.

« Le problème des gens qui sont dans l'improvisation, qui ne sont pas des gens qui laissent une œuvre reproductible, parce que l'œuvre est de l'instant. Le fait qu'il puisse y avoir de l'écrit,

¹²⁷² Selon la typologie précédemment examinée. Voir DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010

¹²⁷³ MAZZAGLIA Rossella, « Le Contact Improvisation : genèse et développements d'une danse démocratique », *La perspective de la pomme, op. cit.*, p. 48.

¹²⁷⁴ *Ibidem*, p. 50.

¹²⁷⁵ BARTLEY Colleen, LITTLE Nita, « Cultiver l'émergence en Contact Improvisation. Les cheminements d'une recherche », *La perspective de la pomme, op. cit.*, p. 288.

¹²⁷⁶ BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, p. 32.

de la réflexion, que les textes soient publiés, c'est important puisque ça permet de transmettre, et ça donne valeur, par l'écriture¹²⁷⁷ ».

L'écriture textuelle s'établit dès lors selon des formats spécifiques, qui manifestent la diffraction des formes actoriales qui nourrissent la pratique. C'est à ce titre que le format de la revue¹²⁷⁸ semble particulièrement adéquat à assurer la circulation des savoirs (*via* la fréquence régulière de sa publication et les circuits de diffusion dans lesquels elle s'insère). D'autre part, parce qu'elle articule différents registres et natures de textualités (articles thématiques, témoignages, dialogues, entretiens, etc.), elle constitue un support plus informel qui déjoue une forme d'autorité livresque et fait écho à l'absence d'*œuvre* de ces pratiques. Or la démarche de Lefkowitz, tout en mobilisant des savoirs issus d'une circulation orale et collective, prend successivement la forme d'une pratique chorégraphique (d'une œuvre, donc, qu'elle construit à partir de pratiques conçues comme des échauffements, en tout cas sans *œuvre*¹²⁷⁹), puis d'un ouvrage, édité et publié, sur lesquels son nom est apposé. S'agit-il d'une entreprise de captation de ces savoirs-discours, qui réactive une valeur d'auctorialité voire bride leur circulation et détourne leur mode d'existence ? Le fait de les consigner dans un livre signale-t-il un changement de leur mode d'efficacité ; dans ce cas, de quelle manière et avec quelles conséquences ?

2. Une fonction-auteur totalisante

On peut dans tous les cas remarquer que Lefkowitz semble transgresser la relation qu'elle entretient avec ces savoirs-discours : au lieu d'en être la dépositaire, l'usagère et la transmettrice, elle en deviendrait l'autrice, en raison du système actorial activé par la publication d'un ouvrage. C'est ainsi l'économie même de production, de circulation et de transmission de ces discours qui s'en trouve réinterrogée, puisqu'elle manifeste une fonction d'auctorialité sur des savoirs intrinsèquement collectifs. Considérons en premier lieu que sa posture d'autrice lui permet de manifester une fonction d'unification de ces discours produits par les récits des spectateurs et des guides, au prisme d'une instance narrative : elle agit comme une fonction-auteur totalisante, pour un livre pensé comme une entité cohérente constituée d'éléments disparates. Si dans la balade « tu n'es pas tenue de cohérence. Personne ne te demande de ramasser les choses pour qu'elles tiennent dans un contenu logique¹²⁸⁰ », à l'inverse elle justifie sa démarche d'écriture parce que « le format du livre est apparu tel un possible catalyseur, capable de ramasser, de faire jouer ensemble et de rendre publiques ces autres modalités

¹²⁷⁷ « Entretien avec Patricia Kuypers », *Annexes*, p. 110, lignes 35-38.

¹²⁷⁸ Voir à ce sujet BIGÉ Romain, « Contact Improvisation. Une bibliographie franco-américaine », *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritte, visioni*, 2017. En ligne. URL : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/6623/6439> Consulté le 03 novembre 2022.

¹²⁷⁹ POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvre chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

¹²⁸⁰ IMBAULT Charlotte, LEFKOWITZ Myriam, entretien sans titre, revue *Watt* n°1, janvier 2017, p. 97.

d'existence de la balade¹²⁸¹ ». Cependant, cette cohérence ne semble pouvoir être réduite à la seule composition d'un ensemble formel : le format livresque constitue, dans le champ des pratiques improvisées, un archétype de l'élaboration d'un savoir savant voire académique, parce qu'il « consigne des règles », à la manière d'un « manuel ». En effet, chez Lefkowitz, c'est précisément la perception de l'existence de savoirs produits par la balade et surtout le désir de les formaliser et de les transmettre qui donne naissance à l'ouvrage. A l'occasion d'un entretien, nous l'interrogeons sur la présence d'« exercices » à la fin de son livre qui constituent, à la manière de *scores*, des consignes par lesquelles les guides s'échauffent, qu'elle a eu le désir de transcrire et d'insérer.

« Il y avait l'idée de mettre en partage : ça revient à la question de la transmission, [le fait] d'insister sur le fait que c'est un savoir, donc si c'est un savoir on pourrait quand même essayer de l'identifier, de le nommer¹²⁸² ».

Dans son propos se déploient plusieurs idées : en premier lieu, on retrouve ce qui justifiait l'entreprise d'écriture de son ouvrage, le désir de « faire émerger la parole », en cela qu'elle transgresse la séparation supposée entre « le sentir et le dire¹²⁸³ », véritable lieu commun participant à une silenciation des discours des danseurs. Ici, cette parole est revendiquée comme un « savoir » qui se manifesterait par des formes langagières. Effectivement, la balade qu'elle produit engage ou se nourrit de nombreuses activités discursives, qu'il s'agisse des consignes produites et auto-adressées par les guides¹²⁸⁴, des conversations engagées avec les guidés, mais aussi des nombreux échanges informels à l'entour de la balade. L'écriture de l'ouvrage aurait alors pour fonction d'en organiser la lisibilité et de les mettre en partage avec des lecteurs potentiels. Néanmoins, s'il s'agit de savoirs élaborés au sein même d'une expérience sensorielle, l'ouvrage est-il le support le plus pertinent pour témoigner de leur efficacité perceptive¹²⁸⁵ ? Ainsi, que désigne ici le désir de les considérer comme des « savoirs », qu'il s'agirait d'« identifier » et de « nommer » ? Ces deux derniers termes paraissent relever d'une acception de l'activité de nomination proche de celle que Foucault identifie comme caractéristique de l'épistémé classique¹²⁸⁶ : l'acte de nommer engage des opérations de catégorisation,

¹²⁸¹ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier B, 2015, p. 2.

¹²⁸² « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 37, lignes 37-40.

¹²⁸³ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁸⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁸⁵ Voir CAZEMAJOU Anne, « Les consignes comme embrayeurs d'action et de perception en cours de yoga/danse contemporaine », *Staps* n°102, 2013, p. 61-74. En ligne. DOI : 10.3917/sta.102.0061. Consulté le 02 novembre 2022.

¹²⁸⁶ SABOT Philippe, « Savoirs : l'ordre des choses », *Le Même et l'Ordre : Michel Foucault et le savoir à l'âge classique*, Lyon, ENS Éditions, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.4269>. Consulté le 12 mai 2021.

de formalisation et de classification, une approche savante et analytique ; la forme écrite constitue en cela un soutien à l'établissement d'une raison graphique, au sens fort¹²⁸⁷.

Il nous semble que c'est ce à quoi réfère la préface de l'ouvrage : Lefkowitz y rappelle que « la transmission a permis d'identifier les paramètres qui caractérisent et composent l'expérience. Quels sont les savoirs mobilisés ? Comment traduire ces savoirs en outils ? ». On remarque la présence d'une isotopie de la logique : l'« identification » de « paramètres », l'élaboration « d'outils » qu'il serait possible de traduire, c'est-à-dire à partir desquels établir une terminologie : est-ce ici une entreprise de formalisation de ces savoirs issus de l'expérience, afin de les constituer en savoirs livresques ? Dans ce cas, s'agit-il toujours de savoirs à *partir de* l'expérience de la balade, ou plutôt de savoirs *sur* cette expérience ? Autrement dit, par l'intermédiaire de la forme livresque, les expériences issues de la balade acquièrent-elles un statut savant parce qu'elles sont consignées, ou l'ouvrage est-il l'espace potentiellement pertinent pour faire émerger certains types de discours chargés de savoirs ? Il serait ainsi moins question de terminologie que d'élaboration du sens : l'ouvrage « identifie » et « nomme » au travers de la structure générale du livre et de la narration qu'il donne à lire. Afin de discriminer ces choix narratifs, nous avons pu interroger Myriam Lefkowitz au sujet de ces formulations lors d'un entretien.

« Il y a ces trois éléments : ça ne se voit pas, donc le faire exister en dehors de l'expérience elle-même c'est quand même d'arriver à nommer, à d'autres, ce qu'il se passe. Le fait que du coup c'est un vecteur d'échange, donc que fait ça fait parler, que ce soit avec les spectateurs, entre nous, dans le cadre même de conférences [...]. Et le fait que ça pose des questions : soit tu dis [que ce n'est] pas trop mon rôle de les poser, soit tu te dis [que] c'est vachement intéressant, si la pratique produit cet effet-là, c'est-à-dire de me faire me poser des questions, et que ces questions se mettent en dialogue avec d'autres, du coup je peux aussi suivre le cours de ces questions¹²⁸⁸ ».

L'ouvrage acquiert ainsi la fonction de donner à voir les événements suscités par la balade, ainsi que les échanges qu'elle suscite ; d'autre part, c'est la structure même du livre que Lefkowitz semble évoquer, lorsqu'elle mentionne le fait qu'il s'agirait de « suivre le cours de ces questions » *via* l'écriture. Dans ce cas, est-ce que la forme de l'ouvrage, en tant que « catalyseur », participe de la formalisation de ces savoirs ? Tel qu'il se donne à lire, il est constitué de différents éléments : récits, carnets et partitions, encadrés par une préface puis une postface dans lesquelles Lefkowitz prend la parole pour exposer sa démarche chorégraphique autant que scripturaire. On pourrait considérer que ces éléments, dans la continuité qu'ils proposent ainsi que dans la place qu'ils occupent au sein de

¹²⁸⁷ GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.

¹²⁸⁸ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 40, lignes 19-26.

l'ouvrage et les uns par rapport aux autres, témoigneraient d'un cheminement heuristique analogue à celui qui façonne les « savoirs » qu'elle évoque.

Un premier mode de lecture de l'ouvrage consisterait alors à considérer que sa construction actualiserait une démarche d'identification des savoirs issus de la pratique de la balade. L'ouvrage donnerait à lire d'abord un ensemble de récits disparates, que l'on peut cependant voir se recouper au fil de la lecture *via* le partage de thématiques ou d'effets perceptifs communs – des images, des lieux, des sensations – qui témoignent, par des effets de miroitement, des logiques sous-jacentes aux expériences suscitées par la balade. Ces récits sont régulièrement ponctués de brefs carnets : d'un format plus étroit, réduit à une dizaine de pages, ils sont insérés et cousus au sein de l'ouvrage. Il s'agit d'invitations lancées par Lefkowitz à des penseurs de tous horizons – philosophes, paysagistes, travailleurs sociaux – qui ont nourri la réflexion de la chorégraphe : sous la forme de micro-histoires, de textes poétiques, parfois de récits épistolaires, ils sont destinés à informer autrement l'expérience de la balade¹²⁸⁹, et constituent pour Lefkowitz « une autre manière d'échanger¹²⁹⁰ ». On aboutirait, à la fin de l'ouvrage, à la formalisation de ces expériences *via* la présence d'une dizaine de feuillets qui transcrivent les consignes qui structurent la balade. De ce point de vue, l'ouvrage paraît reproduire une démarche inductive : il s'appuierait sur l'observation des expériences induites par la balade – grâce aux récits qui témoignent des perceptions des guidés – pour progressivement la généraliser, avant d'aboutir à sa schématisation théorique¹²⁹¹. Le livre serait ainsi simultanément l'espace dans lequel ces savoirs sont consignés, mais aussi dans lequel ils sont produits et transmis : il inviterait le lecteur à actualiser lui aussi une déambulation au fil de ses pages.

Cependant, les consignes par lesquelles s'achève l'ouvrage préexistent temporellement et structurellement à la réalisation de la balade : Lefkowitz indique qu'il s'agit « de faire partager *a posteriori* ce qui fonde tous les récits qui venaient de se dérouler, c'étaient les outils après les effets¹²⁹² ». L'ouvrage est ainsi organisé de sorte que ce qui le clôt ne découle pas de ce qui précède : c'est la logique même de la construction narrative qui se trouve déjouée, de sorte que la lecture semble s'achever sans rencontrer une quelconque finalité. Ce fonctionnement à rebours manifeste un écart

¹²⁸⁹ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, *op. cit.* p. 11.

¹²⁹⁰ LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier C, 2014, p. 7-9. On pourrait considérer que cette démarche d'invitation, au sein même d'une publication, ferait écho au dispositif propre à la revue *Contact Quarterly*. Voir STARK SMITH Nancy, « Récolte : Une histoire du Contact Improvisation », *La perspective de la pomme*, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹²⁹¹ Remarquons que cette démarche semble pouvoir recouvrir le projet d'élaboration des scores : Nita Little et Colleen Bartley désignent ainsi la fonction des scores issus des pratiques des contacteurs comme ce qui permet de « résumer » leurs découvertes « en un langage », de « les identifier et de les enseigner à d'autres, générant un système complet de savoir ». BARTLEY Colleen, LITTLE Nita, « Cultiver l'émergence en Contact Improvisation. Les cheminements d'une recherche », *op. cit.*, p. 283.

¹²⁹² « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 38, lignes 3-4.

entre la logique expérientielle et la progression diégétique de l'ouvrage. Celle-ci semble finalement diverger d'une démarche expérimentale, qui s'appuierait au contraire sur la description de l'expérience pour en synthétiser ensuite les composantes et faire émerger les savoirs dont elle est pourvoyeuse ; comme si, ici, la balade excédait le format de l'écriture d'un ouvrage.

S'agirait-il alors de considérer que si la structuration du livre est certes régie par la volonté d'identifier et de nommer des savoirs issus de la pratique, c'est cependant selon une acception de ce qu'est un « savoir » qui différerait des définitions strictement académiques ou pédagogiques ? Formuler ainsi cette question, c'est mettre en lumière les ressources logiques qui soutiennent notre propre confusion¹²⁹³, et rendre visible combien la notion de « savoir » est au contraire précisément située et déterminée dans le contexte artistique des discours produits par les acteurs du Contact Improvisation¹²⁹⁴, au sein duquel nous proposons d'inscrire la pratique de Lefkowitz. On ne peut que relever la présence massive, dans les discours de l'improvisation, d'une isotopie qui nous apparaît largement emprise du champ scientifique : dans un article intitulé « Un laboratoire de l'interobjectivité », Jérémy Damian souligne par exemple combien les pratiques de Contact improvisation « incarne[nt] une revendication forte et insistante [...] : leur dimension expérimentale¹²⁹⁵ ». Postuler que les phénomènes constituent des savoirs s'instaure pour les praticiens comme objet de discours : il s'agit d'un motif topique de leurs textualités, cependant pour affirmer combien ces savoirs sont intrinsèques à la pratique elle-même. On peut percevoir cette ambivalence dans la formulation suivante : « tout savoir du corps est issu d'un penser corporel senti. Savoir-en-corps suppose un certain savoir-faire d'identification, sans lequel nulle approche poétique n'est possible¹²⁹⁶ ». On retrouve ici simultanément l'affirmation de savoirs perçus et expérientiels, mais aussi une démarche « d'identification » proche de celle formulée par Lefkowitz. C'est alors le processus même par lequel se nomment et se transmettent ces savoirs de praticiens qui semble nourrir une formalisation ambiguë.

« Les manières qu'ont les contacteurs de faire l'épreuve de leurs sensations [...] relève davantage d'une série d'épreuves, d'une enquête. Si on accepte l'idée que chaque danse puisse se décrire comme une enquête sur et depuis des sensations, alors l'objet de ces enquêtes, les sensations, ne sont pas en elles-mêmes tangibles, elles acquièrent de la tangibilité. [...] Le Contact Improvisation, parce qu'il est un laboratoire expérimental où des enquêtes se mènent et où autant de savoirs

¹²⁹³ Tel que le mentionne Julie Perrin dans son analyse de la balade. PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* n°3, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.962> Consulté le 03 novembre 2022.

¹²⁹⁴ BIGÉ Romain, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *op. cit.*

¹²⁹⁵ DAMIAN Jérémy, « Un laboratoire de l'interobjectivité », *op. cit.*, p. 217.

¹²⁹⁶ BARTLEY Colleen, LITTLE Nita, « Cultiver l'émergence en Contact Improvisation. Les cheminements d'une recherche », *op. cit.*, p. 281.

spéciaux s'en produisent, s'érige en un site exemplaire de recherche pour penser *depuis* la pratique¹²⁹⁷ ».

La pratique du Contact Improvisation s'établit comme une enquête, dont l'objet n'est cependant « pas tangible » sauf si l'on s'attache à « penser depuis la pratique ». Existeraient ainsi des modalités artistiques non seulement d'élaborer des savoirs, mais aussi d'identifier une expérience vécue comme un savoir, et finalement de désigner les formes de nomination qui en résultent ? Le flou terminologique que nous percevons rendrait compte de la filiation dans laquelle s'inscrit l'émergence du Contact Improvisation, issu de plusieurs pratiques corporelles – telles que les arts martiaux orientaux – et chorégraphiques elles-mêmes nourries par une visée exploratoire¹²⁹⁸. D'autre part, c'est aussi parce que l'improvisation s'instaure comme danse non-spectaculaire, non formelle et non fonctionnelle qu'elle interroge son propre télos, comme le formule par exemple Steve Paxton : « le Contact, considéré comme un moyen, a produit une communauté de savoirs particuliers, un 'cela' vis-à-vis duquel d'autres choses peuvent être évaluées¹²⁹⁹ ».

Ces différentes interactions entre pratique de l'improvisation et élaboration de formes de savoirs sont autrement rejouées lorsque l'on rapporte ces éléments dans le contexte esthétique et discursif dans lequel évolue Lefkowitz – celui d'une pratique chorégraphique développée en France, accueillie par des institutions artistiques et universitaires, actualisée par des corps nourris par une conception disciplinaire de la pédagogie de la danse. Dans ce cadre, l'élaboration de savoirs au sein des pratiques de danse se trouve faire écho avec l'ambivalence nourrie dans le champ de la danse contemporaine française entre les pratiques chorégraphiques et universitaires. Comme le souligne Betty Mercier : « les activités artistiques et scientifiques [sont] à la fois proches en termes de production, de création, d'expérimentation et différentes en termes de réception, d'interprétation, de polysémie¹³⁰⁰ ». Elles engagent des formes de raisonnement et des cheminements heuristiques parfois proches, voire communs, mais leurs finalités, pourtant, divergent. Aurore Després et Philippe Le Moal identifient à leur tour des proximités, mais aussi une « ligne de fracture » entre une approche

¹²⁹⁷ DAMIAN Jérémy, *Ibidem*, p. 225.

¹²⁹⁸ Dans leur article, Colleen Bartley et Nita Little consacrent une section de leur réflexion au « Contact Improvisation comme recherche ». Elles désignent un certain nombre d'événements, de correspondances et de filiations qui invitent les contacteurs à la considérer comme une recherche : « Paxton et ses partenaires d'exploration étaient dans un processus de découverte, influencées par les arts martiaux orientaux et une esthétique [...] héritée des années de danse de Paxton avec la compagne de Merce Cunningham. S'ajoutait à cela une volonté collective de chercher des mouvements en dehors des formes préétablies, volonté héritée, celle-là, du Judson Dance Theater et des processus de prise de décision non hiérarchique de Grand Union ». BARTLEY Colleen, LITTLE Nita, *Ibidem*, p. 288.

¹²⁹⁹ PAXTON Steve, « Aikido: information in deed », *Contact Newsletter* n°5, 1976. Traduction de Romain/Emma Bigé en ligne. URL : <http://loim.eu/traductions/> Consulté le 03 novembre 2022.

¹³⁰⁰ MERCIER-LEFEVRE Betty, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place », *Recherches en danse* n°6, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1743> Consulté le 03 novembre 2022.

« expérimentale » et une approche « par l'expérience vécue » de l'élaboration des savoirs. Si la première s'inspire de la logique scientifique, la seconde en revanche serait révélatrice d'une « démarche chorégraphique¹³⁰¹ ».

On observe alors dans le discours de Lefkowitz une grande porosité de ces « savoirs », mot-valise qui désigne des phénomènes tour à tour préexistants et mobilisés pour l'expérience (issus des pratiques somatiques ou de dispositifs comme les *Tuning scores*), mais aussi *issus de* ou *produits par* la balade elle-même. Dans ce cas, les « identifier » et les « nommer » consisterait moins à catégoriser certaines connaissances qu'à localiser des lieux, des temporalités et des dispositifs au sein desquels ils émergent. Si Lefkowitz s'exprime régulièrement au sujet de ces savoirs, elle désigne justement peu ce à quoi ils s'attachent, évoquant au contraire là où ils se situent, comment et par qui ils sont élaborés et transmis : ils seraient façonnés au sein de la balade, celle-ci permettant « d'observer quelles formes de savoir émergent de ce type de pratique¹³⁰² ». Les savoirs qui motivent l'écriture de l'ouvrage sont alors moins des objets de connaissances qu'il serait possible de prélever, de traduire et de transmettre qu'ils ne constituent une situation relationnelle, partagée et distribuée entre les corps des participants : « est-ce que l'enjeu, c'est de savoir ce qui s'ouvre ou juste que quelque chose s'ouvre¹³⁰³ ? ». C'est ce dont témoignent aussi les participants, depuis leur point de vue de guidés.

« J'ai aussi eu la sensation d'une co-élaboration de la situation. Ce 'corps-à-corps' avec le performeur, qui pourrait au départ apparaître comme inégalitaire (ce dernier détient le savoir sur ce qui va se passer), se rééquilibre doucement¹³⁰⁴ ».

La transmission de la balade requiert autant des savoirs préalables qu'elle ne participe à les faire émerger : il s'agirait alors d'une capacité à transmettre de corps à corps, sans que la nature ou le contenu de ce qui circule entre guide et guidé ne soient déterminants. Le savoir s'établit comme révélateur d'une situation d'intersubjectivité et d'intercorporité : puisque c'est ce qu'établit la balade, alors elle-même est pensée comme un savoir.

Celui-ci circule dans la temporalité de l'expérience, manifestant l'intrication entre un contexte d'élaboration et les formes discursives qui en résultent ; s'agirait-il aussi de voir ces interactions à l'œuvre dans l'espace de l'ouvrage lui-même ? Dans ce cas, l'analyse requiert de s'attacher aux formes discursives et énonciatives par lesquels ils sont transmis, en souscrivant à la proposition de Cauquelin qui rappelle combien objets de savoir et mode de connaissance de cet objet sont intimement liés¹³⁰⁵.

¹³⁰¹ DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », *op. cit.*

¹³⁰² LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

¹³⁰³ *Idem.*

¹³⁰⁴ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 10.

¹³⁰⁵ CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, p. 25.

C'est ce que l'on observe par exemple dans l'analyse que produit Lefkowitz du statut des témoignages recueillis auprès des participants et de la manière dont elle-même a choisi de les retravailler pour les insérer dans l'ouvrage.

« Des nombreuses balades engagées dans plusieurs villes du monde [...] a émergé une forme de savoir : des témoignages que l'artiste a collectés et qui racontent comment la modification de nos attentions sensibles altère notre rapport à l'espace¹³⁰⁶ ».

Dans son propos convergent l'émergence d'un « savoir » et la forme du témoignage par laquelle il est suscité : ils seraient simultanément portés individuellement par le discours de chaque participant, mais aussi issus de la mise en commun de ces différentes paroles recueillies. L'activité de collecte permet en effet à Lefkowitz de remarquer qu'« au fil des conversations, des similitudes dans la manière d'habiter les balades se sont dessinées et une forme de savoir semblait pouvoir se dégager¹³⁰⁷ ». Dans l'espace livresque, ces témoignages sont énoncés et restitués par des paragraphes brefs et distincts, encadrés et isolés de part et d'autre d'un blanc typographique : ce format serait-il garant de la transmission des savoirs dont ils sont porteurs ?

« Ce que ça fait, la balade, c'est produire de nouveaux blocs de sensations. Quand les gens parlent, ils parlent en bloc(s). J'ai alors compris qu'il fallait que je monte de la même manière, en 'blocs', et, surtout, que je m'autorise à jouer des associations entre eux, comme quand je compose une balade, par contrastes et rebonds. [...] J'ai tenté de me rapprocher des mécanismes propres à la balade qui, discontinue et contradictoire, donne l'impression de glisser d'un temps à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un sujet à l'autre¹³⁰⁸ ».

Ce terme de « blocs », s'il désigne ici une structure expérientielle, discursive et formelle, nous semble aussi pouvoir faire écho à une distinction formulée par Deleuze & Guattari¹³⁰⁹ et mobilisée par Aurore Després et Philippe Le Moal : la démarche scientifique extrait du monde des « fonctions », tandis que l'art extrait des « percepts » ou des « affects », conçus comme des « blocs de sensations¹³¹⁰ ». Ils participeraient ainsi à structurer le déroulement de l'ouvrage : tel que nous l'avons précédemment évoqué, il organise la cohabitation d'objets textuels de nature et de formats divers (lettres, récits, brefs essais), mais aussi d'auctorialité distinctes (la préface est signée par Lefkowitz, les carnets par d'autres, tandis que les récits et les partitions sont collectifs). Chacun témoignerait d'une

¹³⁰⁶ LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

¹³⁰⁷ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 6.

¹³⁰⁸ *Ibidem*, p. 4.

¹³⁰⁹ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Percept, affect et concept », *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991.

¹³¹⁰ DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010., p. 91.

certaine modalité de savoirs produits par les balades et des formes de nomination qui en résultent, mais aussi des modes de lisibilité spécifiques : on n'appréhende pas avec le même regard un récit apocryphe, une série de partitions et de courts apartés signés. Ce cheminement fragmentaire se propose moins comme une synthèse de l'activité produite par la balade que comme un ensemble de détails : des « zooms¹³¹¹ » précis, des micro-cadrages, sur des thématiques éparses : du récit d'une chaise à une lettre sur Fukushima, on ne peut que constater l'absence d'unité formelle. Cependant, tous ces éléments témoignent d'une unité de régime discursif et esthétique – puisqu'ils sont produits par la balade ou en résonance à elle. Pourtant, parce qu'ils se différencient systématiquement les uns par rapport aux autres, ils témoigneraient non seulement d'une activité d'identification et de nomination qui emprunterait sa structure à une démarche artistique, mais aussi d'une manière chorégraphique d'organiser l'énonciation de ces « savoirs », sous la forme de configurations discursives spécifiques – et non thématiques. Ils semblent ainsi appeler à être lus et reçus selon des qualités attentionnelles spécifiques, sans doute proches de celles attendues pour la balade ?

B. Le danseur : propriétaire ou « surnuméraire » ?

1. *Qu'est-ce qu'un récit de danseur ?*

Cependant, force est de constater que les récits rapportés dans l'ouvrage semblent peu concerner un quelconque registre de discours qui relèverait d'une parole sur le corps ou sur des perceptions afférentes à des gestes dansés. Ils paraissent ainsi radicalement éloignés de ce que nous avons pu précédemment voir se dessiner comme un discours de danseur ; comme on peut le constater ci-dessous, à partir d'un récit qui partage la vision perçue par un guidé.

« Maintenant, il sait exactement dans quelle cour il se trouve. Il fait face à une fenêtre ouverte devant une famille qui mange dans un salon sombre, comme tombé au milieu d'une scène d'un vieux film néoréaliste italien. À ce moment précis, il oublie tout¹³¹² ».

Si l'on peut remarquer les différentes informations sensorielles dont elle témoigne (le face à face, l'effet de projection vers d'autres individus, la pénombre, la référence cinématographique, l'effet de conscience subite et d'oubli), cependant la portée kinésique de cette vision semble minime, du moins ne pas relever d'un quelconque savoir sensoriel ou technique spécifique à cette pratique, tel que nous avons pu les désigner précédemment. Au contraire, cette expérience apparaît particulièrement commune ; d'ailleurs tout l'ouvrage ne semble constitué que d'anecdotes, de brèves situations non circonstanciées. Pourtant, ces récits en apparence exogènes à la danse, du point de vue des thématiques qu'ils abordent, ont tous pour point commun d'avoir été suscités par une expérience

¹³¹¹ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, *op. cit.* p. 5.

¹³¹² LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, *op. cit.*, p. 64.

chorégraphique. Comment les savoirs perceptifs et les techniques kinésiques engagés par les guides tout au long de la balade aboutissent-ils au partage de ce régime de témoignage, et comment ces récits si banals acquièrent-ils une telle valeur qu'il faille les consigner dans un livre ? Est-ce que les savoirs perceptifs qui les déterminent ou qu'ils recèlent formulent ou transmettent un discours sur la danse, voire un discours de danseur ?

Ce sont, de ce point de vue, nos propres présupposés qui se trouvent interrogés : attend-on d'un danseur qu'il parle de lui, de ses expériences scéniques ou chorégraphiques, de son propre corps ? Dans ce cas, il s'agirait d'un discours à fonction réflexive¹³¹³, comme nous avons pu le voir à l'œuvre dans les écrits de Rivière, de Dupuy ou de Lefkowitz, où l'écriture engageait une démarche introspective et analytique qui constitue pour le danseur un support d'élaboration de savoirs – ou de transmission de ceux qu'il possède déjà. D'emblée, cette posture réflexive semble peu opérante dans le dispositif proposé par Lefkowitz ; elle serait du moins plus lâche ou moins apparente immédiatement : la visée de la balade est de modifier la perception de l'environnement et la place qu'occupe l'individu (le sujet, qu'il soit guide ou guidé) dans l'espace qui l'entoure. Si chaque participant développe une conscience aiguisée de la manière dont il transforme le milieu qu'il traverse – par sa simple présence, mais aussi par les images comme les imaginaires qu'il y projette –, la ville dans laquelle se déroule la balade s'infiltré aussi en lui, comme en témoigne le récit d'un guidé.

« La carte se dissout puis elle se recompose, passant d'un espace bidimensionnel à un espace tridimensionnel. Il ne cesse de basculer entre savoir précisément où il se trouve et perdre totalement son sens de l'orientation. Le parcours prend la forme de cette bascule¹³¹⁴ ».

Ainsi, ce que l'on chercherait à identifier comme des récits subjectifs, déterminés par le vécu propre à la corporéité de chaque participant, serait au contraire inclus, disséminé voire enchâssé avec l'environnement qui entoure le participant ; qu'il s'agisse de l'espace urbain ou de l'intercorporéité établie entre guide et guidé. C'est dans cette optique que l'on peut considérer l'usage, tout au long des récits, de pronoms à la troisième personne du singulier en lieu et place du « je » par lequel les participants ont témoigné : ils permettent la transposition de schèmes perceptifs en structures

¹³¹³ Nous avons précédemment considéré cette fonction réflexive comme une propriété essentielle du phénomène discursif tel qu'il se constitue dans l'écriture des danseurs ; il s'avère ici que nos propres cadres analytiques ne sont pas systématiquement opérants, dès lors qu'ils se trouvent confrontés à des démarches artistiques qui excèdent le champ des références conceptuelles par lesquelles nous articulons notre propre pensée.

¹³¹⁴ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city), idem.*

énonciatives, et manifestent une volonté de dépersonnalisation, de non-attribution du discours à un sujet, mais aussi d'effacement d'une certaine activité (le « il » et le « elle » instaurent une altérité¹³¹⁵).

À partir de ces quelques considérations statutaires et narratives, il semble essentiel de développer d'autres manières de considérer ce que serait un discours de danseur : nous avons par exemple pu relever dans les récits de Rivière ou Dupuy la présence d'événements en apparence extérieurs au corps propre et aux pratiques de danse, pourtant inclus à leur discours parce qu'ils étaient vécus en tant que danseur ; tout comme nous avons pu relever chez Soulier combien des références exogènes se trouvaient associées à sa propre parole, parce qu'elles participaient à moduler la perception de ses propres expériences. Dans ces deux cas, les formes discursives adoptées permettaient d'intégrer cette hétérogénéité : la narration autobiographique concentre sur l'énonciateur l'ensemble des éléments qu'il relate ; tandis que chez Soulier les « focales d'attention » permettaient de décliner des éléments de natures diverses (œuvres chorégraphiques ou architecturales, gestes et dispositifs partitionnels).

Dans le cas présent, cette perspective semble moins nette, d'autant que considérer que la valeur des récits proposés dans l'ouvrage reposerait sur le fait qu'ils sont perçus en tant que danseur souligne deux écueils. En premier lieu, comme nous l'avons évoqué, les participants de la balade – du moins les guidés – ne peuvent être identifiés comme des danseurs du point de vue de leur statut social et esthétique. Si le guidé est co-acteur de la balade, il n'est pourtant pas muni des savoirs et des expériences qui semblaient participer à définir le statut du danseur : il incarne plutôt la figure de l'amateur, de qui ne peut être attendu qu'une expérience minimale des savoirs en danse¹³¹⁶. D'autre part, comme elle le confirme en entretien, Myriam Lefkowitz elle-même nourrit une attitude ambiguë au regard de la posture de « danseuse », tant dans son parcours biographique qu'artistique.

« Quand j'étais adolescente, j'ai voulu être danseuse, mais très vite j'ai eu la sensation que ça allait être trop compliqué, et que [je n'avais] pas du tout le corps qu'il fallait pour être, tu sais, une vraie danseuse. Il y avait tout de suite une sorte de fantasme de LA danseuse, et je sentais quand même très tôt que ça n'allait pas correspondre : entre moi et la danseuse, il a toujours une sorte de gap [...]. Mais bref, ce qui a toujours persisté, c'est le désir : le plaisir, le désir, un sentiment même de puissance je crois dans le fait de danser, et d'apprendre à danser, et d'être avec d'autres dans un studio où ça danse. Ça c'était toujours clair pour moi. Mais j'ai très vite laissé tomber le truc, à 17 ans je pense, je me suis dit « oh non, non, en fait je ne vais pas être danseuse [...]. Du coup... qu'est-ce que j'ai fait ? Ben j'ai arrêté. J'ai passé ma maîtrise et j'ai essayé de rentrer à Essai

¹³¹⁵ KALMBACH Jean-Michel, « Le système composite du pronom de 3^e personne en français », *Langue française* n° 181, 2014, p. 97-117. En ligne. DOI : 10.3917/lf.181.0097. Consulté le 15 septembre 2022.

¹³¹⁶ Voir GINOT Isabelle, « Du piéton ordinaire », *op. cit.*

et à Exerce. Et ça a foiré. Donc je me suis dit : 'bon. En fait ça ne marche pas du tout, et j'ai un passeport américain, donc je vais aller aux Etats-Unis'. Et là je suis restée environ un an, un an et demi, à New York [...] Là, je suis allée à Mouvement Research, j'ai rencontré Lisa Nelson, j'ai été chez Trisha Brown... [...] J'ai commencé à faire du Contact, beaucoup, [...] [Il y] avait ce truc très facile, justement : si tu veux danser, viens danser, quoi. Je ne sais pas comment le dire : explorer à travers le mouvement dans des collectifs, ça se faisait de manière très évidente. Et puis les groupes étaient aussi très visibles : tu pouvais aller dans les jam, tu pouvais aller dans tel groupe d'improvisation... J'ai eu l'impression de pouvoir naviguer comme ça assez facilement¹³¹⁷ ».

Lefkowitz ne se sent pas danseuse, pourtant elle danse, et c'est par cette activité qu'elle définit son statut professionnel. D'autre part, parce que la balade se déroule dans un espace non scénique, parce qu'elle repose sur une interaction duale entre guide et guidé, elle module autrement la relation établie entre la posture du danseur et celle du spectateur, telle qu'elle se proposait dans les trois autres ouvrages de notre corpus et participait de la construction de la figure du danseur. Finalement, guides et guidés sont simultanément co-acteurs d'un événement chorégraphique qui se déroule essentiellement dans et par leurs corps, de sorte que la potentielle définition du statut du danseur au regard de l'existence d'une œuvre se trouve déjouée. C'est de l'ensemble de ces phénomènes que témoigne Lefkowitz, lorsque nous l'interrogeons sur son geste auctorial.

« [...] l'identité que j'aurais, je crois que c'est plutôt de l'ordre du responsable : c'est-à-dire que [tu es] garant de la pratique. Ton [travail] c'est de faire en sorte qu'il y ait les conditions qui font qu'on peut s'engager collectivement dans une pratique. Collectivement, à partir de deux, hein ! Mais je crois que mon geste de création, si on doit parler d'auteur – parce que le chorégraphe ce serait l'auteur – mon geste de création il est très, très court dans le temps, par rapport au temps qui consiste à faire exister... [...]. C'est continuer à prendre soin des conditions qui font que ce geste se perpétue. Pas seulement à travers moi, mais à travers tous ceux qui sont reliés dans l'activation de la pratique. [Ce sont] les collaborateurs, ceux qui pratiquent avec moi, mais c'est aussi ceux qui viennent, ce qu'on appellerait des spectateurs. L'expérience n'existe que dans la coprésence des praticiens et des spectateurs. Du coup, ces terminologies, là, je pense qu'il faut aussi les redéfinir. Pour moi, « auteur », c'est le responsable. C'est celui qui crée les conditions, qui tient les conditions, et [s'il y a] pratique ça veut dire que ce « tenir les conditions », [...] est collectif. Moi je [ne] peux pas le faire seule. J'ai l'impression que peut-être le geste de l'auteur c'est : tu crées le geste, le premier geste, mais après [il n'y a] pas geste [s'il ne] fait pas relais. Donc, oui, « chorégraphe », je [ne] sais pas... Mais peut-être, oui, c'est ça, chorégraphe...¹³¹⁸ »

¹³¹⁷ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 25, lignes 11-20 et p. 26, lignes 11-20.

¹³¹⁸ *Ibidem*, p. 27, lignes 42-45, et p. 28, lignes 1-14.

2. Signer sans créer

Ainsi, les différentes postures incarnées dans la balade relèvent moins de statuts artistiques que d'attitudes corporelles et perceptives, modulées tout au long de l'expérience. Il convient alors de se garder d'une possible essentialisation de la posture du « danseur », puisqu'on ne peut ici qu'observer une relation lâche entre statut de danseur et pratique de la danse, entre geste auctorial et statut de chorégraphe, entre œuvre chorégraphique et « pratique » – telle que Lefkowitz décrit sa balade¹³¹⁹. Ceci vient heurter le système théorique que nous avons établi dans l'introduction de cette partie, où nous définissions le danseur comme relevant d'un statut esthétique et social conditionné par d'autres positions occupées dans le champ artistique¹³²⁰ : en regard du chorégraphe, du critique voire du théoricien, mais aussi en regard de sa propre activité d'interprète au sein d'une œuvre considérée comme un objet. C'est ce que résume Quiblier, au sujet des revendications portées par les artistes de danse contemporaine en France dès les années 1980.

« D'un côté, le statut d'auteur du chorégraphe est brandi comme instance de légitimation du champ chorégraphique, de l'autre la danse contemporaine affirme le fait que chaque danseur est auteur de son propre mouvement¹³²¹ ».

Ces polarisations, et leur efficacité sur le champ chorégraphique, ne sont cependant à considérer que dans un contexte historiquement et esthétiquement déterminé qui organise des relations statutaires mais aussi formelles, notamment quant à la place occupée par le médium scripturaire pour définir l'auctorialité comme acte de propriété. Pauline Chevalier a ainsi soulevé comment le statut d'auteur avait pu opérer de nombreux déplacements, de la figure du Maître à danser à celle du notateur, avant de se trouver largement reproblématisé par l'invention du métier de chorégraphe, désormais considéré comme simultanément responsable et propriétaire de l'œuvre, manifestant une auctorialité individuelle¹³²². Implicitement, ces analyses considèrent qu'être auteur, c'est être

¹³¹⁹ CUDEL Valérie, PELLEGRIN Julie, *Myriam Lefkowitz*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 4.

¹³²⁰ Cette perspective relève d'un choix méthodologique particulièrement situé : Rossella Mazzaglia rappelle que l'inclusion du Contact Improvisation dans le champ de la danse relève tout autant de la manière dont ces pratiques ont été analysées par les premières études (notamment *Sharing the dance*, de Cynthia Novack, 1990) qui lui ont été consacrées qu'à leur irruption dans un contexte européen, déjà organisé par des catégories très délimitées quant à ce qui relève ou non de la danse. Le Contact improvisation permettait de dialectiser certaines polarités. MAZZAGLIA Rossella, « Le Contact Improvisation : genèse et développements d'une danse démocratique », *op. cit.*, p. 61. Dans le contexte de notre étude, on pourrait alors s'accorder avec la posture artistique des danseurs de la post-modernité : « ce n'est pas le contenu qui fait la danse mais son contexte, autrement dit, le simple fait qu'elle soit présentée comme danse ». BANES Sally, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.* p. 23.

¹³²¹ QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges* n°18, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.894> Consulté le 3 juillet 2021.

¹³²² CHEVALIER Pauline, « Le corps de l'auteur : image, transmission et effacement, entre danse et arts visuels », Colloque « Auctorialité ». *Repenser l'auteur dans les arts et l'histoire de l'art*, 3 & 4 juin 2019, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris.

créateur : est-il possible qu'existe une fonction-danseur qui puisse s'abstraire totalement de cette activité créatrice ?

Dans le présent contexte, il s'agirait sans doute de souscrire à la proposition de Lefkowitz, qui invite à « redéfinir » ces terminologies, c'est-à-dire à repenser la manière dont s'envisage l'activité auctoriale. On pourrait pour cela s'inspirer de la manière dont plusieurs analyses produites dans le champ des pratiques de Contact Improvisation ont proposé une relecture – critique, mais aussi largement mystifiée – du terme d'auteur, et des acceptions qui lui sont afférentes. Romain Bigé propose ainsi de remotiver sa racine étymologique supposée¹³²³ – du latin *augeo*, augmenter – pour analyser au sein des pratiques improvisées le statut de l'expérience, relativement à celui ou celle qui la produit¹³²⁴. La capacité auctoriale du danseur, dès lors qu'il s'insère et s'engage physiquement dans un dispositif scénique, consisterait moins en la production originale d'un objet – d'une œuvre – mais plutôt viendrait s'ajouter à ce qui existe déjà. Ainsi, l'acte d'auteur – notamment de sa propre expérience – consiste non pas à créer *ex nihilo*, à produire quelque chose de nouveau qui nous appartiendrait en propre, mais à donner du sens à son geste, pour lui-même. Ces considérations semblent intéressantes pour dialectiser autrement le statut du danseur dans des œuvres spectaculaires, signées par un chorégraphe : elles permettent de dépasser un rapport d'opposition entre le chorégraphe comme auteur-créateur et le danseur comme interprète, afin de considérer une multiplicité d'auctorialités qui s'articulent et s'autorisent entre elles¹³²⁵. Toutefois, elles semblent ici limitées, puisque la balade ne s'établit pas comme une œuvre, qu'elle opère à partir de consignes produites collectivement, et surtout qu'elle est pratiquée avec des guidés qui n'ont pas le statut de danseur. Pourtant, on peut lire une réflexion sensiblement similaire dans le propos de Lefkowitz elle-même : la balade, parce qu'elle produit des « régimes d'attention modifiée », permet que les participants « sort[ent] du paradigme de la fonctionnalité et de l'intention ».

¹³²³ Antoine Compagnon analyse combien cette étymologie semble biaisée, alors qu'elle demeure pourtant largement opérante dans les imaginaires du statut et des fonctions de l'auteur. Voir COMPAGNON Antoine, « Généalogie de l'autorité », *Qu'est-ce qu'un auteur*, cours à l'université Paris-Sorbonne, 2002. En ligne. URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php> Consulté le 25 octobre 2022. Voir aussi DERYCKE Marc, DUTRAIT François, « Autorité : retour aux sources », *Le Télémaque* n° 35, 2009, p. 113-136. En ligne. DOI : 10.3917/tele.035.0113. Consulté le 18 avril 2022.

¹³²⁴ La proposition de Bigé s'appuie sur la pensée de Spivak, élaborée dans le contexte des *subaltern studies* (*in* « les subalternes peuvent-elles parler ? »). Spivak développe une « épistémologie du point de vue », guidée par l'affirmation que chaque sujet est expert de sa propre expérience : c'est ainsi que son discours acquiert sa valeur et son autorité, parce qu'il se voit considéré comme producteur de savoirs. Dans le cadre de notre étude, les danseurs occidentaux ne peuvent être considérés comme des subalternes au sens politique et social acquis par ce terme dans les *subaltern studies*. On peut cependant relever que les interrogations portées par la démarche de Spivak interrogent la relation entre le statut de celui qui formule un discours et la réception ou la valeur acquise par ce discours. PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, « L'expérience et ses autrices », *Recherches en danse*, 2020. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.2998> Consulté le 02 novembre 2022.

¹³²⁵ PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, *idem*.

« Parce qu'il n'est alors plus question du corps de l'auteur comme seul détenteur du secret de l'expérience, mais d'un corps équipé d'outils spécifiques issus de savoirs produits par la danse [...] et par différentes pratiques somatiques¹³²⁶ ».

Lefkowitz désigne ici que la balade produirait un « corps équipé d'outils spécifiques », issus de savoirs tactiles et perceptifs engagés par la danse, qui permettraient d'assurer l'irréductibilité sa pratique à une seule identité auctoriale. Si la proposition théorique formulée par Bigé excède le seul contexte de notre recherche, il est néanmoins possible de conserver l'analogie qu'il propose entre des gestes de main et les activités actoriales qu'ils engagent. Si la possession « correspondait à un mouvement des mains qui attrapent et qui tirent vers soi », tout comme le contrôle pourrait être associé « à un mouvement des mains qui tirent les ficelles », il existerait finalement une entrée en auctorialité propre à l'expérience, qui pourrait se traduire par « un geste constant qui accompagne l'événement dans son déroulement (placer ses mains sur le corps d'un partenaire en mouvement)¹³²⁷ ». On reconnaît dans ce dernier geste précisément celui qui caractérise la balade, lorsque les guides déplacent sur la surface de la peau des guidés la paume de leurs mains pour les accompagner dans leurs déplacements.

D'autre part, on peut se référer aux discours des contacteurs quant à la fonction de suspension de l'agentivité acquise par le rôle du regard dans ces pratiques perceptives : Paxton dans son récent ouvrage *Gravity*¹³²⁸ relève que l'importance donnée au tactile permet de contester le primat accordé à l'activité visuelle comme facteur d'organisation de notre perception de l'environnement. Laurence Louppe, pour sa part, relate l'effet produit par les pratiques de marche proposées par Lisa Nelson : « se promener dans l'espace urbain, yeux clos, guidé par un camarade, correspond à l'idée d'abandonner tout pouvoir sur le monde¹³²⁹ ». Il nous semble que ce second phénomène de dialectisation de l'agentivité *via* l'activité visuelle se manifeste dans les récits présents dans l'ouvrage : la place accordée à des objets – souvent anodins ou inertes – autres que les corps ou les sensations des participants témoigne de la manière dont ces derniers ont incorporé certains stimuli perçus tout au long de la balade, leur attribuant ainsi une valeur chorégraphique. C'est ce qui nous semble affleurer dans l'extrait suivant.

« Une chaise à bascule est posée devant la porte d'un immeuble. Il n'y a rien autour d'elle. Elle a l'air d'être posée là depuis longtemps sans servir à rien. Au cours d'une balade, elle l'aperçoit une première fois du coin de l'œil mais ne s'arrête pas. La deuxième fois, elle s'en approche d'un

¹³²⁶ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, *op. cit.*, p. 12.

¹³²⁷ PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, *idem*.

¹³²⁸ PAXTON Steve, *La Gravitité*, Bruxelles, Contredanse, 2018, pp. 18-19. Cité in MAZZAGLIA Rossella, « Le Contact Improvisation : genèse et développements d'une danse démocratique », *op. cit.*, p. 55.

¹³²⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine – la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 95.

tout petit peu plus près. Comme si elle s'autorisait timidement à franchir le seuil de la zone occupée par la chaise. Elle ne la regarde pas pour autant de face. La troisième fois, elle se tient au-dessus d'elle et la fixe. Au bout de quelques secondes, elle a l'impression étrange d'être regardée par une chaise¹³³⁰ ».

On voit ici combien le récit concerne moins l'objet qui fait face au regard, ou le seul point de vue de l'observateur, que l'altération progressive de la relation qui s'instaure entre eux. La chaise acquiert du sens parce qu'elle est perçue à plusieurs reprises et finit par devenir un élément familier : elle s'intègre progressivement à la perception de la guidée (le fait qu'elle s'en rapproche peu à peu en serait l'indice, non l'activité déterminante), jusqu'à opérer un basculement dans l'activité même du regard. Il nous semble que ce phénomène témoignerait d'un triple enjeu discursif, propre aux mécanismes de la balade : en premier lieu, celle-ci participe à développer chez les participants de nouvelles modalités perceptives, de sorte que la subjectivité excède les strictes limites physiologiques du corps, et réciproquement permet la perception d'une altérité en soi. Le second phénomène est propre à des mécanismes langagiers : Mélanie Mesager soutient par exemple que des éléments inertes auraient un langage, parce qu'il est possible de produire une parole *sur* et *à partir* d'eux, de les « nommer » dès lors que la relation établie entre ce que l'on considère comme un sujet et un objet se trouve troublée¹³³¹. Le troisième enjeu est plus spécifiquement auctorial : puisque la balade n'induit pas d'activité productrice ni créative, elle n'entraîne pas spécifiquement d'actions, de sorte que la frontière entre objet animé et inanimé s'en trouve de nouveau déjouée ; tout comme, dans la balade, le duo entre guide et guidé trouble le dualisme entre bouger et être bougé¹³³². C'est peut-être à la croisée de ces trois perspectives, discursives, linguistiques et actoriales, que l'on peut comprendre autrement le statut que Lefkowitz dit adopter vis-à-vis des récits recueillis dans les conversations qu'elle mène avec les guidés. Si sa posture nous semblait précédemment témoigner d'un geste de

¹³³⁰ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, *op. cit.*, p. 42.

¹³³¹ MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguaték* n° 1-2, 2017, p. 14.

¹³³² « Les manières qu'ont les contacteurs de faire l'épreuve de leurs sensations [...] déjouent la partition entre ce qui relèverait d'une forme d'objectivité et de subjectivité. [...]. 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, le Contact Improvisation offre un dispositif par lequel la sensation n'est pas seulement ce qui est senti mais bien ce qui fait sentir. Ce qui d'ordinaire se donne pour subjectif devient une réalité partagée aux qualités tangibles. Les sensations de soi, de l'autre, du contact entre les corps ne renvoient plus seulement à une intériorité psychologique mais à une intériorité devenue milieu ou espace déployé. Le lieu d'une interobjectivation sensible. DAMIAN Jérémy, « Un laboratoire de l'interobjectivité », *op. cit.*, p. 225.

réappropriation de sa part des témoignages qui lui sont livrés, elle témoignerait peut-être, au contraire, de la prise en compte de la capacité auctoriale de ces récits.

« Au début, je notais sans relâche pour ne pas perdre les histoires qui m'étaient racontées. Je me sentais en partie responsable vis-à-vis d'elles. Puis je me suis détachée de cette position de « garante » de la mémoire d'un autre (qui ne m'appartient pas de toute façon) pour considérer ces récits comme une matière susceptible d'informer la pratique et mes recherches. Finalement, je n'étais pas tant responsable du récit des autres que tenue par ma propre pratique. Publier un livre, c'était lui fabriquer un objet qui la prolonge, avec laquelle elle dialogue, qui lui donne un nouveau visage. Mais il fallait trouver une forme d'énonciation qui rendrait compte du passage entre une personne et une pluralité de voix qui cohabitent sans le savoir pour chercher à comprendre les effets du dispositif. C'est donc des présences effacées, diffractées, dissoutes dont il s'agit. Le livre est coconstruit ; il n'appartient à personne¹³³³ ».

Remarquons ici, dans le choix des termes qu'elle mobilise comme dans le cheminement de sa pensée, comment semble se caractériser la conscience de sa propre posture d'autrice de l'ouvrage au regard des récits et discours qu'elle mobilise. Si elle se sent d'abord « responsable » et « garante » vis-à-vis des paroles recueillies, elle admet que celles-ci ne lui « appartiennent pas » : non seulement parce qu'il s'agit de discours issus d'une auctorialité autre (elle-même plurielle, à la manière de « présences diffractées »), mais aussi parce qu'elle est en revanche « tenue par [sa] propre pratique », qui nourrit une tout autre activité auctoriale.

On pourrait alors supposer que cette démarche de « co-construction » serait visible dans la forme acquise par l'ouvrage : par exemple, les récits y constituent des « blocs » présentés tels quels, non transformés (outre certaines opérations nécessaires liées à la transcription), parce que leur cohérence interne repose sur des opérations de sémiotisation propre à chaque participant à la balade. Lefkowitz n'en est à ce titre pas « responsable », et n'a pas à répondre d'eux ; pourtant, tout comme les stimuli externes aux corps des participants produisaient une matière préalable à l'exercice de leur auctorialité, ils constituent une source à partir de laquelle Lefkowitz elle-même manifeste une démarche d'autrice. Parce qu'elle est « tenue par sa propre pratique », elle les réagence, compose *entre* et *à partir* d'eux une cohérence qui est la sienne. L'auctorialité serait alors double, simultanément celle des participants et la sienne : la première excède et précède celle de Lefkowitz ; c'est sans doute pour cela que le livre « n'appartient à personne ».

Cette proposition théorique permet de faire apparaître ce qui serait la spécificité de la posture d'autrice de Lefkowitz sur ces discours et récits : est-ce qu'y apposer son nom témoigne d'une forme

¹³³³ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 3.

d'appropriation de la parole des guides et participants ? On pourrait considérer, à la suite de Béatrice Fraenkel¹³³⁴, que le geste auctorial que l'on perçoit ici pourrait être rapproché d'une pratique très artisanale : celle qui consiste chez les ouvriers bâtisseurs de cathédrales, après avoir taillé un bloc de pierre, à y apposer un signe de leur main. Cette signature ne modifie pas le statut ni la forme de l'objet, qui se trouve ensuite intégré à un élément : elle demeure un geste mineur, quasi invisible, qui cependant transforme la valeur de l'objet pour celui qui l'a produit. La portée de cette proposition théorique demeure cependant ici ambiguë, puisqu'il ne s'agit pas pour Lefkowitz d'apposer son nom sur un élément qui serait ensuite intégré à une œuvre collective, mais de signer l'ouvrage à titre individuel.

C. Un discours à partager

1. *Consigner les partitions, faire l'épreuve d'une langue efficace*

Peut-être est-ce de ce point de vue que l'on peut comprendre le rôle déterminant accordé à l'élaboration des consignes qui nourrissent la balade et closent l'ouvrage. Si les opérations d'agencement des récits auxquelles se livre Lefkowitz nous sont invisibles, en revanche on peut formuler l'hypothèse que le processus perceptif tel qu'il se construit – et se donne à lire – dans les partitions nous informe sur les opérations par lesquelles elle se trouve en tant qu'autrice « tenue par sa propre pratique ». Puisque les récits sont les « effets » produits par les « outils » que seraient les consignes attentionnelles élaborées par les guides, il s'agit de comprendre leurs modalités d'action. On peut pour ce faire analyser le discours que porte Lefkowitz à leur égard.

« L'une de mes activités, aux Laboratoires d'Aubervilliers, consiste à décrire les outils activés par les différents participants et ceux qui s'inventent pour se préparer à ce type d'expérience [...]. J'essaie de décrire comment on « chauffe » l'attention. [...] Pour répondre à ces questions, très concrètement, je fais des va-et-vient entre des temps où je suis 'dans' l'espace du studio, à 'm'échauffer', et des temps où je m'assois devant l'ordinateur pour décrire ce que je fais. J'utilise beaucoup ma voix quand je pratique, je nomme les tâches qui constituent ce qu'on pourrait appeler une partition. Je le fais quand on pratique à plusieurs mais aussi quand je suis seule dans le studio, ce qui me permet de noter précisément où est localisée mon attention et comment ce que je dis vient modifier ce que je fais. Tous les jours, le parcours des attentions est différent, mais il se joue dans des formes de jeu qui se stabilisent au fur et à mesure de la répétition. Plus le jeu est précis, plus on peut constater comment s'opère la variation¹³³⁵ ».

¹³³⁴ Cette mise en relation est proposée par Bigé dans l'article « L'expérience et ses autrices », *op. cit.* FRAENKEL Béatrice, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés & Représentations* n° 25, 2008, p. 13-23. En ligne. DOI : 10.3917/sr.025.0013. Consulté le 03 novembre 2022.

¹³³⁵ LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

Tel qu'elle le décrit, on peut relever dans la pratique de Lefkowitz la présence d'une double dynamique : elle s'établit en premier lieu par une mise en mouvement qui participe d'une forme d'échauffement physique et mental. Celui-ci constitue ensuite le support d'une démarche de nomination et d'écriture. Cependant, cette activité de nomination n'est pas seulement un aboutissement de l'échauffement mais sa continuation, puisque la manière dont Lefkowitz désigne les gestes et les sensations qu'elle a pu produire conditionne ce qu'elle en perçoit, et finalement détermine la poursuite de son échauffement. D'autre part, cette activité s'envisage de manière diachronique, puisqu'il s'agit d'examiner au fil des jours comment cette première grille perceptive, dès lors qu'elle est réitérée, fait apparaître de nouvelles modalités attentionnelles.

Finalement, les partitions auxquelles nous accédons dans l'ouvrage sont aussi issues de la collecte de consignes élaborées entre les guides : leur efficacité et les savoirs qu'elles recèlent découlent de leur répétition successive, en vue de leur affinage progressif. Réciproquement, lorsqu'elles sont utilisées entre les guides et en direction des guidés, l'activité de nomination se pense comme un phénomène rétroactif, qui permet de mesurer l'efficacité de cet acte de langage dans des pratiques de transmission. Il s'agit d'observer ce qu'elles produisent dans le corps d'autrui et de percevoir si ces effets correspondent aux attentes projetées sur elles par le guide, notamment en cela qu'elles permettent au guidé de s'accorder à son propre état de corps. On pourrait qualifier cette modalité de relation au langage de performative¹³³⁶, dès lors que se demander où on place son attention transforme cette attention, l'aiguise bien sûr, la renforce, parfois la supplée.

C'est ainsi le statut même de ce processus descriptif, en tant qu'outil de nomination et processus narratif, qui se trouve ici interrogé. Puisque Lefkowitz qualifiait ces consignes de « savoirs » propres à sa pratique de la balade (parce qu'ils sont répétés et partagés entre les guides), alors on peut souligner combien ces savoirs sont inscrits dans des schèmes langagiers. Un « savoir » serait dans ce contexte une parole efficace, une forme de discours qui entretient une relation simultanément illocutoire et perlocutoire avec l'expérience qu'elle désigne, la sienne ou celle d'autrui : elle désigne ce qui a lieu dans le corps (gestes, perceptions, sensations, affects), et ce faisant l'altère immédiatement. C'est ce dont témoigne Lefkowitz, à propos de l'usage des consignes : « la répétition fait naître une boucle de feedback très intéressante entre le nommer et le faire, autrement dit, nommer devient une partie du faire¹³³⁷ ».

¹³³⁶ Avec toute la prudence que requiert l'emploi de ce terme, désormais presque intégré à une véritable novlangue des discours en arts alors qu'Austin lui-même a par la suite considérablement infléchi la portée de sa propre étude, en considérant que finalement tout le langage serait performatif. AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

¹³³⁷ CUDEL Valérie, PELLEGRIN Julie, *Myriam Lefkowitz, op. cit.*, p. 5.

Cependant, ce phénomène ne peut être exactement reproduit, ou amené à se reproduire, dans la structure de l'ouvrage. En effet, le protocole que Lefkowitz engage (par des allers-retours entre faire et nommer, par des expérimentations collectives diffractées selon diverses temporalités) excède ce qu'il est possible de proposer dans un livre et requiert des savoirs qui ne peuvent être postulés comme acquis par son lectorat. Pour transmettre cette démarche de nomination au lecteur, l'ouvrage transpose ces consignes attentionnelles sous la forme de partitions. Certaines caractéristiques énonciatives et stylistiques de ces partitions contribuent-elles à susciter chez le lecteur la perception d'une efficacité des formes langagières ? D'autre part, qu'est-il possible de consigner d'une pratique largement improvisée, d'autant que les balades s'attachent à incorporer les stimuli imprévisibles offerts par l'espace urbain dans lequel elles se déroulent ? Lefkowitz rappelle que « tous les jours le parcours des attentions est différent mais il se joue dans des formes de jeu qui se stabilisent au fur et à mesure de la répétition¹³³⁸ ». La stabilisation de ces « formes de jeu » proposerait ainsi une trame commune, efficace en tout contexte, et pour chaque destinataire potentiel : elle s'attache alors moins à des éléments exogènes qu'elle n'encourage leur perception *via* des schèmes intéroceptifs, destiné à susciter une forme d'engagement empathique et tonique du lecteur.

Pour ce faire, on peut remarquer la présence de plusieurs éléments formels et linguistiques : tout d'abord, ces partitions sont organisées en une dizaine de feuillets, signalés par une mise en page marquée par un fond grisé, la police « Courrier » (une police de machine à écrire), une disposition en paragraphes et en colonnes. Ces caractéristiques formelles contrastent radicalement avec le style d'impression utilisé pour la préface, les récits et les carnets : s'il signale une variation du mode d'écriture, il pourrait aussi induire une inflexion du mode de lisibilité. En effet, pour Lefkowitz, ces partitions sont des « formes de jeu », c'est-à-dire un support ludique : y sont d'ailleurs mentionnés un ensemble de règles (lieu, nombre de participants, instructions matérielles ou techniques), tout comme dans la notice d'un jeu de société, par exemple.

Les partitions sont alors produites pour actualiser des phénomènes langagiers spécifiques : ici, nommer, ce n'est bien sûr pas désigner les sensations qu'il serait juste de percevoir, mais provoquer, par la lecture, une forme de désidentification. La capacité illocutoire de ces consignes repose sur son caractère paradoxal : identifier les formes discursives les plus susceptibles de fonctionner au regard de la balade signifie trouver les formulations les plus susceptibles de susciter une forme d'indécision et de désidentification, au sein de laquelle le lecteur active son pouvoir décisionnaire. Pour ce faire, les partitions sont constituées de différents types de consignes, sous la forme d'indications ou de limitations, de constatations, voire de questions, selon des formulations parfois très brèves. Ce

¹³³⁸ LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

caractère interactionnel se retrouve de manière plus microstructurale dans les formulations proposées : on relève des phrases détachées des paragraphes qui agissent comme des formules rituelles ou des mantras (« imagine que tu ramasses des images dans la ville¹³³⁹ »), redoublées par des anaphores qui rythment la lecture¹³⁴⁰. Elles soulignent leur fonction d'adresse au lecteur, notamment lorsqu'elles utilisent l'impératif et le tutoiement, mais aussi des tirets, comme pour mettre en scène un dialogue : « Laisse tes yeux se relâcher vers l'arrière du crâne, vers l'occiput. – Qu'est-ce que tu vois ?¹³⁴¹ ». On pourrait supposer que ces choix énonciatifs appellent une réaction immédiate, à la manière des stimuli perçus durant la balade : les indications proposées par les consignes sont nombreuses, diverses dans leur nature et le type de sollicitation qu'elles proposent, cependant toutes énoncées les unes à la suite des autres. Dans l'exemple suivant sont formulées des consignes d'actions réversiblement kinétiques, perceptives et cognitives.

« Décide que ce point au centre de tes deux paumes est rouge.
Construis l'image de tes deux mains liées entre elles par deux points rouges.
Mesure la distance entre ces deux points rouges.
Considère le volume d'air entre ces deux points rouges
Est-ce que ce volume est fixe ? Est-ce qu'il bouge ?
Où sont tes mains ? ».

Ici, « décider » constitue une consigne relevant d'une intentionnalité, qui s'exerce à propos d'une perception sensorielle, voire imaginaire. Pareillement, l'indication de « mesurer » peut être perçue soit de manière littérale (il s'agit dans ce cas de calculer une distance, par un geste d'éloignement des deux paumes pour en déterminer l'écartement), soit de manière figurée (« mesurer » signifie alors jauger, estimer). Ces indications à la portée ambivalente sont redoublées de trois questions, formulées selon des modalités que la linguistique identifie comme « fermées » ou « ouvertes¹³⁴² ». Les deux premières induisent une réponse effectuée parmi un choix restreint (essentiellement oui ou non), tandis que la dernière requiert de formuler une réponse avec ses propres mots. Cependant, on peut considérer que ces questions impliquent des situations dans lesquelles la réponse incite à une mise en mouvement ou à un acte perceptif, par exemple lorsqu'elles suggèrent que le volume soit « fixe » ou « qu'il bouge » : il s'agit de faire un choix en regard de ces deux options, mais la formulation sous-entend la possibilité de faire varier la perception de l'espace : les consignes attentionnelles se muent en indications motrices. À travers ces deux premiers types d'indications

¹³³⁹ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, op. cit., p. 112.

¹³⁴⁰ *Ibidem*, pp. 112-113.

¹³⁴¹ *Ibidem*, p. 119.

¹³⁴² PUCKICA Jérôme, « L'argument de la pauvreté du stimulus linguistique et la construction des questions fermées en anglais », *Faits de langues* n°45, 2015, p. 91-118.

s'actualise l'agentivité du sujet qui se les adresse : tout autant dans le résultat produit (le « point rouge » peut être de taille, de brillance, de localisation différente, par exemple) que dans le choix même de produire pour y répondre une action, une pensée, une perception... voire rien du tout, selon qu'il se sent ou non concerné par cette indication.

D'autre part, on remarque la présence de nombreuses reformulations d'un même geste ou d'une même indication, parfois des redondances, voire la grande proximité entre deux indications successives. Dans la consigne suivante, adressée au touché, l'acte de « relier » puis de « tisse[r] un fil » semble presque identique, invitant soit à reproduire à deux reprises le même acte, soit à éprouver *a posteriori* comment l'attention investissait premièrement la manière de « relier » – autrement que sous la forme d'un fil.

« En prenant appui sur les mains du toucheur, relier le centre
de ta paume au centre de ton œil.
Tisse un fil entre les deux espaces¹³⁴³ ».

Nous supposons que ces consignes invitent à discriminer notre capacité à répondre selon des modalités toujours différentes à des indications de gestes, de sensations ou d'intentions parfois presque similaires : Véronique Fabbri rappelle d'ailleurs que « la danse improvisée suppose la formulation ou l'énonciation minimales d'injonctions ». Celles-ci doivent pouvoir « être infléchies par l'attention qu'on leur porte », c'est-à-dire les « moduler au contact d'une autre impulsion, se servir de la résistance ou de l'appui qu'elle rencontre pour la réaffirmer dans sa puissance propre¹³⁴⁴ ». Se dessinent ainsi des choix d'agentivité, dans la manière d'organiser sa propre attention, de sélectionner certaines instructions pour les actualiser avec des degrés d'intensité ou de mouvement plus ou moins élevés. Ceci se déploie avec davantage d'acuité dans certaines consignes presque impossibles à accomplir littéralement, qui demandent de déterminer leur potentiel de faisabilité et engagent leur potentielle transposition dans une corporéité imaginaire : « voir et respirer peuvent-ils devenir une seule et même activité ?¹³⁴⁵ » ; « peux-tu être à plusieurs endroits en même temps ?¹³⁴⁶ ». C'est sans doute à ce titre que la partition inclut des éléments exogènes, contingents ou potentiels.

« Guette les décrochages, les courants d'air,
les variations de lumières, les portes qui s'ouvrent,
les petits renforcements, les garages, les immeubles

¹³⁴³ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, op. cit., p. 121.

¹³⁴⁴ FABBRI Véronique, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansé », op. cit., p. 85.

¹³⁴⁵ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, op. cit., p. 114.

¹³⁴⁶ *Ibidem*, p. 120.

en retrait, les arrière-cours, etc.¹³⁴⁷ »

À la différence par exemple de la partition vierge des 4'33 de John Cage (1952), où les mesures entièrement vides invitent à constater les événements sonores qui ponctuent son actualisation, il s'agit ici non seulement de recevoir ces éléments fortuits, mais aussi de les « guetter », de les faire advenir par une activité attentionnelle, et donc de composer une partition perceptive à partir d'un contexte déjà présent – ou encore absent. Cette intrication entre les mots qui incitent à s'engager dans le mouvement et le lexique induit par cette activité kinésique, entre le possible et l'imaginaire, signale une extension du domaine du perceptible. Ainsi, les yeux sont simultanément organes de la vue et globes perçus à partir de l'anatomie de la tête, et l'indication de « [devenir] un œil exorbité dans la ville¹³⁴⁸ » invite autant à exacerber son regard qu'à percevoir l'œil sortir de ses orbites. Ceux-ci, souvent clos, sont alors détournés de leur fonction visuelle ou amenés, métaphoriquement, à s'inverser pour visualiser l'intérieur du corps : il s'agit de « laisse[r] les deux yeux évoluer dans le volume de la tête », voire de les « laisser reculer¹³⁴⁹ ». La perception est ainsi simultanément plus étendue que sa propre corporéité ou que sa propre kinésphère, mais aussi plongeant dans des perceptions intéroceptives ténues, voire imperceptibles. S'opère ainsi une forme de dialectisation, comme dans le processus de va-et-vient engagé par Lefkowitz pour écrire ces partitions, où les points de repères et les indications donnés ne peuvent qu'être proprioceptifs, cependant au sein d'une corporéité elle-même diffuse et diffractée.

Il s'agit donc d'une partition de relations, d'écoute et d'accordage : ceci explique la présence de consignes adressées au « touché », alors même qu'en apparence celui-ci n'initie pas de gestes visibles ; « qu'est-ce que tu touches ? Qu'est ce qui te touche ? Peux-tu te donner à toucher ?¹³⁵⁰ » Ces indécisions langagières se redoublent aussi, dans la mise en page des partitions, par une dialectisation structurelle : formellement, les feuillets manifestent l'alternance spatiale sur une même double page entre des consignes adressées au toucheur et au touché. Elles sont parfois énoncées l'une en regard de l'autre, au même niveau de la page : dans ce cas, on peut supposer qu'elles induisent d'être exécutées simultanément, voire réciproquement¹³⁵¹. Comment comprendre et lire cette alternance ? Pour Lefkowitz, l'objet de ces consignes était de « confronter la parole des guidés et celle des guides

¹³⁴⁷ *Ibidem*, p. 111.

¹³⁴⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 121 et 119.

¹³⁵⁰ *Ibidem*, p. 119.

¹³⁵¹ Ainsi, aux pages 120 et 121 est énoncée la consigne « laisse tes mains passer d'un côté à l'autre du corps en mouvement dans l'espace », et pour le touché, au même niveau « note la relation qui s'établit entre tes deux yeux, tes deux mains et l'espace ».

pour observer comment l'expérience est tissée par les deux activités¹³⁵² ». S'agit-il de parcourir la page linéairement, de provoquer une lecture simultanée, de la part du guide et du guidé, de sorte que chacun ne s'attache qu'à sa partition et n'aurait pas connaissance de celle de l'autre ? Dans ce cas, comment accomplir les consignes qui invitent à fermer les yeux, empêchant l'activité de lecture ? Lefkowitz suggère qu'elles soient lues à haute voix ou inscrites préalablement.

« Lieu : une ville.

Une personne minimum.

Instructions : enregistrées ou notées.

Rythme de lecture des instructions laissé à l'appréciation de chaque participant¹³⁵³ ».

S'il semble autorisé de l'effectuer seul, ceci peut réalité difficilement être le cas : si les consignes sont notées, il s'agit de les lire. Or la plupart des indications concernent le regard – « laisse tes yeux se balader entre les hauteurs, les trous, les côtés [...]»¹³⁵⁴ – dans ce cas, le regard quitte les notes. Si l'on choisit de l'enregistrer afin d'acquérir une plus grande autonomie, la voix que l'on entend – la sienne ou celle d'autrui – est alors préalablement modulée par un rythme et une cadence déterminés dès avant l'accomplissement des consignes. Dans tous les cas, une tierce voix se trouve moduler l'irruption des consignes, infléchissant leurs propriétés rythmiques, linguistiques mais aussi kinésiques ? Les partitions conduisent ainsi une expérience tant de la polysémie du langage, de son pouvoir d'évocation que de sa potentielle appropriation, pour mettre en exergue la relation entre l'activité de dire et celle de percevoir : Myriam Lefkowitz envisage ces consignes comme « un réservoir de questions qu'il va falloir incorporer¹³⁵⁵ ».

2. Une expérience esthétique

Cette dialectisation nous semble aussi intervenir du point de vue des références mobilisées, quant à la manière dont elles manifestent la quête d'une certaine efficacité de l'activité de nomination. En effet, les consignes sont formulées par des termes relativement simples, parfois très banals – du moins en apparence – et l'on peut noter le souci de certaines précisions qui permettent à un lecteur non spécialiste de saisir comment localiser spatialement et qualitativement les éléments mentionnés. Dans l'extrait suivant, la précision quant à la structure osseuse du sternum relève d'un registre de savoirs que l'on pourrait qualifier de référentiel, parce qu'il mobilise des connaissances anatomiques, élaborées par des discours savants. Cependant, on peut s'interroger sur le mode d'efficacité de ces consignes, du point de vue des imaginaires du corps et de la perception qu'elles engagent. Il nous

¹³⁵² LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

¹³⁵³ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁵⁴ *Ibidem*, p. 112.

¹³⁵⁵ LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

semble qu'elles prennent appui, implicitement, sur un ensemble de savoirs que l'on pourrait qualifier de coutumiers, propres à la culture des danseurs et des praticiens du corps. En témoigne la consigne suivante.

« Laisse les surfaces que tu touches venir à tes mains, ne presse pas, n'appuie pas. Imagine que le sternum te touche. C'est un long os en forme de couteau au centre de la cage. A mesure qu'il vient vers ta main, ta main s'élargit. Imagine que l'espace entre les deux omoplates te touche. [...]. Utilise les surfaces de contact pour étaler tes mains, les ouvrir, les faire bailler¹³⁵⁶ ».

Ici, les indications ne paraissent requérir qu'une activité perceptive relativement simple. Toutefois, il nous semble que la capacité à imaginer que la main puisse être touchée par un os, inerte et dissimulé sous la peau, ou que l'action de toucher puisse provenir du corps qui est lui-même touché relève déjà d'un savoir spécifique. Si la réversibilité tactile constitue une expérience universelle¹³⁵⁷, en revanche la capacité à la nommer et à l'utiliser comme support ou repère perceptif nous semble requérir la connaissance de la valeur kinésique, mais aussi sociale et politique¹³⁵⁸ de la fonction haptique – tel que le constate Alice Godfroy, dans un article justement intitulé « Diplomatie tactiles¹³⁵⁹ ». À ce titre, ces quelques consignes issues de la partition nous semblent signaler l'intrication entre des savoirs référentiels – la compréhension de l'activité haptique est informée de nombreuses ressources théoriques (phénoménologie, notion d'affordance ou de proxémie¹³⁶⁰) ou de savoirs anatomiques¹³⁶¹. Pourtant, ces discours sont constitutifs de la valeur esthétique affectée à la pratique de l'improvisation, et déterminants des perceptions qui en sont issues. À ce titre, ils semblent relever d'un champ de savoir propres aux danseurs : au sein de la balade, ceci interroge l'accessibilité réelle du dispositif proposé par Lefkowitz et, peut-être, met en exergue son adresse à des corps déjà munis d'une certaine expertise sensorielle. C'est ce que relève Lefkowitz elle-même lorsque nous l'interrogeons sur la manière dont des danseurs professionnels ont pu prendre part à sa balade, en tant que guidés.

¹³⁵⁶ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, op. cit., p. 116.

¹³⁵⁷ Telle que Merleau-Ponty a pu par exemple la mettre en lumière. MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

¹³⁵⁸ À ce sujet, voir MANNING Erin, *Politics of touch: Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

¹³⁵⁹ BIGÉ Emma, GODFROY Alice, « Diplomatie tactiles », BIGÉ Emma, FALCONE Francesca, GODFROY Alice, SINI Alessandra, *La perspective de la pomme. Histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, Rome, Piretti, 2021, pp. 227-252.

¹³⁶⁰ Voir T. HALL Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971 (1966).

¹³⁶¹ Rappelons le rôle conféré par les praticiens du Contact Improvisation aux savoirs physiologiques. Voir MAZZAGLIA Rossella, « Le Contact Improvisation : genèse et développements d'une danse démocratique », *La perspective de la pomme*, op. cit., p. 50.

« [Je] pense que [ce n'est] pas parce que tu as tout ce patrimoine là, ce savoir-là, que tu peux faire confiance à quelqu'un que tu [ne] connais pas. [La question est de savoir] comment va se négocier cet espace de désidentification, c'est-à-dire [que] tu ne sais pas où tu vas, tu ne sais pas ce qu'il y a autour de toi, tu ne sais pas qui est cette personne, tu ne sais pas ce sur quoi tu vas ouvrir les yeux : tu ne sais pas, en gros. [Ce n'est pas parce] qu'on sait sentir qu'on peut se laisser désorienter. Mais je crois quand même que, quand même, on peut plus, oui. Je crois que c'est un vrai appui¹³⁶² ».

À demi-mots, elle suggère l'existence de certains savoirs propres aux danseurs, pour « négocier » et donner sens à un non-savoir, dans une situation de déprise. À ce titre, un second élément nous interpelle au sein des récits produits par les participants : si nous savons que Lefkowitz a retravaillé leurs témoignages, elle a cependant utilisé la matière langagière qu'ils lui ont fourni. Dans leurs discours nous semble poindre la manifestation d'un mécanisme, là encore implicite, par lequel les guidés considèrent certaines expériences comme réussies au regard de la visée de la balade, de sorte qu'ils en produisent ensuite un récit. On peut ainsi remarquer que la profusion de sensations douces ou sereines signale l'absence presque complète de tout récit d'échec, de carence sensorielle, voire d'inconfort ou de douleur. S'agirait-il de conclure que la balade ne produit exclusivement que des sensations agréables et homogènes ? A l'inverse, pourquoi des événements seraient-ils passés sous silence ? Au regard de notre propre vécu de guidée, nous avons pu ainsi interroger Lefkowitz au sujet du rôle conféré à divers stimuli sensoriels, parfois désagréables : dans notre cas, il s'agissait de la perception d'une odeur d'urine, qui avait radicalement transformé notre appréciation d'une rue que nous avons traversée. La chorégraphe propose d'y voir une reconfiguration de notre capacité de jugement.

« [En] circulant les yeux fermés dans la ville, ce que ça suspend aussi c'est ta grille d'évaluation du monde. Quand je dis 'évaluation' c'est comment je goûte, comment je juge, je jauge : soit en fonction de ce dont j'ai besoin, soit en fonction de mes goûts. Alors effectivement l'odeur de pisse même dans la balade je pense que pour peu de gens c'est bon. Par contre [il] faudrait arriver à définir comment ça se met à exister comme une odeur de pisse, point. [...] ¹³⁶³ ».

Si Lefkowitz prétend que la balade « suspend » notre « grille d'évaluation du monde », nous postulons au contraire qu'elle ne participe qu'à actualiser certains schèmes perceptifs attendus dans ce registre de pratique improvisée. Force est de constater que tous les témoignages convergent vers une représentation du corps et de l'environnement presque identiques, nourrie par la perception d'une fusion entre corporéité et spatialité. Il nous semble que cette sensation elle-même est orientée

¹³⁶² « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 33, lignes 24-30.

¹³⁶³ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 35, lignes 41-45 et p. 36, lignes 1-3.

par un ordre discursif : JérémY Damian rappelle ainsi qu'au sein du Contact Improvisation, « considérer qu'un affect puisse être commun à deux danseurs [...] n'existe pas en droit, mais signe une réussite¹³⁶⁴ ». Cette réussite se traduirait dans les discours des participants par l'usage d'un certain registre langagier, que Bigé désigne par exemple comme un « agencement d'énonciation » caractéristique des pratiques de Contact Improvisation¹³⁶⁵. On peut le voir à l'œuvre dans l'usage de certaines métaphores particulièrement stéréotypées – « c'était comme si je marchais dans le ciel. Ça peut paraître un peu bête¹³⁶⁶ » confie ainsi une participante – qui elles-mêmes reflètent la stéréotypisation des sensations perçues. Celles-ci constituent des « mythologies », induisant un « rapport au langage particulièrement sélectif ou excluant ».

« Typiquement, en Contact Improvisation, 'on' considère les mouvements explorés comme 'plus naturels' en vertu de leur référence au toucher ; 'on' loue, sans trop les questionner, les valeurs de l'écoute ou de la douceur¹³⁶⁷ ».

On pourrait voir se dessiner dans cette attente la présence d'un certain régime perceptif : celui de l'« expérience esthétique ». Telle que la décrit Schaeffer, elle se caractérise par un certain nombre d'indices perceptifs et discursifs, tels que le degré de précision avec lequel l'objet considéré comme esthétique est perçu¹³⁶⁸. L'expérience esthétique relève alors d'une capacité de discrimination « plus fine et soutenue » que dans l'expérience courante ; or selon Schaeffer cette capacité à percevoir les nuances résulte d'un « entraînement », qui permet d'influer sur le choix et la perception des stimuli¹³⁶⁹. Si l'expérience esthétique se manifeste justement par la sensation d'un état fusionnel avec l'objet de notre attention, il apparaît pourtant que cette sensation d'immédiateté est en réalité elle-même régie par une structure logique de représentation et de discours : « notre rapport aux choses reste prisonnier du discours, de l'arbitraire des régimes discursifs¹³⁷⁰ ». On peut en donner pour exemple la manière dont des sensations de bien-être qui nous apparaissent, en tant qu'occidentaux, comme particulièrement universelles et naturelles sont en réalité inscrites dans un contexte historique et culturel.

« Lorsque je dis que dimanche, je me suis promené dans les bois et que ce rapprochement avec la nature m'a fait beaucoup de bien, j'énonce une vérité subjective sans me rendre compte

¹³⁶⁴ DAMIAN JérémY, « Un laboratoire de l'interobjectivité », *op. cit.*, p. 224.

¹³⁶⁵ BIGÉ Romain, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *op. cit.*

¹³⁶⁶ LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *op. cit.*

¹³⁶⁷ BIGÉ Romain, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *op. cit.*

¹³⁶⁸ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 55.

¹³⁶⁹ *Ibidem*, p. 81.

¹³⁷⁰ L'HÉRISSON Édouard, PRIGENT Steven, « Commentaire sur Les mots et les choses et L'archéologie du savoir de Michel Foucault », *Transmission, savoirs, savoir-faire et valeurs sociales*, 2020. En ligne. URL : <https://nyantri.hypotheses.org/tag/michel-foucault> Consulté le 03 novembre 2022.

qu'elle n'a pu advenir que parce qu'elle est sous-tendue par un régime discursif particulier, en l'occurrence le naturalisme. Une telle énonciation serait d'ailleurs susceptible de surprendre un paysan cambodgien, qui ne saisirait pas bien l'intérêt « sanitaire » de ma démarche dominicale. [...] si cette promenade dans les bois m'a *réellement* fait du bien, c'est parce que j'adhère sans en avoir conscience à un arbitraire discursif¹³⁷¹ ».

Si l'on rapproche cette analyse des types de discours que nous avons pu voir émerger dans les témoignages des participants à la balade, on peut relever combien l'activité empathique considérée comme le ferment de la réussite d'une relation intercorporelle immédiate est largement nourrie par un cadre discursif. Finalement, tout autant que de créer un commun par la rencontre tactile entre deux corps et avec un environnement urbain, une forme de savoir langagier collectif est aussi donné à voir à travers cet ouvrage : ce savoir conditionne les perceptions attendues ou effectivement éprouvées.

Placer les partitions à l'issue des récits, c'est moins formaliser les discours qu'elles contiennent que constituer un outil pour la lecture, une manière d'entrer dans la démarche de la balade – ou de la prolonger, voire de la reproduire par la lecture. L'expérience chorégraphique peut-elle se transmuier en expérience livresque ? Ceci requiert de supposer que l'ouvrage engagerait des mécanismes de transmission intercorporelle et intersubjective similaires : ils ne seraient non pas évoqués ni mimés par l'écriture, mais partie prenante de la trame textuelle, de sorte que le lecteur aurait à l'éprouver. En préface de son texte, Lefkowitz signale que la question qui l'anime est de savoir « comment l'information sensible passe-t-elle d'un corps à l'autre ?¹³⁷² ». Nous supposons que l'ouvrage ne se contente pas seulement de rendre compte de cette question, mais qu'il tendrait aussi à l'actualiser ; comme le formule Nancy Stark Smith, « chaque sensation est un mot dont le corps peut parler et qu'il peut lire¹³⁷³ ». Finalement, quel est le statut de cet ouvrage ; est-il objet de savoirs, ou support d'expériences¹³⁷⁴ ? Pour en décider, notre tâche sera désormais de s'intéresser à la corporéité produite par ces récits : tant celle des participants engagés dans la balade que celle du lecteur qui active et éprouve les discours qui en résultent.

¹³⁷¹ *Idem.*

¹³⁷² LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes, (a city)*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹³⁷³ DE PLÉE Cathy, « Cours de Contact Improvisation par Nancy Stark Smith », *Nouvelles de danse* n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001, p. 115.

¹³⁷⁴ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 47.

Deuxième conclusion intermédiaire

« Je fais ce métier pour avoir à éviter de dire le comment, le pourquoi. On peut trouver les mots, avoir un côté intellectuel, ça reste très superficiel¹³⁷⁵ ». Sylvie Guillem, danseuse étoile à l'Opéra de Paris.

À l'issue de cette seconde traversée des pratiques d'écriture – et désormais de discours – des danseurs qui constituent notre corpus, il est possible de tirer plusieurs conclusions quant à l'importance, pour eux, de publier un livre qui témoignent de leurs expériences d'interprètes d'une danse d'auteur.

La première concerne la portée du cadre de réflexion que nous avons institué pour considérer la place acquise par les pratiques discursives des danseurs : nous avons formulé l'hypothèse que la parole produite par les artistes chorégraphiques est déterminée par le statut paradoxal des conditions matérielles de son expression. Si les propriétés orales de son énonciation ne sont qu'un indice du lien que le danseur entretient avec la verbalisation de sa gestualité, en revanche la prégnance du lieu commun qui consiste à associer la parole à la corporéité régule le registre de discours qu'il produit. Celui-ci est déterminé par un réseau de prises de parole émanant des acteurs du champ chorégraphique – artistes, critiques, théoriciens – qui assignent les espaces, les thématiques, les statuts et les formes d'auctorialité qui permettent au discours d'être reçu comme tel. Ces polarisations sont d'autant plus cristallisées lorsque des artistes chorégraphiques publient en leur nom propre un ouvrage dans lequel ils livrent leurs expériences de danseur interprète : c'est ce que nous avons désigné comme une « fonction-danseur ».

Cette proposition s'est façonnée à partir de la pensée de Foucault ; élaborée il y a près d'un demi-siècle à partir de l'analyse d'œuvres littéraires ou philosophiques, elle a rencontré une réception favorable dans un contexte intellectuel et scientifique lui-même attentif à transgresser les structures politiques déterminantes de l'élaboration du savoir. Sa transposition aux pratiques et aux discours des artistes de danse contemporaine consiste moins en une tentative pour la revivifier que pour déceler sa présence implicite et sa potentielle actualité, et parfois mesurer ses limites. On peut néanmoins convenir d'interactions toujours efficaces entre les pratiques orales, gestuelles ou écrites du discours, la formalisation de savoirs produits par les expériences des danseurs et la revendication d'une auctorialité ; cependant, celles-ci apparaissent se décliner différemment selon les esthétiques chorégraphiques pratiquées par les quatre danseurs qui concernent cette étude.

¹³⁷⁵ Cité in GUISGAND Philippe, « À propos d'interprétation en danse », *L'interprétation, Textes, Articles, Thématiques*, 2012. En ligne. URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=177>. Consulté le 04 novembre 2021.

C'est pour cette raison que les croisements opérés au sein des textes de notre corpus se déclinent autrement que dans la première partie de notre étude, lorsque nous réunissions par exemple les démarches de Rivière et de Lefkowitz parce qu'elles engageaient des étapes d'écriture en partie similaires. Ici, cette rencontre ne s'est pas avérée opérante. Nous avons au contraire associé *ob.scène* à *La Sagesse du danseur*, parce que ces deux ouvrages nous apparaissaient témoigner d'un bain discursif partagé au sein d'une culture française de la danse contemporaine. Rivière et Dupuy mobilisent un registre d'écriture presque identique – celui du biographique – pour établir certains des lieux communs et des étapes déterminantes et constitutives du métier de danseur. Toutefois, tous deux prennent place au sein de périodes et de registre esthétiques très différents, dont résultent des représentations distinctes de la place acquise par l'interprète – et donc des manières de l'exprimer par la dynamique narrative ; qu'il prenne place au centre d'un réseau de références (d'artistes, de pédagogues, d'œuvres) agrégées au fil de son parcours ou qu'il soit délinéé par une constellation de voix centrifuges.

Ce sont ces mêmes effets d'écart qui nous ont permis d'analyser la démarche théorique engagée par Noé Soulier, telle qu'elle s'appuie sur des exemples puisés dans un vivier d'œuvres contemporaines, cependant appréhendées à partir d'un cadre de lecture issu de l'esthétique et de la technique de la danse classique. En résulte une entreprise épistémologique paradoxale, où l'expérience du danseur constitue le prétexte autant que le point d'achoppement d'une tentative pour transgresser le régime idiolectal dans lequel baigne la transmission des œuvres contemporaines. Ces dialectisations esthétiques nous ont conduit à envisager la démarche de Myriam Lefkowitz, qui publie un ouvrage destiné à identifier et consigner des pratiques improvisées et collectives, de sorte qu'elle est simultanément autrice et participante d'un dispositif chorégraphique qui lui-même produit des expériences stéréotypées par le partage d'un savoir langagier qui conditionne les perceptions attendues ou effectivement éprouvées.

III - Fictionner la parole, incorporer l'écriture

« Scrutant l'obscurité avec insistance dans l'espoir d'y 'voir' les danseurs, il se permet des mouvements et des déplacements qu'il n'oserait pas à la lumière¹³⁷⁶ »

La seconde partie de cette recherche s'est attachée à établir comment l'économie des écrits de danseurs, tant dans les ressources éditoriales qu'ils mobilisent, par les matrices discursives dans lesquelles ils puisent que dans les formes langagières qu'ils actualisent, établit la figure d'un danseur auteur de son expérience, et partant de ses gestes comme de sa propre corporéité. Cette analyse était nourrie par le postulat d'éclairer autrement la « parole » du danseur, envisagée dans la première partie au regard de la pratique de l'écriture. Pour ce faire, plusieurs questions transversales ont nourri l'examen de notre corpus : comment la parole des danseurs s'articule-t-elle à d'autres paroles produites sur leurs corps, leurs gestes, les œuvres auxquelles ils participent – qu'elles émanent des chorégraphes, des spectateurs, des critiques, ou de manière moins identifiée d'un discours doxique sur la danse ? Comment les écrits des danseurs donnent place à ces paroles, qu'elles soient explicitement mentionnées ou rapportées dans leurs textes pour s'y inclure, s'y opposer ou pour inciter à *prendre parole* ? Il est apparu que la rencontre de ces énoncés, les postures qu'ils engagent et les frictions qu'ils suscitent – lorsqu'ils dévient ou délimitent la capacité verbale du danseur – participaient à établir les paroles produites par ces derniers comme des discours. Ce terme, polysémique, recouvre des pratiques extrêmement diverses, déclinées dans les pratiques et les propos des artistes chorégraphiques comme des théoriciens dans un continuum lâche, entre formes scéniques de la vocalité et ensemble systémique déterminant un ordre social.

Le projet de circonscrire les propriétés caractéristiques d'un « discours de danseur » – lorsque s'articulent la nature du discours formulé, son sujet et le statut (professionnel autant qu'artistique) de ceux qui le formulent – semble risqué, parce qu'essentialisant. L'analyse de la construction thématique et formelle de chacun de ces ouvrages a néanmoins permis de faire émerger un certain nombre de convergences : pour rendre audible leur parole, les danseurs l'érigent en discours selon des schèmes empruntés aux registres du témoignage, du récit d'expérience, de la biographie, de l'analyse critique ou de l'essai théorique. Ceci révèle l'articulation entre les formes narratives mobilisées dans ces textes ; les acceptions de qu'ils désignent comme une parole de danseur ; le statut artistique, professionnel et auctorial de ce dernier et la manière dont le langage simultanément investit et façonne la corporéité.

¹³⁷⁶ MONTAIGNAC Katya, « La danse du spectateur », *Jeu* n°125, 2007, pp. 122-126. En ligne. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/2094ac> Consulté le 11 mai 2020.

Le danseur s'exprime, *via* le choix d'un lexique ou l'établissement d'un jargon, dans une langue tissée de langage (*via* des dialogues, des consignes, parfois des paroles informulées), mais aussi de discours, c'est-à-dire des champs de représentation et de savoirs qui transitent par l'échange verbal et/ou écrit, et qui travaillent la corporéité (dans le temps de la formation, dans l'espace scénique, mais aussi dans la manière de se représenter et de se sentir danseur). Ces discours incorporés sont alors le support d'expression et d'écriture de leurs propres expériences, parce qu'ils permettent de les décrire et de mettre en partage des sensations pourtant perçues comme subjectives ou ineffables. C'est précisément cet entrelacs qui requiert l'approfondissement. Il s'agit de faire de sa vie de danseur un objet de discours, pour que le sujet de ce discours soit perçu comme danseur ; mais aussi d'établir combien ces discours, parce qu'ils sont issus d'une expérience de danse, constituent eux-mêmes une matrice perceptive et expérientielle. Doit-on conclure à l'existence d'un phénomène autotélique, où le discours du danseur ne renvoie qu'à lui-même ? Au contraire, peut-on envisager que l'acte même de parole, les formes (discursives, orales, écrites) qu'il acquiert, et la production d'une gestualité au sein de la corporéité seraient liés, voire régis par des processus similaires¹³⁷⁷ ? Peut-on imaginer que l'activité d'énonciation¹³⁷⁸ soit intrinsèque à la production d'une sensation et d'un geste de danse¹³⁷⁹ ? Finalement, que recouvre réellement ce que nous désignons comme la « parole » du danseur ?

Comme le rappelle Isabelle Ginot¹³⁸⁰, il convient de veiller à ce que nos analyses n'entretiennent aucune confusion entre ce qui relève d'un « discours sur la danse », tel que se propose notre démarche théorique, et ce qui relève d'un « discours de la danse », tel que le pratiquent les danseurs. Aurions-nous trop hâtivement contourné la portée kinésique de la parole, telle qu'elle prend sens chez les danseurs de notre corpus ? La première partie de cette recherche s'était attachée à dénouer l'apparent entrelacs du geste et de la parole, en cela qu'il relevait d'une polarisation particulièrement problématisée dans les pratiques de danse. Celle-ci reléguait l'écriture au statut de pratique secondaire : notre entreprise consistait alors à désigner la transversalité de l'acte d'écriture, non seulement pour y réintégrer la pratique de la parole, mais aussi pour formuler l'hypothèse que l'écriture qualifiait un processus qui participe de l'élaboration d'un geste. La seconde étape de notre réflexion s'est attachée à considérer combien la relation d'identité et de réversibilité supposée entre

¹³⁷⁷ ALEPIN Francine, LEVAC Manon, « Que fait le corps au dire, et le dire au corps ? », *Recherches en danse* n°10, 2021. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4392> Consulté le 27 juillet 2022.

¹³⁷⁸ Une perspective par ailleurs largement convoquée dans le champ des études littéraires, notamment dans l'étude des textes biographiques. BEAUJOUR Michel. « 1. Le corps, lieu de l'énonciation », *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autportrait*, Paris, Seuil, 1980, pp. 305-313.

¹³⁷⁹ Dans ce cas, cet autotélisme serait la condition nécessaire à la production d'un discours par le danseur sur sa propre corporéité, au risque d'une essentialisation tant du discours du danseur que de la relation tissée entre le danseur, sa corporéité et ses gestes, et les formes langagières qui les animent.

¹³⁸⁰ GINOT Isabelle, « Dis-identifying: Dancing bodies and analysing eyes at work », *Discourses in Dance* n°1, Londres, Laban Centre, 2003, pp. 23-34.

parole et geste était guidée par des conduites discursives. Finalement, et après avoir à deux reprises disqualifié l'acte de parole, il convient désormais d'y prêter une attention renouvelée, afin de considérer les interactions textuelles de l'énonciation et de la gestualité.

Bien sûr, il s'agira ici de problématiser autrement ce qu'on désigne comme une parole : loin de ne recouvrir que la seule vocalité, avec laquelle elle est régulièrement associée, voire confondue, notre entreprise théorique s'attachera à mettre en lumière comment les pratiques et les théories de la danse en développent une conception spécifique. La parole s'établit comme une activité – non strictement vocale ou écrite – lors de laquelle le danseur énonce son corps et son geste : elle dit ce qui du geste peut s'énoncer, la place occupée par le langage articulé et par l'acte d'énonciation dans la pratique du danseur.

A. Une question d'énonciation ?

Dans le cadre de la présente réflexion, nous nous attacherons à désigner, tout particulièrement au sein des recherches en danse francophones des trois dernières décennies, quelques-unes des propositions formulées pour penser l'articulation entre geste et parole dans la pratique du danseur. Trois références principales structureront notre analyse, portées par Alice Godfroy, Laurence Louppe et Michel Bernard : ces dernières ont pour caractéristique commune d'envisager les textualités comme horizon de la relation geste/parole. Il s'agit chez Godfroy de penser la manière dont le texte poétique permet la perception de la gestualité de la parole ; chez Louppe de penser le statut des mots formulés par les danseurs au sein de leurs démarches d'écriture ; chez Bernard non seulement de convoquer un arrière-plan de réflexion largement inspiré de la linguistique, mais aussi de penser l'articulation entre les modalités d'énonciation verbales et gestuelles chez le danseur avec les formes textuelles produites à leur égard. Au fil de l'analyse de ces trois faisceaux de pensée, plusieurs questions guideront notre réflexion : comment, dans chaque cas, geste et parole se définissent non dans l'absolu, mais l'un relativement à l'autre ? Quelles formes de co-élaboration et d'interpénétration régissent les diverses modalités relationnelles qui unissent la pratique du geste et de la parole ? Par quelles démarches et ressources théoriques ces propositions d'articulation sont-elles soutenues, qu'elles empruntent à des disciplines comme la linguistique ou la phénoménologie, qu'elles se rattachent ou non au courant (post)structuraliste ?

D'autre part, comme le rappelle Pierre-Louis Patoine, « Il existe un vaste corpus théorique, réparti entre les diverses sciences humaines, qui traite du lien entre la voix et le corps sensible¹³⁸¹ »,

¹³⁸¹ PATOINE Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.4009>. Consulté le 11 mai 2022. Patoine cite notamment l'influence de Rousseau, in *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musical*, 1781.

c'est-à-dire qui proposent une acception phonique et vocale de la parole. Cette perspective est-elle indissociable de l'élaboration d'une pensée de la parole en danse, et quelles en sont les conséquences tant sur les démarches analytiques que sur les productions perceptives qui en découlent ? Nous adresserons finalement à ces théories la question suivante : dans les modes d'articulation qu'elles proposent de la relation entretenue entre geste et parole, est-ce que le danseur qui parle de son geste dit son geste dans sa parole ? Si cela s'avère être le cas, selon quelle conception de ce qu'on désigne comme « parole », et avec quelle conséquence, notamment lorsque celle-ci se présente sous une forme textuelle : peut-on lire les gestes d'un danseur dans ses écrits ? À ce titre, la question transversale est celle de la manière dont la gestualité constitue le paradigme de la relation entre corporéité, texte et pratiques de lecture.

Finalement, le choix de ces trois références théoriques est motivé par des raisons intrinsèques à notre corpus comme au contexte scientifique dans lequel prend place notre étude. Rappelons ainsi que deux d'entre elles, Laurence Louppe et Michel Bernard, sont largement mobilisées par plusieurs des danseurs dont nous étudions les ouvrages. Dominique Dupuy constitue par exemple l'une des références incontournables de la *Poétique de la danse contemporaine* de Louppe¹³⁸², mais aussi de l'ouvrage *De la création chorégraphique* de Bernard. Finalement, relevons que l'approche d'Alice Godfroy est elle aussi nourrie par une perspective comparatiste, entre danse et études littéraires ; elle est néanmoins beaucoup plus récente et contemporaine de nos propres travaux. Sa contemporanéité nous permet de mesurer les écarts et les continuités de ses cheminements théoriques avec les modes de pensée précédents, au regard des références qu'elle mobilise. Comme elle le souligne, la « tendance¹³⁸³ » théorique contemporaine à appréhender les phénomènes sociaux comme des « gestes » nourrit de nombreuses analogies qu'il s'agira de considérer avec méfiance, tout autant qu'elle nous invite à déceler combien la pensée de Louppe et de Bernard est elle-même aux prises avec l'influence majeure d'un paradigme du « texte » dont nous tenterons de comprendre la portée.

1. Gestualités du dire

Commencer par l'origine, c'est inventer une origine ? « À l'origine était le Verbe » : ainsi pourrions-nous initier la traversée de cette réflexion, tant semble présente une quête des origines communes par lesquels s'articulent (se nouent et se forment) les relations entre geste et parole dans nombre de théories produites par les praticiens ou les théoriciens de la danse.

¹³⁸² On ne relève ainsi pas moins de 24 entrées « Dominique Dupuy » dans l'index de la *Poétique de la danse contemporaine* de Louppe. Inversement, 37 entrées « Laurence Louppe » figurent dans le recueil *Marsyas* de Dominique Dupuy – et 16 entrées « Michel Bernard » dans le même ouvrage. Nous y reviendrons.

¹³⁸³ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 17.

a. Une parole réarticulée

L'une de ces manifestations nous semble émerger dans la démarche théorique initiée par Alice Godfroy. Au fil de plusieurs articles, elle propose de considérer la relation entre geste et parole au sein des pratiques de danse dans une relation d'identité, voire de réversibilité : « le verbal est un geste », peut-on lire en sous-titre de son texte « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles¹³⁸⁴ » ; tandis qu'ailleurs elle évoque une « gestualité du dire ». À travers ces formulations, dont elle interroge elle-même le caractère métaphorique¹³⁸⁵, il s'agit d'interroger les « jeux de transfert du somatique au verbal, du verbal au somatique¹³⁸⁶ » tels que les pratiques de danse contemporaine donnent à les imaginer. En effet, sa démarche repose sur l'attention portée à la manière dont les danseurs eux-mêmes ont opéré, à la suite d'un renversement théorique notamment initié par Saussure¹³⁸⁷, une « démarche dé-sémiotisante¹³⁸⁸ » : le mouvement dansé s'abstrait de la relation symbolique établie entre forme signifiante et contenu signifié, au profit de l'émergence d'une dynamique de « l'inflexion¹³⁸⁹ », où les phénomènes sémiotiques et somatiques se trouvent organisés par un « geste central, véritable geste des gestes du sens¹³⁹⁰ ».

Cette gestualité fondatrice et commune à l'ensemble de nos pratiques sensorielles invite à penser la relation entre expression verbale et somatique dans la dynamique antérieure de leur élaboration, à la manière d'une « première poussée inchoative¹³⁹¹ ». Celle-ci serait, paradoxalement, simultanément « infrasémantique et infragestuelle », cependant déjà articulée, de sorte que la gestualisation tangible du mouvement et de la parole relève d'une « réarticulation¹³⁹² ». Notons que cette approche largement génétique des interactions entre geste et parole est nourrie chez Godfroy de sa proximité avec les pratiques de Contact Improvisation, qui fondent leur projet kinésique sur l'exploration de gestualités non figurales, voire spécifiquement intéroceptives¹³⁹³. Dans le discours universitaire, cette pensée génétique se nourrit d'une grande diversité de sources théoriques, que

¹³⁸⁴ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*, pp. 17-29.

¹³⁸⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹³⁸⁶ *Idem*.

¹³⁸⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹³⁸⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁸⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁹⁰ Comme nous avons pu le formuler dans les pages précédentes, cette conception est largement nourrie par la prise en compte d'un paradigme contemporain du « geste », à l'inverse de celui du « texte » présent dans les décennies précédentes.

¹³⁹¹ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁹² *Ibidem*, p. 25.

¹³⁹³ GODFROY Alice, « 'La gravité nous traverse comme une douche chaude'. De l'usage du poétique dans la transmission en danse », in BONHOMME Béatrice, GODFROY Alice, LEFORT Régis, VELLETT Joëlle, *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 248.

Godfroy emprunte à la physiologie¹³⁹⁴, à l'anthropologie du corps¹³⁹⁵, mais aussi à la philosophie¹³⁹⁶ – notamment celle de Merleau-Ponty, qui considère la parole comme un geste phonétique. L'activité sémiotique formulée par la parole s'envisage alors comme essentiellement corporelle : les « effets de sens » surviennent « par infléchissement articulaire de l'appareil phonatoire¹³⁹⁷ ». Cependant, à l'inverse de l'approche largement autotélique que nous pourrions observer ultérieurement chez Michel Bernard, cette origine somatique de la parole nourrit des interactions chiasmiques, dans la réversibilité de l'expression verbale et gestuelle, comme dans celle de la corporéité et du monde extérieur.

« Si le danseur s'incorpore le monde et ses représentations par l'effet de leur résonance motrice en lui, ces derniers le stimulent d'autant plus qu'ils transitent *via* des articulations verbales¹³⁹⁸ ».

Pourtant, cette gestualité commune propre au geste comme à la parole ne se manifeste qu'au sein de la corporéité, et se trouve mise en échec dès lors qu'on envisage la portée de cette parole de danse¹³⁹⁹, la possibilité de la transmettre ou de l'établir comme vectrice d'une transmission gestuelle. En effet, si la vision d'un corps dansant stimule le désir « d'entrer en résonance avec lui » par une « ré-articulation interne spontanée¹⁴⁰⁰ », elle se heurte à un échec mimétique, d'autant que la corporéité elle-même est appréhendée comme « fondamentalement opaque et mutique, dès lors qu'il s'agit d'en faire parler les sentis¹⁴⁰¹ ». En effet, la mise en relief d'une origine commune au geste et à la parole n'induit pas leur réciprocity : s'il existe dans les pratiques de transmission une « médiation tactile », en revanche la parole témoignerait du « biais du verbal¹⁴⁰² » : elle ne peut dire le geste, mais plutôt transmettre la manière dont s'articulent danse et parole dans le corps de celui qui parle. Cette modalité permettrait en retour de « touche[r] d'autant plus directement le corps qu'elle ira mouiller ses racines à la genèse articulaire du parler », c'est-à-dire qu'elle « se contente de formuler ce qui est – là et maintenant – dans l'opacité du corps¹⁴⁰³ ». Dans la transmission d'un geste, la parole de

¹³⁹⁴ Chez Charles Féré, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psychomécanique*, Paris, Alcan, 1887 ; mais aussi chez Henri Wallon, *Les origines du caractère de l'enfant*, Paris, PUF, 1998 ou chez Alain Berthoz, *La décision*, Paris, Odile Jacob, 2003.

¹³⁹⁵ Chez Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 2008.

¹³⁹⁶ Chez Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002, ou chez Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005.

¹³⁹⁷ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*, p. 26.

¹³⁹⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹³⁹⁹ « Quelle est la spécificité du dire lorsqu'il s'adresse à des corps dansants ? Pourquoi un usage spécial de la langue est-il ici mobilisé ? » GODFROY Alice, « 'La gravité nous traverse comme une douche chaude'. De l'usage du poétique dans la transmission en danse », *op. cit.*, p. 250.

¹⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 247.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 250.

¹⁴⁰² *Ibidem*, p. 249.

¹⁴⁰³ *Ibidem*, p. 252.

danse se vit au présent, comme une pratique de profération qui cherche moins à transgresser l'indicibilité du corps qu'à formuler précisément ce qui demeure innommable.

Cependant, si comme nous l'avons évoqué la pensée de Godfroy se nourrit de celle des praticiens des danses improvisées, elle puise aussi – et surtout – à la source de leurs écrits. Son développement théorique s'y réfère explicitement, de sorte qu'elle conclut que « nous pouvons abonder dans le sens de Steve Paxton lorsqu'il écrit qu'il est possible de parler directement au corps, et il est possible à celui qui écoute d'écouter directement avec son corps¹⁴⁰⁴ ». Une réversibilité que Godfroy elle-même met en application, puisant dans la pensée de Deborah Hay « dont la voix [ne] lui est parvenue qu'à travers des livres »¹⁴⁰⁵. C'est effectivement vers la pratique de l'écriture et de la lecture que s'oriente chez Godfroy le nouage du verbal et du gestuel, quant à la manière dont un texte transmet une parole de danse : elle développe l'hypothèse d'une dynamique qualifiée de « bottom up¹⁴⁰⁶ » (de bas en haut) de l'écriture et de la lecture, dirigée depuis notre gestualité intérieure vers les mots qui la charrient. Son approche pourrait ainsi être qualifiée de doublement poétique : poïétique, parce qu'elle s'intéresse à déplier la démarche génétique d'élaboration commune du geste et de la parole ; poétique, parce que ses analyses sont nourries de références à la poésie contemporaine. Ces deux perspectives se nouent par une démarche d'analyse comparatiste nourrie par la nécessité théorique d'établir des points de rencontre entre geste et parole, c'est-à-dire de les considérer simultanément comme deux objets distincts dans leur forme, mais identiques dans leur processus. Cependant, au regard de la question que nous formulions précédemment, on peut interroger la manière dont se pense la réciprocité des pratiques verbales et gestuelles. Si toutes deux *émergent de* et *réfèrent* à un même lieu corporel, alors ne s'établirait entre elle qu'un rapport de comparaison : comment la parole pourrait-elle simultanément s'inscrire dans le fond tonico-postural du danseur et s'exprimer selon des modalités sémiotiques, rythmiques et phonatoires identiques au geste, sans pour autant se confondre en lui ?

b. Une parole généalogique

Ces questions engagent à considérer l'approche poïétique de la parole, telle que la déploie Laurence Louppe. Concédonns immédiatement que, dans ses discours, la pratique verbale des danseurs est thématiquement rarement associée à celle du geste. Toutefois, en dépliant les notions connexes qu'ils charrient – le langage, l'écriture, la voix, le mouvement – on s'aperçoit de leur présence

¹⁴⁰⁴ Godfroy s'appuie sur PAXTON Steve, « Dancing March », *Contact Newsletter* n°5, 1976, trad. R. Bigé.

¹⁴⁰⁵ *Idem*.

¹⁴⁰⁶ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*, p. 23.

transversale. Elle se déploie tout particulièrement dans une conférence, intitulée « La parole et la danse¹⁴⁰⁷ », au cours de laquelle Louppe examine « la rencontre entre le verbal et le dansé ».

Chez Louppe, les articulations du geste et de la parole s'envisagent dans une relation dialectique entre profondeur et surface. Elle les développe en premier lieu à partir d'une proposition de Doris Humphrey dans *Construire la danse*, qui suggère qu'« on ne peut pas exprimer avec la danse des phrases comme 'voilà ma belle-mère' ». Louppe analyse cette remarque au prisme de l'anthropologie structurale développée par Lévi-Strauss, considérant que le langage sert à exprimer des relations généalogiques – les liens de parenté, notamment. Par extension, la parole exprime des généalogies culturelles, et les éléments qui la constituent servent de monnaie d'échange, à la manière d'un code d'entente entre les individus. À l'inverse « le mouvement vient d'un monde tout à fait orphelin ». Pourtant, Louppe utilise le langage comme paradigme pour penser la relation entre geste et mouvement : elle s'appuie pour ce faire sur la pensée de Wigman telle qu'elle la développe dans *Le langage de la danse*¹⁴⁰⁸, et qu'elle considère comme représentative du fait que « pendant longtemps, la danse a pensé une incompatibilité entre la parole, même non articulée, et le mouvement, parce que c'est à travers [cette incompatibilité] qu'elle trouve sa propre essence¹⁴⁰⁹ ». En effet, le geste serait segmenté, articulé, « clos » comme les mots du langage, tandis que le mouvement serait « diffus à travers le corps », porteur d'une « pluri-articulation » qui échappe à la parole. Il se présenterait comme une surface, qu'elle désigne comme une « couche océanique » : en profondeur, mais sans épaisseur, il surgit comme une « parole des limbes, qui n'est pas encore née, qui ne s'est pas encore formulée¹⁴¹⁰ ». Cette dialectique entre geste et mouvement *via* l'expression verbale se traduit pour Louppe dans une citation que Ted Shawn, in *Chaque petit mouvement*, emprunte à Delsarte : « pour restituer verbalement ce que dit un mouvement, il faudrait dix pages ».

Dans la suite du propos de Louppe, la métaphore de la profondeur se trouve réinvestie pour penser le degré jusqu'auquel geste et parole peuvent s'accompagner pour exprimer la danse : « le langage peut nous accompagner dans l'expression, mais jusqu'à un certain moment, après il devient caduque ou inefficace, pour exprimer cette zone qui lui échappe. »

¹⁴⁰⁷ LOUPPE Laurence, *La Parole et la danse*, Montpellier, Salle Grammont, 1^{er} juillet 1993. FANA Danse & Arts vivants, Fonds Dominique Bagouet - Carnets Bagouet, cote DB189, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&d=189> Consulté le 06 août 2022.

¹⁴⁰⁸ WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990. (Trad. J. Robinson). Louppe rappelle que chez Wigman le langage de la danse est « un autre langage, qui n'a rien à voir avec le langage articulé ».

¹⁴⁰⁹ LOUPPE Laurence, *La Parole et la danse*, 18'35.

¹⁴¹⁰ LOUPPE Laurence, *op. cit.*, 17'46.

« [Il y aurait une] diachronie entre le lieu du langage et un arrêt, après quoi comme dit John Martins la voix se perd dans certaines expériences. Le mouvement peut prolonger l'expérience et rendre compte d'un monde au deçà d'un seuil [où] la parole n'est plus possible ».

Finalement, la parole du danseur se pense à partir de l'expression de sa voix¹⁴¹¹ : en référence au nom de l'école de Laban, « Tanz Ton Wort » (Danse, Son, Mot), Louppe suggère qu'« un danseur chez Laban peut retrouver la voix, comme si c'était la verbalité qui contenait un rythme organique qui allait être rendu au corps ». La pensée de Laban nourrit chez la poéticienne une ultime distinction, entre la parole et le langage : si la première est intrinsèquement liée au corps, le second nécessite un acte de danse pour accéder à la corporalité.

« La parole n'est pas seulement un système de signes, mais quelque chose qui entre dans un état de corporalité. L'accès au langage par l'écrit nous coupe de la corporalité, alors que la danse est ce qui rend sa corporalité au langage¹⁴¹² ».

Cette perspective apparaît largement phonocentriste ; elle nourrit cependant l'analyse que Louppe propose des écrits des danseurs, autant qu'elle s'y appuie. Dans les quelques citations que nous rapportons ici, le rôle occupé par leurs textes pour formuler ses propres réflexions apparaît prépondérant : tour à tour Humphrey ou Wigman, mais aussi Delsarte cité par Ted Shawn¹⁴¹³. Finalement, tout autant qu'une réflexion sur les pratiques du geste et de la parole, la pensée de Louppe propose une traversée dans un réseau d'intertextualités composé par les écrits des artistes chorégraphiques.

Ses réflexions à ce sujet se condensent tout particulièrement au sein d'un article, « Quand les danseurs écrivent¹⁴¹⁴ ». Nous l'avions précédemment mobilisé pour mettre en lumière la manière dont Louppe y circonscrivait des modalités spécifiques de discours propres à la posture du danseur. Ce qu'il nous intéresse désormais d'étudier est la manière dont elle y décrit le processus par lequel les danseurs formulent une parole issue de leur pratique de la danse, au regard de l'écriture textuelle qui constitue l'horizon de sa réflexion. Louppe désigne quelques-unes des actions engagées par le danseur pour formuler une parole de danse : il s'agit de « chercher à toucher, avec des mots, cette couche sensible ». On retrouve dans cette expression la prégnance d'une isotopie de la profondeur océanique, de sorte que le danseur engage pour écrire un mouvement descendant, à la manière d'une plongée.

¹⁴¹¹ Voir le rôle accordé au souffle comme support d'émergence de la parole chez le danseur. LOUPPE Laurence, « Souffles », *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, pp. 83-94.

¹⁴¹² LOUPPE Laurence, *La Parole et la danse*, 20'55.

¹⁴¹³ Dans le reste de la conférence, c'est l'usage que Bagouet fait des récits dans sa pratique de chorégraphe qui nourrit l'examen des relations entre geste et parole – désormais entre danse et texte. De la sorte, le glissement de pensée que nous soulignons ici, de la parole à l'écriture, semble récurrent dans ses propres analyses.

¹⁴¹⁴ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse* n°23, Bruxelles, Contredanse, 1995.

« Méconnue ou incompréhensible, la parole sur le mouvement semble souvent résonner comme un balbutiement émis depuis les limbes d'un univers enfoui, où ne rayonne pas l'éclat facile et rapide des circuits habituels de références. Il faut passer par en dessous les cuirasses du dire, soulever des tonnes de tassements métaphoriques et de paraphrases pour rejoindre ce lieu d'où mots et mouvements pourraient ensemble contribuer au renouvellement des savoirs, et à la naissance de perceptions inconnues¹⁴¹⁵ ».

Ici la parole émerge d'un lieu commun au mouvement ; elle semble donc présente tout au long de l'expérience de la danse – y compris de manière inconsciente. La plongée dans les « limbes » « enfouies » est à ce titre moins la quête d'un innomé qu'une entreprise déjà langagière, puisque ce sont les « cuirasses du dire », les « tassements métaphoriques » et les « paraphrases » qu'il s'agit de « soulever ». Les mots qui composent cette parole sont, pour leur part, mus par un mouvement davantage ascendant, en cela qu'ils « germent au cœur de l'acte » ; ils sont cependant associés à un imaginaire pondéral : « chargés de la dépense du corps », ils se proposent comme une « terminologie forte », qu'il faut « charrier ». La pratique de l'écriture se pense alors comme un « cheminement [du mot] depuis l'événement corporel », par de « lentes ramifications sensibles » : à la rencontre d'un mouvement ascendant et des ramifications de l'écriture, un « énoncé » langagier survient comme un « rendez-vous sémique », par un « long mûrissement ».

La pensée de Louppe propose une articulation complexe entre corporéité et langage articulé, entre production et partage de la parole. La valeur de cette dernière semble moins résider dans le contenu sémantique qu'elle articule que dans la trajectoire qui la relie au corps du danseur, par un mouvement d'extraction, de défrichage ou de plongée dans les profondeurs. Tout comme chez Godfroy se trouve présente l'idée d'une origine commune à la parole et au geste, que redouble le postulat d'une co-élaboration des deux matériaux, de leur interpénétration dans la corporéité du danseur. C'est cependant le contenu sémantique de cette parole qui en constitue le point de fuite : « ce n'est pas tant le mot lui-même » qu'elle délivre, mais sa capacité à « nous entraîner au cœur » du danseur. Cette restriction nous semble fondamentale, tant elle témoigne de l'abandon ou du rejet des schèmes d'analyse issus de la linguistique. C'est ce que constate Van Dyk¹⁴¹⁶, qui examine au sein de la *Poétique* la manière dont la pensée phénoménologique guide les analyses de Louppe, et s'oppose en cela à des approches sémiologiques comme celle développée par Susan Foster.

¹⁴¹⁵ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹⁶ VAN DYK Katarina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* n°1, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.607> Consulté le 18 mai 2022. Van Dyk ne le mentionne pas, mais Louppe évoque ici l'ouvrage de Foster, *Reading Dancing*, publié en 1988, c'est-à-dire dans un contexte scientifique très marqué par la sémiologie. FOSTER Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1988.

« [La démarche de Foster] joue sur les réactions d'un récepteur isolé analysant ses perceptions en bout de chaîne du dispositif traditionnel : émetteur, message, récepteur. L'approche poétique implique un autre schéma de répartition des tâches. Le sujet de l'analyse n'y est pas assigné à un point fixe. Il est invité à voyager sans cesse entre le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en œuvre.¹⁴¹⁷ »

Selon Van Dyk, la démarcation que Louppe opère vis-à-vis de l'approche sémiologique de Foster souligne combien pour la poéticienne « l'œuvre en danse est irréductible à un quelconque schéma linguistique » – et il nous semble que cette irréductibilité influence aussi l'analyse que propose Louppe de l'efficacité et de la transmission de la parole des danseurs. Cet écart semble par ailleurs opéré par de nombreuses démarches d'analyse des pratiques des danseurs et de la poétique des œuvres chorégraphiques : Katya Montaignac évoque ainsi combien l'approche linguistique aurait tendance à « subordonner la danse au langage alors qu'elle s'inscrit [...] au-delà de la signification et sans doute en deçà de l'énonciation¹⁴¹⁸ ». De ce point de vue, et parce qu'elle s'avère simultanément expressive et sémiotique, la parole du danseur énoncée sur scène constitue un paradigme de réflexions quant à l'économie de l'œuvre chorégraphique et aux modalités de réception élaborées à son égard ; ce dont témoigne Paule Gioffredi.

« L'attitude adoptée pour saisir des productions identifiées comme verbales se révèle distincte de celle induite par les autres types d'apparitions. Un décalage s'éprouve en particulier entre deux modes d'appréhension [...], l'un appuyé sur un code déterminé (la langue) et polarisé sur les significations comprises et l'autre davantage centré sur les apparences, en attente des principes et vecteurs qui s'y esquisseront et l'orienteront vers du sens¹⁴¹⁹ ».

Si ce champ de réflexion excède largement le cadre de notre recherche, on peut néanmoins, par l'examen de quelques discours de théoriciens comme de danseurs quant à la pratique de la parole sur scène, arriver à un premier constat. Il existerait une ligne de partage assez nette entre les modalités de réception de la parole du danseur selon qu'elle est issue de sa propre corporéité ou qu'elle résulte d'une activité de profération d'une forme linguistique antérieure. Dans le premier cas, elle est

¹⁴¹⁷ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 22.

¹⁴¹⁸ MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode », *Recherches en danse* n°1, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1017> Consulté le 10 août 2022. Pour tenter de s'abstraire d'une conception de l'expérience esthétique comme seule activité de réception d'une forme communicationnelle, les études en danse s'adosent à de nouveaux concepts : c'est ce que remarque Julie Perrin, quant à la prégnance de la pensée du « spectateur émancipé » développée chez Rancière pour nourrir la compréhension des conditions d'émergence d'une communauté spectatorielle avec les œuvres. PERRIN Julie, « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Recherches en danse*, Actualités de la recherche, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.983> Consulté le 10 août 2022.

¹⁴¹⁹ GIOFFREDI Paule, *Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, thèse de doctorat en philosophie, dir. Maryvonne Saison, Université Paris Nanterre, 2012, p. 309.

essentiellement appréhendée selon ses caractéristiques expressives : activité de vocalisation chez Febvre¹⁴²⁰, à « valeur d'engagement dynamique » chez Pouillaude¹⁴²¹, l'énonciation est envisagée comme un acte somatique¹⁴²², de sorte que l'expressivité de la parole est éprouvée selon des catégories sensorielles – y compris lorsqu'elle ne produit pas spécifiquement des borborygmes ou des onomatopées. Dans le second cas, l'énonciation sur scène d'une parole par un danseur, dès lors qu'elle entretient un lien quelconque avec un texte, est au contraire pensée dans une relation ambiguë avec la textualité qui en constitue l'horizon sémiotique – à la manière d'un « zeugma kinésique¹⁴²³ », par exemple. La complexité de ces interactions est perçue y compris chez les danseurs eux-mêmes, comme le signale le titre de l'article de Manon Levac, « Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse¹⁴²⁴ », ou comme l'évoque Simone Forti, en réponse à la question : « comment en êtes-vous arrivée à introduire des paroles dans vos improvisations ? ».

« Dans les années 1960, j'ai fait des improvisations vocales, comme *Throat dance (Danse de la gorge)*, mais il s'agissait plutôt d'un travail sur le son. Ce n'est que bien plus tard que j'ai trouvé le moyen de travailler avec la parole d'une manière vraiment productive. [...] Je remarque [par la lecture des journaux] que le langage de la presse recourait beaucoup à des métaphores physiques [...]. J'ai réalisé que je pouvais comprendre et mémoriser les informations que je lisais en me laissant porter par des impressions kinesthésiques : ruptures d'équilibre, effondrements, glissements, etc. Au fur et à mesure que je vivais ces dynamiques dans mon corps, j'observais comment les événements qui leur étaient liés se distillaient, s'organisaient dans mon esprit et mon imagination. [...] Je commence alors à parler et à transposer en mouvement les événements dont les journaux me répercutaient l'écho. Lorsque je parle tout en bougeant, je sens que les mots et les mouvements proviennent de la même source en moi, comme si les pensées et les images naissaient simultanément dans les centres moteurs et dans les centres de la parole de mon cerveau¹⁴²⁵ ».

Le cheminement artistique de Forti et l'analyse qu'elle en produit nous interpelle : pourquoi la textualité – ici *via* l'usage de journaux – est-elle le support le plus « producti[f] » pour engager une pratique de parole ? Comment permet-elle, davantage que *via* le « travail sur le son » de la voix, de

¹⁴²⁰ Voir FEBVRE Michèle, « La vocalisation », *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, p. 73.

¹⁴²¹ POUILLAUDE Frédéric, « Scène et représentations non-fictionnelles de l'Histoire », *Politika*, 2018. En ligne. URL : <https://www.politika.io/fr/article/scene-representations-nonfictionnelles-lhistoire> Consulté le 16 mai 2021.

¹⁴²² COQUET Jean-Claude, « Les prédicats somatiques. Notes de conférence », *Littérature* n°163, 2011, p. 102-107. En ligne. DOI : 10.3917/litt.163.0102. Consulté le 21 février 2017.

¹⁴²³ MESAGER Mélanie, *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 169.

¹⁴²⁴ LEVAC Manon, « Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse », *L'Annuaire théâtral* n°60, 2016, pp. 105-116. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/1050924ar> Consulté le 07 octobre 2022.

¹⁴²⁵ FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante, 2009, p. 26-27.

percevoir que « les mots et les mouvements proviennent de la même source en moi » ? Il apparaît que son propos engage implicitement une réflexion sur la réversibilité des processus sensoriels et énonciatifs, dans la production d'un geste comme d'un acte de parole : ce phénomène nous semble pouvoir être compris avec une plus grande acuité en s'attachant à la manière dont il se déploie dans un large faisceau théorique ; celui de la pensée de Michel Bernard.

c. Une parole chiasmatisque

La troisième proposition théorique qui retient notre attention s'élabore au sein de plusieurs textes signés par Michel Bernard, notamment dans son article « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels¹⁴²⁶ ». Notre intérêt se porte tant sur la nature plurielle des relations entre sensation et énonciation qu'il met en lumière que sur les ressources qu'il mobilise pour élaborer sa théorie (oscillant entre des références phénoménologiques et linguistiques). Finalement, c'est aussi la réception critique de cette proposition conceptuelle qui retiendra notre attention, tant elle semble avoir constitué l'intermédiaire¹⁴²⁷ entre des notions philosophiques et leur diffusion au sein des études en danse (notamment dans l'analyse des discours¹⁴²⁸ et des écrits de danseurs, pour envisager les interactions entre textualités et gestualités¹⁴²⁹). Il s'agira ici de déplier quelques perspectives de sa « théorie fictionnaire de la sensori-motricité¹⁴³⁰ », en la considérant non comme une évidence, mais plutôt comme une proposition problématique, tant dans sa formulation que dans ses conséquences.

La proposition de Bernard constitue une relecture du concept de « chiasme » formulé par la phénoménologie de Merleau-Ponty, notamment dans *Le Visible et l'invisible*¹⁴³¹. En s'adossant sur une approche renouvelée de la « corporéité », qu'il définit comme « spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et aléatoires¹⁴³² », Bernard reprend et adapte deux premiers phénomènes étudiés par le philosophe. Il désigne l'existence d'un chiasme intrasensoriel, qui souligne combien « la sensation n'est pas un état réceptif ou [...] statique », mais une « bipolarité réversible entre une modalité active et une modalité passive¹⁴³³ », puis d'un chiasme intersensoriel, « celui de la

¹⁴²⁶ BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 1999, pp. 95-100.

¹⁴²⁷ BIGÉ Romain, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse* n°5, 2016. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1394> Consulté le 12 septembre 2022.

¹⁴²⁸ VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n° 2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.353> Consulté le 10 août 2022.

¹⁴²⁹ Par exemple MESAGER Mélanie, *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, op. cit.

¹⁴³⁰ BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 121.

¹⁴³¹ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 172-204.

¹⁴³² Une définition qu'il reprend à Anton Ehrenzweig. Voir BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* n° 222, 2002, p. 523-534. DOI : 10.3917/rip.222.0523 Consulté le 14 mai 2022.

¹⁴³³ BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* n°222, 2002, p. 523-534. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3917/rip.222.0523> Consulté le 10 octobre 2021.

correspondance croisée des sens entre eux (la vision et l'audition, par exemple, ou l'audition tout comme la vision avec le toucher¹⁴³⁴). Il propose alors d'infléchir l'analyse d'un troisième chiasme, dit « parasensoriel » : si la théorie chiasmatisque de Merleau-Ponty s'établissait en pensant l'articulation entre le visible et le dicible¹⁴³⁵, c'est-à-dire entre l'activité de voir et celle d'énoncer, Bernard en l'adressant à l'activité perceptive du danseur substitue la seule visualité par l'ensemble de la sensorialité, selon une acception que l'on pourrait considérer comme kinesthésique, qu'il formule en ces termes.

« La connexion étroite et même l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation ou, si l'on préfère, entre le percevoir et le dire au sens générique, en d'autres termes aussi bien sous sa forme écrite que simplement orale¹⁴³⁶ ».

L'activité sensorielle et l'énonciation verbale seraient ainsi régies par un fonctionnement similaire, à la manière d'une « homologie ». À partir de cette formulation concise, Bernard déploie à de nombreuses reprises les soubassements théoriques sur lesquels repose l'affirmation de cette « homologie », dont il requalifie systématiquement le fonctionnement. À la lumière des deux premiers faisceaux d'idées que nous avons examinés, chez Godfroy puis chez Louppe, on perçoit dans sa démarche une légère divergence quant aux modalités d'interaction des pratiques du geste et de la parole ; comme il le détaille par ailleurs, la corporéité constitue leur facteur commun, mais sous l'égide d'un autre phénomène : celui de l'énonciation. Si cette notion apparaît tout d'abord liée à la parole, associée au sein d'un couple notionnel « énoncer/dire » comparé à l'activité de « sentir/percevoir », il expose ensuite que cette « connexion étroite » est elle-même régulée par un « mécanisme commun de l'énonciation¹⁴³⁷ », qui s'exerce respectivement dans l'activité de sentir et de dire¹⁴³⁸. Toutes deux ne seraient ainsi plus seulement nourries par un rapport de comparaison mais d'interpénétration : une perspective qui corrobore les analyses phénoménologiques soutenant qu'énoncer permet de percevoir, de sorte qu'il existerait une réversibilité de l'acte d'énonciation lui-même. Néanmoins, remarquons combien la présentation de ce chiasme sollicite un vocabulaire et des articulations d'idées largement puisés dans des ressources issues de la discipline linguistique.

« Ce chiasme montre une identité structurale et fonctionnelle entre l'acte de voir et l'acte de parler ou d'écrire ou, plus rigoureusement, d'énoncer. L'énonciation, en effet, est rendue possible par un processus paradoxal de projection (shift out) que les linguistes, en particulier Greimas et

¹⁴³⁴ BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *op. cit.*, p. 97.

¹⁴³⁵ Notamment in MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁴³⁶ BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *op. cit.*, p. 97.

¹⁴³⁷ BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴³⁸ « Toutes nos sensations tissent entre elles une texture corporelle fictive et instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte d'énonciation, et qui simultanément lui confère une dimension expressive ». *Ibidem*, p. 119.

Courtes dans leur 'Dictionnaire raisonné de la théorie du langage' traduisent habituellement par le terme inélégant de 'débrayage' : il consiste à émettre et agencer des unités linguistiques phonétiques ou scripturaires en énoncés susceptibles de se faire accréditer comme 'réalités-substituts' de leur émetteur, de ses actions, de son environnement matériel, des autres et de l'espace et du temps dans lequel il vit et a fortiori de tout ce qu'il peut imaginer, en un mot comme simulacres crédibles¹⁴³⁹ ».

Ici, Bernard ne se contente pas d'analyser le fonctionnement de la sensorialité et de la comparer à la production langagière : il mobilise largement les concepts de « débrayage¹⁴⁴⁰ » et d' « embrayage¹⁴⁴¹ », de « simulation », et convoque pour ce faire la pensée de plusieurs linguistes. Sa démarche semble ainsi proposer de rabattre l'analyse du fonctionnement sensoriel dans le champ linguistique, qui détermine la présence d'un phénomène énonciatif par un triple mécanisme : la sélection et l'agencement de ressources langagières pour constituer des unités de sens, l'élaboration d'un contexte dialogique (l'énonciation requiert l'intersubjectivité), et un processus de réflexivité par lequel le locuteur prend conscience et perçoit ce qu'il désigne à travers ce qu'il énonce¹⁴⁴². Si Bernard évoque de manière théorique « la sensation », l'acte d'énonciation désignerait dans la pratique du danseur la manière dont sa perception s'éprouve parce qu'advient à sa conscience des stimuli sensoriels (qu'ils proviennent de l'environnement ou de son propre corps), ensuite incorporés et organisés au sein de sa corporéité, afin que le danseur puisse leur donner sens et interagir avec eux.

Si l'on peut comprendre cette prégnance d'un lexique issu de la linguistique par le contexte épistémologique – encore teinté de structuraliste¹⁴⁴³ – dans lequel prend place la pensée de Bernard, en revanche c'est la portée de cette proposition théorique qui nous semble plus ambiguë, lorsqu'il s'agit non seulement de comparer l'acte de danser et l'acte de dire, mais aussi de considérer qu'ils participent d'un même ensemble et sont mus par des processus d'énonciation similaires. Quelle serait la pertinence d'envisager la danse selon une approche sémiotique ? Sa théorie ne s'applique-t-elle qu'à ce que le danseur pense et exprime de manière verbale ou écrite, de sorte que ce qui s'énonce n'est que ce qui se dit avec des outils langagiers ? Si nous avons vu que l'activité du danseur est pensée comme une écriture ; si le corps du danseur semble tissé de discours, néanmoins il est incontestable que la pratique du geste n'engage pas toujours une activité de formalisation langagière, ni d'adresse

¹⁴³⁹ BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *op. cit.*

¹⁴⁴⁰ BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁴¹ FIORIN Jose Luiz, « À propos des concepts de débrayage et d'embrayage », *Actes Sémiotiques* n°119, 2016. En ligne. DOI : 10.25965/as.5605 Consulté le 04 août 2022.

¹⁴⁴² ESTAY STANGE Veronica *Les conditions d'extension du concept d'énonciation*, *Actes sémiotiques* n°117, 2014. En ligne. DOI : 10.25965/as.5201 Consulté le 10 octobre 2021.

¹⁴⁴³ Sa réflexion est par exemple régulièrement nourrie de la pensée de Roland Barthes, mais aussi de nombreuses références issues de la linguistique structurale, telles que les écrits de Greimas.

verbale de son corps et de son geste. Est-ce à dire que cette activité d'énonciation ne concerne qu'un certain registre d'expérience, ou ne s'applique qu'à certaines étapes ou mécanismes du façonnement de son geste ? L'anthropologue et sémioticien Göran Sonesson s'interroge lui aussi sur la prégnance de ce qu'il désigne, dans les discours de la danse, comme un « impérialisme linguistique ».

« [l'impérialisme linguistique postule que] toutes les ressources sémiotiques fonctionnent de la même manière que la langue (verbale). Le résultat en est également une occultation du caractère spécifique de différentes ressources sémiotiques et de mode de signification¹⁴⁴⁴. »

C'est de ce point de vue que la réflexion de Bernard est particulièrement ambiguë : s'il pense la relation entre geste et énonciation selon des catégories d'analyse et de pensée empruntés à la linguistique, en revanche il s'en distingue radicalement, en raison « du malentendu permanent sur le concept d'énonciation, rapporté habituellement et prioritairement à sa fonction linguistique¹⁴⁴⁵ ». L'énonciation n'est ainsi plus à comprendre uniquement comme l'activité de profération d'un geste ou d'un mot, mais comme un processus premier, interne au danseur : « de part en part la corporéité est travaillée par l'appel de la simulation linguistique. Cela permet de comprendre, en particulier, comment fonctionne la danse¹⁴⁴⁶ ». À ce titre, et comme le remarque Mathieu Bouvier, « pour Michel Bernard le geste du danseur est sans dehors¹⁴⁴⁷ », parce que sa démarche s'attache prioritairement à l'expressivité du corps, conçue certes comme intelligible, néanmoins comme autotélique¹⁴⁴⁸. Elle est à ce titre révélatrice du statut accordé par Bernard à la parole du danseur, associée à un processus de « transvocalisation¹⁴⁴⁹ » qui témoigne d'une dynamique sensorielle expressive, mais subjective.

Cependant, il semble que sa pensée puisse aujourd'hui acquérir une portée nouvelle, au regard de la manière dont la notion d'énonciation se trouve désormais être mobilisée bien au-delà du champ de la linguistique, pour des raisons propres tant à la transversalité de ce concept et des diverses

¹⁴⁴⁴ SONESSON Göran, « Au-delà du langage de la danse : Les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », *Degres* n°139-140, 2009, p.2.

¹⁴⁴⁵ BERNARD Michel, « Esquisse d'une nouvelle problématisation du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique », *op. cit.* p. 120.

¹⁴⁴⁶ BERNARD Michel, « Le pouvoir du sentir », *Enfances & Psy* n°20, 2002, p. 42-49. En ligne. DOI : [10.3917/ep.020.0042](https://doi.org/10.3917/ep.020.0042). Consulté le 17 juin 2022.

¹⁴⁴⁷ BOUVIER Mathieu, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse* n°6, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1686>. Consulté le 12 septembre 2022.

¹⁴⁴⁸ C'est ce que remarque Romain Bigé : « sa théorie des 'trois chiasmes sensoriels' n'a plus de merleau-pontyenne que le nom, puisqu'elle se donne comme *telos*, l'acte d'énonciation du sujet ». BIGÉ Romain, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse* n°5, 2016. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1394> Consulté le 12 septembre 2022.

¹⁴⁴⁹ BERNARD Michel, « La stratégie vocale ou la 'transvocalisation' », *Esprit* n°43-44, 1980, pp. 55-62. En ligne. URL : <https://www.jstor.org/stable/24267908> Consulté le 24 juillet 2022.

opérations qu'il sous-tend qu'à l'évolution des épistémologies disciplinaires¹⁴⁵⁰. À quelles conditions peut-on considérer la sensation comme un acte d'énonciation ? Sans nous y attarder, rappelons que l'énonciation est, certes, une notion initialement fondée dans le champ de la linguistique – par exemple par Benveniste, qui la conçoit comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'énonciation¹⁴⁵¹ ». Cependant, elle s'envisage d'emblée comme non spécifiquement réduite à des formes langagières : « c'est l'acte même de produire, un énoncé et non le texte de l'énoncé, qui est notre objet ». Elle s'entend comme une dynamique fondamentalement corporelle – en cela qu'elle engage la « présence du locuteur » et le constitue en « centre de référence interne¹⁴⁵² », mais aussi interactionnelle : « ce qui caractérise l'énonciation est l'accentuation de la relation discursive au partenaire¹⁴⁵³ ». Ce sont ces caractéristiques perceptives et intersubjectives, et la manière dont elles s'articulent, qui ont permis que ce concept rencontre une fortune heureuse hors du strict champ des pratiques langagières sans qu'il ne devienne une simple métaphore. C'est le constat de Verónica Estay Stange¹⁴⁵⁴ et Marion Colas-Blaise¹⁴⁵⁵, remarquant une « extension » de l'usage de cette notion notamment dans l'analyse et la réception des œuvres d'art visuel, c'est-à-dire dans des pratiques qui n'engagent pas nécessairement des interactions langagières. Une photographie, un tableau, une œuvre musicale peuvent constituer des actes d'énonciation, parce qu'ils reposent sur la présence de phénomènes relationnels désignés comme « haptiques », gages de leur efficacité.

Finalement, pour notre part, ce serait peut-être dans l'indécision et dans l'ambiguïté de la formulation de la théorie chiasmatisque de Bernard que nous apparaît une perspective heuristique riche de possibilités. Ceci va à l'encontre de l'usage péremptoire de sa théorie, comme argument d'autorité (alors qu'il ne s'agit qu'une « esquisse¹⁴⁵⁶») et comme une vérité absolue – l'homologie entre sensation et énonciation serait valable en toutes circonstances, dans une relation d'identité toujours égale entre sentir et énoncer, à la manière d'un flux continu. Pour notre part, c'est la diversité

¹⁴⁵⁰ SUNGDO Kim, « Benveniste et le paradigme de l'énonciation », *Linx* n°9, 1997. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.1051> Consulté le 03 décembre 2021. COLAS-BLAISE Marion, PERRIN Laurent, TORE Gian Maria (dir.), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

¹⁴⁵¹ NORMAND Claudine, « Les termes de l'énonciation de Benveniste », in DELESALLE Simone (dir.), *Histoire Épistémologie Langage*, tome 8, 1986, pp. 191-206. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/hel.1986.2232>. Consulté le 12 septembre 2022.

¹⁴⁵² BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

¹⁴⁵³ BENVENISTE Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* n°17, 1970, p. 13. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1970.2572> Consulté le 24 août 2022.

¹⁴⁵⁴ ESTAY STANGE Verónica, « Les conditions d'extension du concept d'énonciation », *Actes Sémiotiques* n°117, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.25965/as.5201>. Consulté le 21 mars 2022.

¹⁴⁵⁵ COLAS-BLAISE Marion, « L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ? », *Signata* n°1, 2010. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.283>. Consulté le 06 septembre 2022.

¹⁴⁵⁶ BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *op. cit.*, p. 95.

des formulations qu'il mobilise qui nous pousse à nous interroger : s'agit-il de penser la relation entre sensorialité et énonciation à la manière d'une « connexion » (c'est-à-dire d'un point de contact entre deux éléments de nature différente), d'une « homologie » (d'une similitude formelle et structurelle, processuelle) ou d'un « chiasme » (c'est-à-dire d'un croisement ponctuel, qui résulte d'un mouvement de convergence et qui se poursuit par une dispersion) ? Par ces différents termes, ce sont autant de modalités relationnelles qui s'expriment entre le percevoir et le dire. Ces modulations semblent finalement évidentes, tant la diversité des expériences et des sensations que nous éprouvons amène à des modalités d'énonciation elles aussi diverses, qui entretiennent une relation chaque fois différente avec notre activité perceptive. S'il s'agit d'une « connexion », on peut supposer que certaines expériences sensorielles recourent des modalités énonciatives – comme ce peut être le cas lorsqu'on exécute un pas de danse dont on peut désigner le nom. Si l'on pense cette relation comme une « homologie », à l'inverse, chaque étape du processus sensoriel comme du processus énonciatif répond au même mécanisme d'articulation de sèmes ou de schèmes moteurs – comme lorsque Noé Soulier, dans sa performance *Mouvement sur mouvement* (2013), énonce ses gestes à mesure qu'il les accomplit. La sensation peut alors se confondre avec l'activité langagière, et l'énonciation devient elle-même une pratique kinésique. La multiplicité de ces attitudes à l'égard de la parole permet d'envisager l'élaboration de posture d'analyse chaque fois singulières, qui conjuguent approche comparatiste, interdisciplinaire et expérientielle.

2. *L'énonciation : un concept linguistique pour une sensation sémiotisée ?*

À l'issue de l'examen de ces trois faisceaux théoriques, il nous semble possible de désigner quelques-unes des convergences qu'ils manifestent. Celles-ci constitueront le soutènement de nos propres analyses, que nous souscrivions à la pensée de Louppe, de Godfroy ou de Bernard, que nous en opérions une synthèse ou que nous nous en distinguions radicalement. En premier lieu, nous avons pu observer combien les interactions entre pratique du geste et de la parole dans les actes des danseurs étaient régulièrement considérées comme émanant d'une origine commune, celle de la corporéité qui les énonce. Cette approche génétique de la parole, parce qu'elle insiste sur les conditions d'élaboration de son émission, relègue l'analyse de sa réception au statut d'explétif, en raison de la primauté accordée à sa valeur expressive au détriment de sa potentielle portée sémiotique.

À ce titre, si ces interactions sont envisagées sur le mode de la comparaison, du chiasme ou de la similitude, n'est que rarement abordé le contenu de sa parole, tant celui-ci semble inhérent à sa seule substance corporelle. Pourtant, quand un danseur parle, il parle ; et son geste n'est pas dans sa parole. Quand un danseur parle de sa danse, il ne s'agit pas de chercher à détecter la présence de schèmes gestuels ou kinésiques au sein même de l'acte énonciatif : la parole produit un événement langagier,

tandis que le geste se propose comme un événement motile. Si cette affirmation semble évidente, elle nous permet néanmoins de nous distinguer de nombreuses analyses qui, par des raccourcis ou des jeux d'analogie, envisagent dans une relation de stricte équivalence la portée sémantique des gestes d'un danseur et de sa parole.

Néanmoins, si la parole et le geste ne sont pas de même substance, cette divergence n'est pas réhivatoire, et tous deux concourent à la production kinésique du danseur. Ainsi, nous supposons que la parole du danseur, si elle émerge de sa corporéité et surtout lorsqu'elle a pour objet ses propres gestes, donne à entendre ou à lire – à percevoir – la relation qu'il entretient à l'énonciation dans sa propre pratique gestuelle : le danseur qui parle de sa danse énonce la place acquise par la pratique de la parole dans l'élaboration de son geste. Il dit la diversité des statuts et des positions que la parole occupe pendant la production d'un mouvement, la multiplicité des rôles qu'elle acquiert dans son façonnement : fonction d'embrayeur, de soutien, de relance, de dialectisation – voire d'absentement. Bien loin d'obéir à des schèmes immuables, ces interactions sont sans cesse modulées selon les propriétés kinésiques et kinesthésiques du geste lui-même, ses modes d'élaboration et les situations dans lesquelles il est donné à voir et à sentir. Ainsi, il s'agit d'une parole efficace : non seulement, si l'on considère le caractère originaire de l'acte d'énonciation, elle opère *sur* et *dans* la corporéité du danseur, et donc sur ce qu'elle donne à percevoir à un spectateur potentiel ; mais aussi, puisqu'elle mobilise des configurations langagières éventuellement manifestées par des énoncés verbaux ou écrits, son efficience est susceptible de s'établir par l'interlocution.

À ce titre, plusieurs questions subsistent, qui constituent l'axe problématique de la troisième partie de cette recherche. Comment les différents processus énonciatifs ici mis en lumière *concourent à, témoignent de ou sont rendus visibles par* la production écrite des danseurs ? Quelles seraient les conséquences, dans la lecture et l'analyse de ces textes, de la prise en compte de l'origine commune du geste et de la parole ? Comment l'énonciation, en tant que processus émanant de l'articulation entre sensorialité et langage, peut-elle devenir un procédé textuel – et pour nous un support d'analyse ? On pourrait simplement supposer un rapport d'identité entre le processus sensori-énonciatif et les formes énonciatives visibles dans les écrits des danseurs¹⁴⁵⁷. Ce parallèle, largement contestable, incite néanmoins à considérer que l'écriture d'un danseur actualise une triple interaction, entre l'activité d'énonciation telle qu'elle intervient dans sa parole, la structure énonciative du texte qu'il élabore et le phénomène énonciatif d'une sensation lors de la production de son geste. Cependant, nommer ces phénomènes, c'est déjà les distinguer, au risque d'une impasse méthodologique : que notre attention se porte prioritairement sur l'énonciation sensorielle ou sur la

¹⁴⁵⁷ VIOLI Patrizia, « Énonciation textualisée, énonciation vocalisée », *Actes Sémiotiques*, 2009. En ligne. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3199> Consulté le 11 août 2022.

scène énonciative manifestée dans l'écriture, la parole n'apparaît que comme l'expression d'un simulacre, support de projection des mécanismes sensoriel ou trace d'une énonciation originaire. La parole du danseur se trouve dès lors réinscrite dans sa seule fonction linguistique, à la manière d'un message délivré par un émetteur, décodé par un récepteur – de sorte qu'il devient impossible pour le lecteur d'élaborer à son égard une quelconque intergestualité. Ces restrictions soulèvent des interrogations quant aux croisements disciplinaires et artistiques qu'il serait possible d'opérer : il semble ici inopérant d'appliquer des définitions et méthodes issues du champ littéraire sur des pratiques d'écriture forgées par des danseurs, aux prises avec des acceptations de la parole et de l'énonciation propres au champ chorégraphique. Quelles ressources méthodologiques (liés à l'analyse du texte d'une part, du geste d'autre part) seraient pertinentes pour nourrir cette approche de l'énonciation, et comment penser la transversalité des démarches artistiques et analytiques ?

Remarquons ainsi la présence discrète mais continue d'une notion transversale aux pratiques de parole, de geste et d'écriture. Au sein du phénomène sensori-énonciatif, Bernard signale la présence de ce qu'il désigne comme un mécanisme de « débrayage », c'est-à-dire de projection de sa propre activité sensorielle dans la perception des stimuli externes qu'elle incorpore. Ce terme, directement emprunté à la linguistique, est par ailleurs notablement présent dans les discours des analystes du mouvement : par exemple, Hubert Godard relève ainsi que « chaque gain de motricité doit passer par un débrayage¹⁴⁵⁸ ». S'il opère dans la sensorialité du danseur, il est néanmoins pensé comme une pratique interactionnelle, notamment dans des contextes de transmission : au sujet des usages pédagogiques de la parole en danse, Alice Godfroy s'interroge sur la manière d'« opérer en l'autre des débrayages, mêmes minimes, pour dé-fixer les frayages sensori-moteurs acquis par l'usage et réorienter la source toujours opaque et sans prise des gestes¹⁴⁵⁹ ».

Or, chez les danseurs, cette conduite de débrayage semble pouvoir se nourrir aussi de la relation aux textualités, *via* la pratique de la lecture : « la lecture peut être considérée comme une pratique somatique, à ajouter au nombre de ces méthodes [...] qui opèrent par débrayages des schémas sensori-moteurs éprouvés pour rendre à nos habitudes une plasticité nouvelle ». Plus encore, Godfroy considère que « les corps dansants vont puiser dans la fréquentation des textes littéraires [...] des trajectoires de débrayage », précisément parce que ces textes constituent une « invite non (visuellement) mimétique au mouvement ». Finalement, soulignons que le débrayage relève aussi d'un mécanisme narratif : il désigne le processus par lequel les déictiques et les marqueurs de profération

¹⁴⁵⁸ GODARD Hubert, « Fond », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard> Consulté le 11 août 2022

¹⁴⁵⁹ GODFROY Alice, « 'La gravité nous traverse comme une douche chaude'. De l'usage du poétique dans la transmission en danse », *op. cit.*, p. 249

de la parole perdent leur ancrage référentiel pour s'établir comme cadre spatio-temporel et actantiel d'un récit. Au sein d'une forme textuelle produite par un danseur, et par ce phénomène de débrayage, sa parole se trouve détachée de la corporéité par laquelle elle s'énonce, alors que celle-ci semble la condition essentielle de son efficacité. Néanmoins, parce que ce débrayage compose une « scène énonciative », il incite le lecteur à incorporer à son tour cette énonciation textuelle, latente.

Comment se pense l'incorporation d'une forme textuelle, en danse¹⁴⁶⁰ – et quelle est la pertinence de penser l'activité de lecture comme acte d'incorporation, au regard d'autres registres d'interaction tels que l'empathie ? Si l'incorporation requiert une démarche d'appropriation du texte – selon des degrés d'attention divers portés à ce qui constitue une textualité (signes linguistiques, format du texte, typographie, structure, etc.), au contraire la relation empathique requiert la présence d'une altérité, irréductible à son appropriation. De ce point de vue, l'étude des pratiques de lecture constituerait un objet privilégié d'analyse pour les réflexions qui prennent place à la croisée des études littéraires et des études en danse, précisément parce qu'elle requiert d'articuler des outils kinésiques et linguistiques pour appréhender ces continuités. Celles-ci semblent d'ailleurs intrinsèques aux imaginaires des danseurs de notre corpus, eux-mêmes largement nourris, implicitement ou non, par des ressources littéraires.

B. De l'empathie à la praxis : tropes et détours d'une lecture en quête de danse

Le champ chorégraphique est riche de discours et de pratiques qui s'attachent aux actes de gestualisation dans la lecture : enseignée à l'école P.A.R.T.S au cours de workshops¹⁴⁶¹, mobilisée comme « training¹⁴⁶² » par les danseurs, elle constitue un prétexte à de nombreuses formes scéniques. Chez Boris Charmatz, l'album de photographies *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* devient un flip-book pour composer une pièce dans laquelle les danseurs incarnent les postures suggérées par les images des transitions gestuelles par lesquelles on tourne les pages d'un livre. Julie Salgues et Nathalie Collantes développent avec le projet *Une danseuse dans la bibliothèque* l'imaginaire du livre comme « invitation à se mettre en mouvement et observer son corps¹⁴⁶³ ». Lina Schlageter déploie sur

¹⁴⁶⁰ Sans pour autant contredire notre posture analytique qui s'attache à souligner l'emprise des formes langagières dans la corporéité du danseur, on pourrait rappeler que les propriétés de l'objet textuel – son format, les registres d'intelligibilité qu'il charrie – semblent largement différer des supports – corporels, gestuels, kinésiques – par lesquels les danseurs engagent par ailleurs des démarches d'incorporation, dans leurs pratiques de création ou de transmission.

¹⁴⁶¹ Selon plusieurs témoignages concordants de danseurs formés à P.A.R.T.S. Cependant, aucune référence explicite à ce type d'enseignement ne figure par exemple sur leur site internet.

¹⁴⁶² GODFROY Alice, « L'expérience littéraire comme danse intérieure », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, p. 11.

¹⁴⁶³ COLLANTES Nathalie, SALGUES Julie, *Une danseuse dans la bibliothèque*, texte de présentation. En ligne. URL : <http://www.echangeur.org/section/UNE-DANSEUSE-DANS-LA-BIBLIOTHEQUE-228> Consulté le 11 octobre 2022.

scène la *Lecture d'une partition de lecture*¹⁴⁶⁴ à partir de gestes de lecture consignés dans une partition en cinétographie Laban. Au sein des études en danse, l'activité de lecture semble être en passe de devenir un champ de réflexion privilégié, au regard du nombre croissant de séminaires de recherche et de publications parues au cours des dix dernières années qui lui sont consacrés¹⁴⁶⁵. Au sein de ces différents exemples, la lecture recouvre des pratiques parfois contradictoires, parfois complémentaires, au fil d'acceptions très figurées voire métaphoriques : de la prise en compte de la posture du corps-lecteur à l'analyse des opérations de déchiffrement et de compréhension d'un texte, elle se trouve érigée au statut d'acte d'interprétation, nourri par une pratique kinésique et résultat d'un regard empathique. Lorsqu'elle constitue un acte artistique, sa finalité s'en trouve réinterrogée : s'agit-il de lire pour comprendre le contenu d'un ouvrage, pour y puiser des gestes, pour instaurer la relation à l'objet livre comme prétexte chorégraphique ? D'un point de vue méthodologique, cette dispersion des acceptions de la lecture nous interpelle, en cela qu'elle nourrit une riche porosité entre les démarches issues du champ littéraires et les pratiques élaborées par les études en danse. Jusqu'à quel point ces rapprochements sont possibles et pertinents, et peuvent constituer une méthode heuristique ? Comment les recherches en danse s'emparent-elles des imaginaires de la lecture investis par les danseurs, quelles références les nourrissent et comment peuvent-ils enrichir notre propre analyse des quatre écrits de danseurs qui fonde la présente étude ?

1. *Lecture du texte, lecture du geste*

Notons en premier lieu l'influence quasi certaine d'un contexte social et institutionnel propre aux pratiques hexagonales : le développement massif du régime de l'intermittence, dès les années 1980, a offert une stabilité professionnelle à de nombreux artistes chorégraphiques. Entre deux contrats de travail, ce temps retrouvé – et rémunéré – leur a permis d'intégrer dans leur pratique de danse une palette plus riche d'activités, au rang desquelles figure la lecture. C'est ce dont témoigne Boris Charmatz : « on pense encore que le danseur se fait dans le studio, alors qu'il résulte aussi des spectacles, lectures, discussions, de tout ce qui forge son entendement¹⁴⁶⁶ ». Ce premier contexte se redouble d'une atmosphère scientifique et artistique, marquée à la même période par la prégnance de la pensée de Barthes et Foucault (dont nous avons précédemment étudié la portée en danse). Retenons ici l'une des conséquences de leur pensée quant à la pratique du texte : en déclarant la mort

¹⁴⁶⁴ BUISSON Angélique, *Lecture d'une partition de lecture*. Interprétation Lina Schlageter et Marie Orts, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, 13 novembre 2017.

¹⁴⁶⁵ Voir par exemple le cycle développé par l'INHA, « Manières de lire. Dispositifs, protocoles et chorégraphies de lecture », organisé par le collectif La Lecture-artiste. Voir aussi la performance de la chorégraphe Mette Edvardsen, *Livres vivants*, au Centre Georges Pompidou, 10-11 septembre 2022.

¹⁴⁶⁶ CHARMATZ Boris, « Il va falloir faire vite », *Art Press spécial* n°23, 2002, pp. 112-113.

de l'auteur¹⁴⁶⁷ s'opère un renversement qui place au centre de l'attention la « naissance » d'un sujet lecteur, garant de l'unité du texte¹⁴⁶⁸. Ce basculement engage un renouveau dans l'histoire des idées, qui s'attache désormais moins à la poïétique des œuvres qu'elle ne développe une esthétique de la réception¹⁴⁶⁹. Les études littéraires voient ainsi le développement d'une approche pragmatique de la lecture, qui se décline dans un nouveau champ herméneutique : du « plaisir¹⁴⁷⁰ » du texte chez Barthes à la « stylistique affective » de Stanley Fish¹⁴⁷¹, et plus récemment dans la « lecture kinésique¹⁴⁷² » de Guillemette Bolens. Cependant, la polarisation qui soutient ce basculement – de la production à la réception d'un texte – semble immédiatement disqualifier la portée de ces théories en danse, puisque nous avons pu mettre en lumière combien les analyses poïétiques et esthétiques étaient réticentes à la prise en considération du modèle de la communication linguistique. Ainsi, penser les textualités en danse du point de vue de leur seule réception constituerait-il déjà un non-sens ?

Remarquons cependant combien semble massif, à la même période et dans les ouvrages des théoriciens de la danse occidentale, un imaginaire de la lecture comme pratique d'interprétation et d'analyse des œuvres chorégraphiques. Susan Foster publie *Reading Dancing*¹⁴⁷³ en 1988 ; Mark Franko signe *La danse comme texte*¹⁴⁷⁴ en 1993, suivi deux ans plus tard par l'ouvrage de Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*¹⁴⁷⁵, en 1995. Cette recension, non exhaustive, témoigne d'une convergence d'un paradigme textuel pour penser des œuvres pourtant sans « texte », au sens matériel du terme. La « lecture » de la danse engage une approche sémiotique du geste, comme l'évoque Brandstetter¹⁴⁷⁶, qui expose dans la préface de son ouvrage le choix du terme de « lecture » (*Lektüren*), et se place dans la continuation de Foster : l'analyse des œuvres est pensée comme une pratique

¹⁴⁶⁷ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits* tome 1, Paris, Gallimard, 1969. Et BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67. L'article a cependant été publié dès 1968, dans le numéro 5 de la revue *Manteia*.

¹⁴⁶⁸ « Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent [...] toutes les citations dont est faite une écriture : l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] » BARTHES Roland, « sur la lecture » et « écrire la lecture », in *Le bruissement de la langue*, op. cit. Et DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Arts de faire, t1, Paris Gallimard 1990, p. 249 et alii. ; ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (trad. Evelyne Sznycer), Bruxelles, Mardaga, 1985.

¹⁴⁶⁹ KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* n°8, 1997. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.649> Consulté le 17 novembre 2021.

¹⁴⁷⁰ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁴⁷¹ FISH Stanley, JOUSSET Philippe, « L'épreuve de la littérature. Une stylistique affective », *Poétique* n°155, 2008, pp. 345-378. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-3-page-345.htm> Consulté le 13 novembre 2021.

¹⁴⁷² BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, éditions BHMS, 2008.

¹⁴⁷³ FOSTER Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1988.

¹⁴⁷⁴ FRANKO Mark, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

¹⁴⁷⁵ BRANDSTETTER Gabriele, *Tanz-Lektüren : Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

¹⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. XVI.

d'« interprétation », une « herméneutique », parce que la lecture constitue un cadre analytique pour « lire » dans la danse des discours à l'œuvre au sein des corps. Dans ce contexte, l'activité de lecture se réfère explicitement à l'analyse de texte telle qu'elle peut se pratiquer en littérature. Pourtant, cette filiation se trouve largement problématisée par le développement de l'analyse du mouvement dans le cadre universitaire. Cette dernière discipline, souvent présentée comme une pratique de « lecture du geste dansé¹⁴⁷⁷ », interroge ses praticiens sur les analogies qu'elle suggère : en témoigne l'analyse que formule Christine Roquet de ce phénomène, dans le chapitre de son ouvrage *Vu du geste* qu'elle lui consacre.

« De quel acte de lecture parlons-nous ? Au sens courant du terme, la lecture est l'action matérielle de lire et réfère à un écrit : texte, carte, partition... [...]. La perception du geste dansé est sans conteste plus proche du 'modèle descendant' de la lecture écrite, c'est-à-dire non pas du détail au tout (de la lettre au mot) mais par saisir d'emblée d'une multiplicité d'information. [...]. La comparaison avec la lecture d'un texte a bien entendu ses limites, puisque le geste dansé n'est pas un support fixe et définitif comme un texte écrit. [...] Avec l'expérimentation, l'observation et la lecture du geste sont, en revanche, au cœur de la pratique du danseur [...]. Nous importerons donc le terme de 'lecture' dans le champ de la danse, par facilité de langage, mais aussi parce que, dans la langue courante, lire peut s'appliquer à de nombreux objets¹⁴⁷⁸ ».

Si ce parallèle proposé avec la lecture d'un texte est ici largement justifié, et que Roquet rappelle combien la lecture n'est pas l'apanage du littéraire, le terme même de « lecture » semble employé par les danseurs avec une certaine prudence : son utilisation, pourtant massive, est régulièrement marquée par la présence de guillemets¹⁴⁷⁹ pour l'encadrer, comme pour signaler qu'il s'agit d'un terme inadéquat, impropre, faute de mieux. C'est le cas notamment dans l'analyse proposée par Dóra Kiss des pratiques de lecture et d'écriture de la Belle Dance, c'est-à-dire dans la perspective d'une étude consacrée à des pratiques notationnelles : le terme de « lecture » y est fréquemment inclus entre guillemets, tout particulièrement lorsqu'il s'agit pour Kiss d'examiner – et de se distinguer – des modalités de lecture propres aux textualités littéraires¹⁴⁸⁰. L'écriture partitionnelle interroge en effet l'acte d'interprétation¹⁴⁸¹, qu'elle engage, lorsque le (dé)codage du geste requiert des opérations de geste et de regard, qui circule du signe au support de la page. Dans

¹⁴⁷⁷ ROQUET Christine, « La lecture du geste, un outil pour la recherche en danse », *Cena* n°22, 2017, p. 3-14.

¹⁴⁷⁸ ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, pp. 116-117.

¹⁴⁷⁹ Voir par exemple l'évocation d'un « 'lecteur' de danse » chez Louppe, in *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁸⁰ KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*. Thèse de doctorat en Musicologie et Danse, Université de Genève/Université de Nice-Sophia Antipolis, dir. Etienne Darbellay, Guillemette Bolens, Marina Nordera, 2013, p. 285 *et alii*.

¹⁴⁸¹ Voir les analyses proposées in HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

les pratiques des danseurs, que la lecture s'attache à des formes notationnelles, à des textualités littéraires, à l'analyse de gestes ou à bien d'autres supports, elle s'établit transversalement comme une activité d'incorporation. C'est ce dont témoigne Lou Forster, examinant les pratiques de lecture chez les danseurs de Lucinda Childs.

« En enquêtant sur les pratiques de lecture auxquelles ils donnaient lieu dans le studio de la chorégraphe à New York, au début des années 1970, j'ai constaté que leur déchiffrement nécessitait que le mouvement soit exécuté en même temps qu'il était lu [...] Dans l'école de Holm, où les rudiments de la labanotation étaient enseignés, on pratiquait cette forme particulière de lecture réflexive qui permet de passer de la page au geste. Ainsi, bien que les formes graphiques des partitions de Childs diffèrent de celles de la cinétophographie Laban, ces deux situations de lecture partagent une forme comparable d'incorporation du mouvement¹⁴⁸² ».

La lecture apparaît comme une pratique tissée de gestualités – qu'il s'agisse de lire une partition pour interpréter les gestes qu'elle encode, un texte littéraire pour y établir la trame d'un mouvement, ou dans un processus inverse de lire des gestes à même les corps pour les analyser – elle s'établit comme un acte de transition et de transposition : du geste au texte, ou inversement. On le voit à l'œuvre chez Michel Bernard, au sein d'un article, « Danseur et tenseur ou pour une lecture chorégraphique des textes¹⁴⁸³ » : son titre charrie d'emblée l'imaginaire d'un corps de danseur qui, dans l'activité de lecture, agirait comme un vecteur, assurant la mise en tension entre une matérialité somatique et textuelle. Bernard témoigne d'un constat : celui de la présence récurrente de sources littéraires, philosophiques ou poétiques dans les pratiques chorégraphiques, cependant sans que ne soit – selon lui – interrogé l'acte même de lecture et la puissance sensorielle qui émane de la textualité. Si son article esquisse quelques méthodes possibles de lecture des textes, il est surtout guidé par trois idées principales : la première est qu'à la suite de Barthes un texte ne peut être conçu comme un matériau figé, mais plutôt comme un « feuilleté », un tissu hétérogène qui invite à de multiples regards, en fonction du lecteur qui s'y confronte. Le danseur-lecteur se doit ainsi, au lieu d'y déployer les mêmes « grilles intangibles¹⁴⁸⁴ » d'interprétation, de développer une compréhension singulière de ces textualités qui puisse s'affranchir des modes de lisibilité spécifiquement linguistiques ou littéraires.

¹⁴⁸² BAXMANN Inge, BELLOW Juliet, BOUFFARD Mickaël, CHEVALIER Pauline, FORSTER Lou, GLON Marie, « Sources iconographiques et chorégraphiques : pour une recherche croisée entre histoire de l'art et études en danse », *Perspective* n°2, 2020, pp. 51-72. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.20047> Consulté le 30 septembre 2022.

¹⁴⁸³ BERNARD Michel, « Danse et texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *op. cit.*, et PERRIN Julie, « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Lille, 2019, p. 202, *inédit*.

¹⁴⁸⁴ BERNARD Michel, « Danse et texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *op. cit.*, p. 126.

Cette proposition lui permet d'y adjoindre deux affirmations : la première est que le danseur n'est pas n'importe quel lecteur.

« [Les danseurs possèdent] des regards insolites travaillés par la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l'œil d'un lecteur dont le corps n'a d'autre expérience que celle des pratiques utilitaires quotidiennes [...]. Les chorégraphes me paraissent méconnaître non seulement le privilège et l'originalité de leur statut corporel, mais aussi la spécificité et l'étendue quasi illimitée du pouvoir qu'il leur confère dans l'approche de la matérialité textuelle¹⁴⁸⁵ ».

Parce que le texte n'existe que par les opérations de lecture qu'on nourrit à son égard, et parce que cette lecture est conditionnée par la corporéité de celui qui la pratique, alors finalement Bernard en vient à requalifier la portée même de cette activité : lorsqu'un danseur mobilise un texte comme source d'une pratique chorégraphique, la danse n'intervient pas uniquement comme résultante de cette activité de lecture, mais y participe pleinement. Cette dernière se propose comme une « danse continuée qui épouse les variations plurielles et ludiques de celles offertes par l'agencement pragmatique des tenseurs du texte lu¹⁴⁸⁶ ». Si la lecture apparaît ici comme prolongement de la danse, de sorte qu'elle puise ses formes et ses dynamiques dans la pratique gestuelle, Bernard propose finalement que les opérations visuelles, cognitives et sensorielles produites ou engagées par la lecture constituent une danse en soi : « lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel¹⁴⁸⁷ ». Nous sommes ici interpellés par le caractère « éventuel » du spectacle qui pourrait découler de la pratique de la lecture : il semble ne s'agir que d'une potentialité, cependant non strictement nécessaire, comme si l'activité kinésique engagée par la lecture pouvait se substituer à la danse elle-même.

Cette démarche nous paraît rencontrer une certaine familiarité avec un certain nombre de pratiques contemporaines de la lecture chez les artistes chorégraphiques, dès lors que la corporéité de celui qui lit est érigée en principe organisateur du texte, voire comme finalité. Qu'il s'agisse chez Laurent Pichaud de développer une lecture « en danseur¹⁴⁸⁸ », chez Myriam Lefkowitz de partager des ateliers de lecture pour « lier texte et corps [et] explorer collectivement nos mécanismes de

¹⁴⁸⁵ *Idem.*

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴⁸⁷ *Idem.*

¹⁴⁸⁸ PICHAUD Laurent, « Traduire en danseur », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 61.

perception¹⁴⁸⁹», chez Sabine Macher ou chez Barbara Manzetti de s'attacher à la forme matérielle de l'objet livresque pour inventer des gestes – le manipuler, le déplacer, voire le déchirer – les artistes chorégraphiques déploient des usages multiples des textualités, de sorte que leur interprétation herméneutique se trouve supplantée par des pratiques d'interprétation chorégraphique¹⁴⁹⁰. Bien sûr, au sein même de notre corpus, il est impossible de ne pas songer aux pratiques de lecture de Dominique Dupuy, à la manière dont il couvre les marges de ses livres (littéraires, philosophiques, poétiques) d'indications perceptives, de références à « la dansée », qui témoignent selon lui de la prégnance de son activité de danseur au sein même des textes – nous y reviendrons. Ainsi pensée comme partie prenante d'une activité artistique, la lecture chez ces artistes chorégraphiques s'établit comme un processus : le danseur n'est pas seulement destinataire du texte, mais l'instance qui révèle ce dernier dans son potentiel kinésique. L'activité de lecture a moins ici pour finalité de partager le sens du texte que le processus sensible par lequel il advient.

2. *Un acte d'incorporation*

Comment analyser et comprendre la pratique de cette lecture « en danseur », moins du point de vue du statut artistique de celui qui la pratique que quant aux articulations avec le geste dansé qu'elle manifeste ? Pour engager notre réflexion, considérons les propositions théoriques d'Alice Godfroy : tout comme elle suggérerait de penser comme émanant d'un même lieu corporel les pratiques du geste et de la parole, elle poursuit l'analogie jusqu'à y inclure l'activité de lecture. Celle-ci est désignée comme une pratique kinésique, présente au sein même de l'expérience des textualités : « la danse va au texte pour y trouver des gestes¹⁴⁹¹ ». Godfroy développe à ce titre une double hypothèse : d'une part, l'activité de lecture serait nourrie d'une gestualité intérieure, puisque la compréhension même d'un texte s'appuie sur une activité de « réarticulation¹⁴⁹² » ; d'autre part, cette activité s'appuie sur certaines saillances de la textualité. Nous proposons d'examiner la portée de ces deux hypothèses, afin de comprendre comment elles peuvent nourrir l'analyse des quatre écrits de danseurs qui occupent cette étude. En premier lieu, Godfroy postule que l'appréhension d'un texte par un lecteur engagerait l'entièreté de son corps, selon des modalités perceptives analogues à celles mobilisées par son auteur pour l'écrire.

¹⁴⁸⁹ LAVERGNE Cécile, LEFKOWITZ Myriam, *Book Club*, Texte de présentation en ligne. URL : <https://www.ville-houilles.fr/saison/2021-book-club-myriam-lefkowitz-2406> Consulté le 16 juin 2022.

¹⁴⁹⁰ DUFAYS Jean-Louis, GEMENNE Louis, LEDUR Dominique, « Les théories de la lecture », *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 61-73. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/---page-61.htm> Consulté le 18 mars 2022.

¹⁴⁹¹ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁹² Il est aussi mentionné comme une « réépilation », *ibidem*, p. 20.

« Je ne lis pas seulement avec mes yeux, de la même façon que je n'écoute pas seulement avec mes oreilles, mais encore une fois avec la totalité de mon corps. Lire comme écouter quelqu'un parler sont des actes ré-articulatoires dans la mesure où je ne comprends un discours qu'à réarticuler en moi les gestes articulatoires qui en ont permis l'expression¹⁴⁹³ ».

Son propos signale deux dynamiques, l'une propre à la corporéité du lecteur, l'autre établissant dans une relation de « réarticulation » un processus intercorporel. La première semble aussi soutenue par un large faisceau d'analyses théoriques qui envisagent la lecture – y compris comme activité analytique et scientifique – sous l'égide de la gestualité, comme « la mise en scène d'un corps¹⁴⁹⁴ » : ainsi que le rappelle Marcel Jousse depuis le champ de l'anthropologie, « nous ne connaissons les choses que dans la mesure où elles se *gestualisent* en nous¹⁴⁹⁵ ». La lecture s'envisage comme une pratique, au sens fort : la compréhension d'un texte requiert un effort pour en faire émerger le sens, et celui-ci s'envisage dans sa double acception, sémantique comme sensorielle, puisque nous mobilisons pour cela nos propres savoirs sensori-moteurs¹⁴⁹⁶. Ceux-ci semblent faire l'objet d'un intérêt particulièrement exacerbé lorsque les pratiques de lecture concernent des textes de danse ou sont engagées par des danseurs : lorsque Godfroy évoque « les gestes qu'un écrit m'engage à faire pour aller toucher le sens¹⁴⁹⁷ », ou qu'en retour Élise Vandéninden étudie « comment le texte touche le corps¹⁴⁹⁸ », il s'agit de faire se redoubler le mouvement comme capacité kinésique et l'imaginaire d'un « mouvement du sens ». Remarquons que cette conjonction est aussi largement présente dans le discours littéraire : Marielle Macé rappelle que la relation entre la progression d'un texte – le déroulement de ses idées, de sa diégèse – et le cheminement du regard du lecteur induit un double « sens », un flux simultanément sémiotique et directionnel¹⁴⁹⁹. C'est de ce point de vue que la critique littéraire semble s'être emparée de la notion de « geste » pour désigner tant l'ancrage corporel de l'acte de lecture que les opérations qu'elle manifeste à partir des textualités : sous la forme d'un

¹⁴⁹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴⁹⁴ FORMIS Barbara, PERRIN Julie, *La Lecture comme geste*, Pantin, Society of Dance History Scholars. Re-thinking Practice and Theory, International Symposium on Dance Research, 2007, pp.273-281.

¹⁴⁹⁵ JOUSSE Marcel, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 2008 (1974), p. 61. Cité par GODFROY Alice, *L'expérience littéraire comme danse intérieure*, *op. cit.*

¹⁴⁹⁶ Il nous semble à ce titre que l'activité de lecture, lorsqu'elle est envisagée depuis les discours théoriques produits par les études en danse, consiste à souligner la présence de ces savoir-faire – voire à inviter à les sentir dans l'activité de lecture (prise de conscience de l'activité respiratoire, du mouvement des yeux, du phénomène empathique, etc.). La lecture serait ainsi tant un outil d'apprentissage que d'expérimentation de ces savoirs, moins par le texte lui-même que par la mise en exergue des phénomènes par lesquels on lit.

¹⁴⁹⁷ GODFROY Alice, « Les geste des textes », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/les-gestes-des-textes-signes-ponctuels-deictiques-figures-de-style> Consulté le 11 août 2022.

¹⁴⁹⁸ VANDENINDEN Élise, « Comment le texte touche le corps. » *Études littéraires* n°41, 2010, p. 81–88. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/045161ar> Consulté le 10 juin 2021.

¹⁴⁹⁹ MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*

« geste interprétatif¹⁵⁰⁰ » chez Starobinski par exemple, la posture de réception s'établirait comme incorporation des formes langagières.

Néanmoins, c'est la portée de ces analyses qui nous interpelle : s'il semble pertinent et même salvateur de rappeler, tout particulièrement dans le cadre des pratiques de lecture en danse, combien la (com)préhension d'un texte requiert un certain investissement somatique, cependant si celui-ci est inhérent à la lecture de tout texte, est-il pertinent d'en faire un angle d'approche spécifique des textualités en danse ? D'autre part, la subjectivité du lecteur est-elle nécessairement kinésique, et cet investissement somatique serait-il exacerbé dans les textes dont un danseur est l'auteur ou le sujet ? Dans ces deux perspectives, celles de Bernard comme celle de Godfroy, c'est le propre corps du lecteur qui devient le pivot, la référence, le centre de l'activité de lecture : si ce changement de focalisation témoigne d'une approche non logocentrée des pratiques textuelles, comment la corporéité du lecteur prend-elle en charge l'émergence des significations potentielles portées par l'écriture ? Chez Godfroy la présence latente de la gestualité du lecteur se révèle à lui au contact de certains éléments formels du texte, appréhendés comme des stimuli sensoriels. Son analyse s'appuie d'ailleurs sur l'observation empirique de la manière dont les danseurs « sont généralement moins attachés aux thèmes et motifs de narration qu'à tout ce qui, à la lecture, dégage un fort potentiel chorégraphique : rythme du phrasé, force des images, mouvement ponctuant, sursauts du souffle¹⁵⁰¹ ».

Godfroy propose alors une brève typologie de ces éléments au « fort potentiel chorégraphique » : elle identifie notamment le rôle de la ponctuation, des métaphores ou des figures de style, voire de certains déictiques dont la caractéristique commune est de constituer des « trous¹⁵⁰² » dans le texte : de manière littérale, dans sa continuité (la ponctuation, les blancs typographiques comme moments de respiration) ou de manière figurée, dans son sens (les déictiques réfèrent à une énonciation antérieure au texte, et requièrent d'être pris en charge par le *hic et nunc* du lecteur). À ce titre, le sens du texte s'engage non dans les mots, mais « entre les mots », parce que la gestualisation de la lecture se manifeste par une activité haptique, une dynamique de contact et de retrait, un ensemble d'actes articulatoires et intérieurs¹⁵⁰³ au lecteur. En ce sens, la lecture déborde le texte : elle s'affranchit de la structure tangible du texte comme entité cohérente au profit d'un « sous-texte » : le sens se trouverait « sous les significations¹⁵⁰⁴ ». Le cheminement sémiotique se propose

¹⁵⁰⁰ STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, op. cit., p. 188.

¹⁵⁰¹ GODFROY Alice, « L'expérience littéraire comme danse intérieure », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, p. 12.

¹⁵⁰² GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », op. cit., p. 28.

¹⁵⁰³ GODFROY Alice, « L'expérience littéraire comme danse intérieure », op. cit., p. 11.

¹⁵⁰⁴ « L'aventure de la lecture commence sous les significations. C'est une aventure de gestes dont les graphes noirs sur le papier blanc n'indiquent que les portes d'entrée. Qui les ouvre sent que la littérature mobilise

alors comme une expérience infra-sémantique, qui émerge par la prise en compte de micro-échelles (phrase, lettre, ponctuation) laissant émerger une « partition pneumatique » rendue sensible par le rythme que lui impose le lecteur. L'incorporation du texte s'imisce dans ses saillances comme dans ses béances¹⁵⁰⁵, de sorte que la lecture en décompose la structure formelle pour dissocier le chemin du texte dans le corps et le « corps du texte ». Finalement, n'est-il pas désigné comme un objet autonome¹⁵⁰⁶, voire duquel toute gestualité serait absente si celle-ci n'émerge que par la corporéité du lecteur ?

3. La « dansité » : Tropes et contexte d'un surinvestissement attentionnel

Si ces quelques ressources fondent une étape importante de notre réflexion, afin de comprendre comment le sens d'un texte s'incarne dans la corporéité du lecteur, elles ne semblent constituer pourtant qu'un soubassement dans notre tentative pour comprendre comment l'énonciation du danseur peut faire l'objet d'une appréhension intercorporelle dans l'écriture. En effet, les propositions de Godfroy permettent de mettre en lumière la relation qu'un lecteur entretient avec un texte, *via* sa propre corporéité : elle s'instaure entre la matérialité du support textuel et le lecteur, de sorte que les « trous » de l'écriture manifestent l'activité de celui-ci, *via* les éléments formels par lesquels il décide d'investir son sens kinesthésique. On pourrait cependant limiter la portée de ces analyses en rappelant que, tout comme le soulignait Christique Roquet, la lecture d'un texte comme la perception d'un geste opère par saisie globale – à la différence par exemple du déchiffrement d'une partition : elle ne détaille pas chaque phonème, et les yeux se promènent selon des dynamiques complexes sur l'espace de la page¹⁵⁰⁷. De notre point de vue, cette tentative pour établir un fondement identique à la lecture et au geste par la mise en exergue de leurs plus petits dénominateurs communs – respiratoires, haptiques – nous semble ne pouvoir relever que d'un positionnement théorique ; tout comme le serait le fait de supposer que certains éléments du texte, dans leur nature même, seraient plus kinésiques que d'autres. Cette restriction peut être soutenue par la proposition de Stanley Fish, lorsqu'il analyse les opérations de reconnaissance par lesquelles un lecteur éprouve les qualités poétiques d'un texte.

invisiblement tout son corps dans l'acte de lecture ». GODFROY Alice, « L'expérience littéraire comme danse intérieure », *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁰⁵ « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissées en blanc. [...] Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, pp. 63-64.

¹⁵⁰⁶ Il est cependant possible de remarquer que cette hypothèse émerge au contact de textualités poétiques et en regard de pratiques de danse Contact Improvisation, de sorte que l'on pourrait supposer que ces modalités de lecture seraient dépendantes de la nature du texte lu, ou alors d'une relation spécifique entre texte poétique et danse Contact Improvisation.

¹⁵⁰⁷ C'est ce qu'évoque Christine Roquet, in *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 117.

« Loin d'être provoqués par des caractéristiques formelles, les actes de reconnaissance sont leur source. Ce n'est pas la présence de qualités poétiques qui impose un certain type d'attention, mais c'est le fait de prêter un certain type d'attention qui conduit à l'émergence de qualités poétiques¹⁵⁰⁸ ».

La distinction qu'il opère ici entre les caractéristiques intrinsèques à une forme textuelle et les opérations interprétatives par lesquelles un lecteur leur attribue une signification nous semble fondamentale, parce qu'elle permet de dévier d'une approche uniquement centrée sur la relation entre le texte et son lecteur, pour autrement envisager comment se construisent ces « actes de reconnaissance » que la lecture en danse formule au regard des textualités. Il apparaît que l'importance acquise par l'activité gestuelle dans l'acte de lecture est sous-tendue par le postulat que les textes eux-mêmes sont élaborés par une corporéité singulière. Chez Alice Godroy, la lecture repose sur la prise en compte de la présence d'un geste dans l'activité d'écriture : un geste manuel dans l'activité de scription, mais aussi d'une disposition spécifique du corps, de l'engagement de ses propres savoirs sensori-moteurs dans l'acte d'écrire. C'est ce qu'elle développe par le concept de « dansité¹⁵⁰⁹ » : un « phénomène dansant, invisible et intérieur [...] qui marque le pliage du danser et de l'écriture à l'étage de la naissance expressive¹⁵¹⁰ ». Cette « danse du dedans » serait perceptible par le lecteur, en tant qu'elle mobilise sa propre motricité. La « dansité » témoignerait d'un point de contact, voire d'une continuité entre l'énonciation perceptive et verbale du corps écrivant, l'énonciation manifestée dans l'économie textuelle et l'activité de ré-énonciation produite par le lecteur. Cette hypothèse ne semble pas isolée, tant on peut en trouver des déclinaisons nombreuses au sujet de la pratique d'écriture des danseurs : chez Louppe, le danseur écrivant nourrit son texte des mots issus de sa propre pratique, de sorte que sa prose contient à son tour cette corporéité tissée de gestes.

« Quand le danseur écrit, il ne se contente pas forcément de manipuler un matériau cognitif, passionnant et indispensable certes à l'approche de la danse. Il fait que sa parole nous entraîne au cœur de lui-même. Il déchire les frontières, comme le fait son mouvement, entre son corps et le corps de l'autre. L'écriture alors passe outre la glose, si attentive et subtile fût-t-elle pour devenir le champ commun des partages de sensations, le derme interface par où se révèle quelque chose de 'La danse du dedans' dont Dominique Dupuy nous donne des informations si prenantes [...]. En

¹⁵⁰⁸ FISH Stanley, JOUSSET Philippe, « L'épreuve de la littérature. Une stylistique affective », *Poétique* n°155, 2008, pp. 345-378. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-3-page-345.htm> Consulté le 13 novembre 2021.

¹⁵⁰⁹ GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.

¹⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

fait, ce qui est atteint ici, c'est un état extrême de l'écriture, comme un terrain meuble où pourrait s'inscrire l'empreinte d'un état de corps¹⁵¹¹».

Lorsqu'elle envisage l'acte d'écriture du danseur, Louppe suppose non seulement que la corporéité de ce dernier se manifeste au sein même de la textualité, mais aussi qu'elle instaure un partage sensible avec le lecteur (« sa parole nous entraîne au cœur de lui-même »). Est-ce à dire que parce que l'auteur d'un texte est danseur, il utiliserait la langue de la manière la plus kinésique possible pour rendre compte de son expérience ? Cette perspective semble largement nourrie au sujet de l'étude des textualités produites par les artistes chorégraphiques¹⁵¹² : Julie Perrin affirme ainsi l'existence d'un « même projet kinésique » dans l'écriture et la danse de Simone Forti, exprimées dans ses ouvrages sous la forme de « matrices perceptives¹⁵¹³ » destinées tant à l'artiste qu'à son lecteur. La chercheuse se propose de les rendre visibles par l'analyse textuelle, de sorte que celle-ci informerait en retour l'appréhension des œuvres chorégraphiques de Forti.

Une hypothèse similaire semble finalement aussi présente dans la pensée de Bernard : à l'issue du développement de sa théorie chiasmique, il formule trois « perspectives de recherche » qui débouchent de la prise en considération de l'articulation entre énonciation perceptive et verbale. Si le premier axe s'intéresse à la manière dont la connaissance de l'activité chiasmique de la sensation pourrait nourrir le travail chorégraphique, tandis que le second s'intéresse à ses applications pédagogiques, le troisième axe s'attache plus spécifiquement aux pratiques de discours et d'écriture.

« Notre théorie fictionnaire du sentir débouche nécessairement sur une troisième perspective de recherche : celle de la transformation du discours de et sur la danse, plus exactement, de la manière dont l'énonciation orale et scripturaire de la perception de cette pratique peut s'articuler sur le processus immanent de débrayage de sa production dans le sentir de l'artiste¹⁵¹⁴ ».

Cette « perspective de recherche » apparaît largement ambivalente : on peut y voir tant une incitation à ce que le discours (théorique, critique) sur les œuvres de danse prenne en compte la sensorialité du danseur (la « perception de cette pratique » s'entendant ici comme l'activité du

¹⁵¹¹ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹² BORGE Nathalie, « Perception du geste et 'densité' du texte littéraire en français langue étrangère à l'université », *Le français aujourd'hui* n° 205, 2019, pp. 33-40. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3917/lfa.205.0033> Consulté le 11 mai 2021.

¹⁵¹³ « On fait l'hypothèse que la pratique dansée partagée avec la pratique de l'écriture un même projet kinésique. [...] Si l'on considère que le ressort du mouvement repose moins sur des compétences physiques individuelles que sur la matrice perceptive que l'on s'est construite, on comprendra que le texte peut devenir le lieu d'un développement des sens et d'un exercice de la perception susceptible d'enrichir la corporéité dansante ». PERRIN Julie, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *op. cit.*, p. 105.

¹⁵¹⁴ BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 120.

spectateur), qu'une hypothèse orientée vers les formes d'écriture des danseurs eux-mêmes. Cependant, on ne sait ici quelle est exactement la nature de cette « articulation » de l'énonciation sur le sentir de l'artiste ; c'est précisément ce qui nous interpelle. Tout comme la *dansité* chez Godfroy suppose une interaction entre la corporéité de l'auteur et celle du lecteur ; tout comme Louppe suggère que l'écriture du danseur entraîne le lecteur dans son propre corps, ici encore les modalités de cette « articulation » sont laissées à l'appréciation du lecteur. La seule certitude est qu'elle ne semble pas pouvoir s'établir selon un axe continu et linéaire (celui qui écrit manifesterait un geste, que percevrait celui qui lit), mais plutôt d'une forme de réciprocité, d'une projection de l'un dans l'autre.

C'est précisément l'hypothèse que nous défendons ici. Cette *dansité*, cet « entraînement dans le corps de l'autre », cette « articulation » reposent sur la prise en compte, dans l'activité de lecture, de la réversibilité du processus énonciatif qui interviendrait dans la corporéité du danseur lorsqu'il s'écrit. Notre posture d'analyse consiste ainsi à s'attacher aux conséquences de la perception de cette réversibilité dans l'appréhension empathique des textes : il nous semble qu'elle en soutient l'incorporation parce qu'elle suggère une potentielle réciprocité de l'énonciation – issue de la sensorialité du danseur, elle engage en retour notre propre corps. Elle ne peut alors s'appréhender avec honnêteté intellectuelle que dans le régime de la fiction : en tant que lecteur, nous imaginons le corps du danseur et la sensorialité qui a travaillé son écriture ; nous projetons sur les formes langagières du texte des matrices kinésiques qui nous seraient données à éprouver. Comme le rappelle Philippe Guisgand, l'activité empathique – telle que nous l'exerçons par notre lecture de ces écrits de danseurs – « réapparaît chaque fois que se pose la question de l'*autre*¹⁵¹⁵ », c'est-à-dire lorsque devient perceptible la présence d'une altérité. Ainsi, la corporéité du danseur constitue l'altérité du texte comme de notre lecture : elle en compose l'horizon et la perspective, qui précède l'écriture et émane de notre propre activité face au texte, lorsque nous nous y incluons pour donner sens à ce que nous lisons. En somme, c'est la manière même dont nous tentons d'approcher la corporéité du danseur, par la quête de cette *dansité* supposée au sein de la textualité, qui agit sur nous dans une dynamique fictionnaire. Il serait donc vain de supposer tangible la corporéité du danseur qui écrit le texte que nous lisons, de chercher la présence manifeste de son énonciation à même l'écriture. Non pas que celle-ci soit fautive, mais parce que ce n'est pas en tant qu'elle est réelle qu'elle est pour nous efficace.

De ce point de vue, il nous semble pertinent de requalifier la proposition d'Alice Godfroy, qui postule que la perception des « gestes » d'un texte s'éprouverait dans des « trous du sens », dans ses

¹⁵¹⁵ GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps* n° 74, 2006, p. 117-130. En ligne. DOI : 10.3917/sta.074.0117. Consulté le 23 août 2022. (Nous soulignons).

latences : dans ce cas de figure, il ne s'agit que de voir comment fonctionne notre propre gestualité, nos privilèges perceptifs face à une textualité constituée de signes linguistiques. Bien au contraire, si c'est la quête d'une parole de danse qui guide notre lecture et nous pousse à percevoir la gestualité qui anime l'écriture telle que nous l'imaginons présente dans certains tropes, c'est parce que le texte n'est pas perçu comme un objet – accumulation de simulacres dans une forme autonome et indépendante de notre lecture – mais comme un ensemble de configurations dynamiques¹⁵¹⁶. Ainsi, nous souscrivons au point de vue de Marielle Macé, qui considère l'activité de lecture comme « tout autre chose qu'une activité de comblement de lacunes ».

« Je ne crois pas que nous ayons essentiellement affaire dans les textes à des blancs, à des vides ou à des indéterminations, à quelque chose qui attend notre sur-activité et notre pouvoir de comblement, mais avant tout à des pleins, à des énoncés à rejoindre et dont trouver l'emploi, à des formes plus fortes que nous (non au sens où elles constitueraient des monuments, inertes, mais parce qu'elles nous arrivent comme des événements, avec leur densité et leur charge temporelle) ; des formes à la singularité desquelles [...] il nous faut faire véritablement place en nous-mêmes¹⁵¹⁷ ».

À sa suite, notre postulat repose sur l'existence d'un point de contact entre le processus fictionnaire d'énonciation d'une sensation tel qu'il nourrit l'activité du danseur et les formes fictionnelles des textes qu'ils produisent : les fictions fondatrices de l'expérience gestuelle sont motrices du travail énonciatif dont témoignent ces ouvrages. Considérer comment ces textes engagent des fictions ne consiste pas à qualifier leur propos de « fictif » – on peut cependant rappeler qu'au moins un ouvrage, celui de Rivière, est présenté comme tel¹⁵¹⁸. Il s'agit plutôt d'envisager comment la prise en considération du caractère fictionnaire de l'acte de parole qui les constitue s'inscrit dans notre propre activité fictionnelle de lecture, de sorte que le processus de fiction peut se constituer en démarche heuristique dans le contexte de l'analyse des pratiques énonciatives des danseurs telles que nous les percevons se déployer dans notre corpus. Comment cette activité fictionnelle entre-t-elle en interaction avec la pratique de la lecture ?

¹⁵¹⁶ BAYLE Ariane, « Untilted », *Revue d'Histoire Littéraire de La France* n° 118, 2018, pp. 462–65. En ligne. URL : <http://www.jstor.org/stable/26430689>. Consulté le 07 novembre 2022.

¹⁵¹⁷ MACÉ Marielle, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », LAVOCAT Françoise (dir.), *Pourquoi l'interprétation ?*, *Fabula-LhT* n° 14, 2015. En ligne. URL : <http://www.fabula.org/lht/14/mace.html>, Consulté le 30 septembre 2022.

¹⁵¹⁸ *ob.scène* est sous-titré « récit fictif d'une vie de danseur ». L'ouvrage de Lefkowitz est présenté par cette dernière comme relevant de la fiction.

C. Fiction et fictionnaire : quelle place pour les discours de la fiction en danse ?

Pour s'interroger sur les conditions de possibilité et les mécanismes fondateurs d'une parole fictionnelle, il s'agit de se pencher sur les imaginaires afférents à la notion de fiction, et à sa présence paradoxale en danse. Souvent déniée, parfois rejetée ou désignée comme contre-modèle, elle semble pourtant constituer un champ de réflexion souterrain pour les artistes chorégraphiques, lorsqu'elle intervient pour qualifier des phénomènes d'une grande diversité ; présents dans l'activité poétique des chorégraphes comme dans des formes scéniques, mais aussi dans la sensorialité du danseur ou dans la réception du spectateur. Quelles seraient les formes et les fonctions du registre fictionnel en danse et pour les danseurs ? D'autre part, comment pouvons-nous ériger cette catégorie de « fiction » en outil d'analyse pour aborder des récits de danseurs, alors que la fiction semble être une notion intrinsèquement littéraire ? Ici, il ne s'agit pas d'en proposer une généalogie, mais plutôt de mettre en lumière quelques polarités et jeux de polysémie, voire d'analogie, contenus par l'usage de ce terme, au sein des œuvres chorégraphiques et des pratiques scéniques comme dans le travail des danseurs. Nous pourrions ainsi évoquer quelques esquisses possibles du tuilage de ces deux approches de la fiction – littéraires, du moins scripturaires et textuelles d'une part, et chorégraphiques ou kinésiques d'autre part. Nous nous rendrons attentifs à la manière dont des concepts littéraires, mais aussi anthropologiques et sémiologiques infusent le discours des artistes chorégraphiques et des théoriciens de la danse – de la « mimésis » à l'« artefact », de la « représentation » au « réel » – et tenterons de désigner les espaces, les objets et les discours au fil desquels elle se décline. Ces quelques éléments constitueront un socle de réflexion pour la suite de nos analyses, afin d'examiner comment chaque ouvrage de notre corpus propose des récits de corps et de gestes qui mettent en jeu des acceptions singulières de l'expérience fictionnelle.

Rappelons que s'intéresser à la fiction en danse constitue un véritable défi, compte tenu de l'absence relative de cette notion dans les discours des danseurs. Tout au plus peut-on constater, dans un numéro d'*Art Press* consacré aux fictions d'artistes que la fiction serait une notion « galvaudée¹⁵¹⁹ ». Un constat aussi partagé par Anne Pellus, qui dans une étude consacrée à la science-fiction sur les scènes de danse contemporaine remarque la « minorisation de la fiction sur les scènes chorégraphiques actuelles en dehors des grands ballets du répertoire classique¹⁵²⁰ ». Une des premières raisons, qui nous intéresse tout particulièrement, est que la notion de fiction a surtout été pensée dans le champ littéraire ou théâtral, c'est-à-dire dans la relation au texte et à l'écriture : la fiction se trouve affiliée à la forme du récit, et son efficacité envisagée du point de vue de l'activité du

¹⁵¹⁹ Voir le numéro « Fictions d'artistes : autobiographies, récits, supercheries », *Art Press* HS n°5, Avril 2002.

¹⁵²⁰ PELLUS Annel, « Présence du futur en danse contemporaine (devenirs hybrides et rêves cybernétiques) », *ReS Futurae* n°18, 2021. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.9699> Consulté le 15 février 2022.

lecteur. Une perspective bien rappelée par une récente publication, qui l'inscrit d'ailleurs dans son titre, *Fictions nécessaires*, et rappelle d'emblée combien ce signifiant est trouble.

« Le champ de la fiction excède [...] très largement la stricte narration, entendue comme un récit organisé, mené par un narrateur [...]. Mais quel sens donner à ce terme de fiction ? Peu d'études, à ma connaissance, portent sur ce point spécifique. Très souvent liées au domaine littéraire, l'étude de la fiction n'a été que très rarement mobilisée dans le champ de la danse. On évoque tout au plus 'les fictions véhiculées par les livrets'¹⁵²¹ ».

Lapeyre évoque ainsi une « problématique répudiation de la fiction, entendue au sens de 'raconter des histoires', dans la danse plus ou moins contemporaine » : un constat qu'on ne peut que partager si l'on s'attache aux discours des artistes chorégraphiques qui évoquent la fiction au sujet de leurs œuvres. C'est le cas du chorégraphe Alban Richard, à propos de sa pièce *Lointain* (2007) et du dispositif chorégraphique qu'il met en place, de son travail avec la musique de Wagner et de la narration qu'elle propose.

« Ce qui m'intéresse, c'est le décalage entre ce qui se passe sur scène, la façon dont on relie les positions entre elles dans des temps différents, mais c'est aussi le romantisme et la narration. La forme narrative vient de la musique qui est une sorte de catalyseur, comme au cinéma. Mais la danse est absolument non fictionnelle¹⁵²² ».

La restriction par laquelle se clôt son propos paraît surprenante, tant il expose sa démarche artistique en des termes – le « romantisme », la « narration », un « décalage » et des « temp[oralités] différent[e]s » – qui relèvent pourtant des acceptions communes de la fiction, comme source d'altérité et comme forme littéraire. Si l'on peut voir se manifester dans le discours de Richard une confusion entre fiction et narrativité – la danse n'aurait pas vocation à illustrer la trame musicale – la dénégation d'une fiction chorégraphique signale sans doute d'autres processus (mimétiques, sémiotiques, figuratifs) davantage souterrains.

1. *L'anti-fiction scénique*

Au regard de la constance avec laquelle ce terme est réfuté, nous nous proposons de tenter d'en donner quelques éléments d'élucidation, en prenant appui sur les études qui mobilisent cette notion au sujet des œuvres chorégraphiques contemporaines. Quels seraient donc, en danse, les reproches ou les méfiances formulées à l'égard du registre fictionnel ? Philippe Verrièle, dans un article au titre révélateur, intitulé « Frictions sur la fiction » et consacré au récent développement des autofictions

¹⁵²¹ LAPEYRE Chantal, *Fictions nécessaires. Pour une danse baroque contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2021, p. 11.

¹⁵²² RICHARD Alban, YOKEL Nathalie, « Lointain ou l'impossible emboîtement », *La Terrasse*, 10 septembre 2007. En ligne. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/alban-richard-2/> Consulté le 18 juin 2022.

scéniques¹⁵²³, s'interroge sur les raisons de leur caractère transgressif. Il relève d'abord des enjeux formels : d'une part, ces autofictions scéniques seraient nourries des infléchissements marqués par les formes contemporaines de l'autofiction littéraire. D'autre part, elles entretiennent une relation plus lâche et « méfiante » avec les formes narratives.

« Il ne s'agit plus de raconter une situation fictionnelle, mais de s'y glisser, de la faire exister sur le plateau [...], dégagée de réelle action, réduisant la fable à un postulat et les protagonistes à des rôles flottants¹⁵²⁴ ».

La restriction principale qu'il constate dans les discours des artistes chorégraphiques quant aux usages de la fiction relève du statut scénique du danseur – de sa corporéité et de sa parole – au regard de la manière dont l'univers fictionnel, largement indexé sur les modes de représentation littéraire et dramaturgiques, induit que le danseur se coule dans le moule d'un « personnage¹⁵²⁵ ». Ce phénomène intrinsèquement lié à l'activité du comédien demeure problématique pour le danseur, parce que ce dernier « n'incarne [...] rien d'autre que lui-même¹⁵²⁶ ». Comme le remarque Verrièle, persisterait le préjugé « propre à la danse contemporaine que la fiction 'occulte le corps' parce qu'elle requiert de jouer un rôle ». C'est à ce titre que la danse résiste à l'emprise fictionnelle, de sorte que le rejet des formes narratives ne serait que la démonstration du refus de la danse comme acte de représentation, et du corps du danseur comme artefact. Verrièle suppose qu'une « doxa anti-fiction » trouverait racine notamment dans ce qu'il désigne comme les « danses plasticiennes » de la post-modernité américaine¹⁵²⁷, marquées tant par le refus du narratif que par la remise en question des modalités et des espaces de représentation, notamment dans un contexte esthétique où la danse interroge son rapport au réel. Si nous verrons ultérieurement combien ces mécanismes sont en réalité bien plus

¹⁵²³ VERRIELE Philippe, « Frictions sur la fiction. Danse française, 2000-2010 », *Études théâtrales* n° 47-48, 2010, p. 93-96. En ligne. DOI : 10.3917/etth.047.0093. Consulté le 03 février 2020. Voir aussi l'article d'Eve Beauvallet, « Les chorégraphes dans l'ère du je », *Libération*, 1^{er} octobre 2015. URL : https://next.liberation.fr/theatre/2015/10/01/les-choregraphes-dans-l-ere-du-je_1395096. Consulté le 14 juin 2021.

¹⁵²⁴ VERRIELE Philippe, « Frictions sur la fiction. Danse française, 2000-2010 », *op. cit.*

¹⁵²⁵ COURCHAY Maurice, « Relation(s) à soi, relation(s) à autrui, dans les processus d'identification et d'empathie en danse en forme de partage d'expériences », journées d'étude *Triangle de l'empathie. Identification et empathie dans le triangle acteur/personnage/spectateur*, Paris, INHA, 2015.

¹⁵²⁶ C'est d'ailleurs à ce titre qu'il analyse le retour contemporain des autofictions scéniques : celles-ci s'établissent au regard du fait que le « pacte autobiographique » tel qu'il est établi en littérature – par Lejeune notamment – constitue un lieu commun, connu de tous, qui établit la relation d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage d'un récit autobiographique, et par extrapolation d'une autofiction scénique. Dans ce cas de figure, si le corps du danseur est effectivement placé dans une situation de représentation, et non de performance, il réfère néanmoins à l'identité de celui qui l'exhibe.

¹⁵²⁷ Il nous semble que les parallèles que Verrièle expose dans son article doivent être examinés avec prudence, au vu non seulement des différences esthétiques entre la tradition littéraire en Europe et aux États-Unis, mais aussi des différences lexicales : le terme « narrative » en anglais n'est pas porteur des mêmes acceptions que le français « narratif ».

complexes et profonds, ils semblent cependant représentatifs du développement récent d'un champ d'analyse consacré à la relation des œuvres chorégraphiques au réel¹⁵²⁸. Celui-ci se décline dans l'intérêt porté aux gestes et aux actes quotidiens, ou aux corps amateurs qui induisent sur scène des « danses piétonnes¹⁵²⁹ », mais aussi à des démarches artistiques qui intègrent des sources – historiques ou testimoniales – à valeur documentaire. L'espace de représentation se trouve ainsi réinterrogé : que la scène soit conçue comme espace de performance par l'abolition de la dialectique entre scène et salle ou que l'œuvre prenne place dans l'environnement quotidien – à la manière des danses in-situ¹⁵³⁰ – la danse comme acte de performance interroge le statut même du danseur comme interprète, les desseins et les forces qui motivent ses gestes – voire leur absence. À ce titre, chez Pouillaude, la « représentation factuelle¹⁵³¹ » est érigée en forme d'énonciation qui régit le statut scénique de la parole recueillie et des « actes de langage » que le danseur formule sur scène. Le contexte d'émission de la parole et sa relation d'identité au corps qui l'énonce participeraient à la rendre « réelle », lorsqu'elle permet d'exprimer et de transmettre la matière tangible du corps comme du mouvement vécu et perçu. La fiction en constituerait alors le contre-modèle, parce qu'elle s'imposerait comme une interface, voire un frein à la relation du danseur à sa corporéité, mais aussi à l'activité empathique du spectateur ; un lieu commun que nous aurons l'occasion de déconstruire. Pour l'heure, remarquons qu'on ne peut s'empêcher de voir se manifester, comme soubassement de cette réflexion quant au statut scénique de la parole du danseur (qui serait « non-fictionnelle » parce qu'acte de parole), une catégorisation obsolète issue du champ littéraire : celle proposée par Genette entre fiction et diction, qui se trouve ici incidemment réactivée (la parole du danseur, parce qu'elle constitue une activité de diction, ne peut être une fiction), d'autant que Genette lui-même est revenu sur cette opposition¹⁵³².

¹⁵²⁸ CLIVAZ Claire, « Ricœur, White et le retour de la question du réel », *A contrario* n° 14, 2010, p. 10-26. En ligne. DOI : 10.3917/aco.102.0010. Consulté le 11 février 2021.

¹⁵²⁹ Voir GINOT Isabelle, « Du piéton ordinaire », in BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, p. 25-43.

¹⁵³⁰ Voir PERRIN Julie, « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », *Repères, cahier de danse* n° 42, 2019, p. 10-14. DOI : 10.3917/reper.042.0010. Consulté le 15 mars 2022.

¹⁵³¹ POUILLAUDE Frédéric, « Scène et représentations non-fictionnelles de l'Histoire », *op. cit.*

¹⁵³² Cette distinction ne s'établit cependant pas chez Genette selon des critères de statut : il s'agit moins d'examiner l'œuvre dite de « fiction » ou de « diction » à partir de sa référentialité, que du point de vue de l'activité de réception engagée à son égard. Si les œuvres de fiction sont considérées comme « constitutives » du littéraire et donc étudiées comme telles, les œuvres dites de « diction » ne peuvent revendiquer leur caractère littéraire que sur des critères stylistiques. Elles se prêtent ainsi à l'étude et au débat critique, à l'inverse des œuvres de fiction, où selon Genette « la relation de fictionnalité tend à inhiber [chez le lecteur], ou pour le moins à désactiver quelque peu l'appréciation, et d'abord l'attention stylistique ». À l'inverse, l'analyse des œuvres considérées comme de « diction » inhibe l'attention « au contenu d'action, de caractères, d'objets, etc. ». Voir GENETTE Gérard, « Fiction ou diction », *Poétique* n° 134, 2003, p. 131-139. En ligne. DOI : 10.3917/poeti.134.0131. Consulté le 16 janvier 2021.

Il nous semble ainsi que ces dichotomies (et leur fragilité) auraient pourtant beaucoup à se nourrir précisément de la manière dont les théories littéraires problématissent le statut du fictionnel ; et ce d'autant que si les formes littéraires sont déniées dans le discours des danseurs et théoriciens de la danse, c'est pourtant par ce prisme disciplinaire qu'ils pensent la fiction. Notre constat rejoint par ailleurs celui que formule Lapeyre : si l'approche supposée narrative de la fiction est réductrice, il devient « nécessaire de chercher secours dans d'autres champs, en particulier du côté de la littérature, de la narratologie et [...] du côté des penseurs de la fiction dans la période contemporaine¹⁵³³ ». En effet, si la littérature constitue sans doute le champ artistique dans lequel cette notion est la plus présente, c'est aussi là qu'elle se trouve très largement reproblématisée¹⁵³⁴, et ce depuis au moins une quarantaine d'années. Les théoriciens ont travaillé à s'éloigner d'une analyse narratocentrique¹⁵³⁵ de la fiction, pour œuvrer au contraire à penser les conditions de son extension. Pour cette raison, nous proposons ici quelques fils d'analyse de la manière dont les sciences humaines proposent aujourd'hui de penser l'activité de fiction.

En premier lieu, toutes les études s'accordent sur le fait que la fiction n'est pas liée à la forme narrative¹⁵³⁶ ; plus précisément, il n'existerait aucune spécificité formelle ou structurelle d'un texte de fiction, et les manifestations de cette dernière excèdent d'ailleurs très largement la dynamique narrative¹⁵³⁷. C'est parce qu'elle est susceptible de s'incarner dans tout type d'objet que les études les plus récentes s'attachent à des dispositifs autres que strictement artistiques, tout particulièrement dans des formes ludiques (jeux vidéo¹⁵³⁸, jeux de société, jeux enfantins¹⁵³⁹). En leur sein, la fiction s'entend comme un dispositif qui instaure une modalité relationnelle spécifique entre un objet, l'expérience qu'il permet et la manière dont celle-ci est investie par un spectateur/participant. C'est en effet la mise en exergue des conditions d'émergence de la fiction qui est garante de son efficacité : lorsqu'il s'agit d'un jeu, on en accepte les règles, les limites, les consignes. Bien loin de constituer un seul simulacre, celles-ci instaurent un « contrat de fiction », qui participe à l'émergence d'un « état

¹⁵³³ LAPEYRE Chantal, *Fictions nécessaires. Pour une danse baroque contemporaine*, op. cit.

¹⁵³⁴ CLEMENS Eric, *Le fictionnel et le fictif : essai sur le réel et les mondes*, Mons, CEP, 2020.

¹⁵³⁵ COHN Dorrit, *The distinction of fiction*, Baltimore, John Hopking University Press, 1999.

¹⁵³⁶ FABRE Daniel, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva* n°20, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2820>. Consulté le 23 août 2022.

¹⁵³⁷ « La fiction que l'on cherche risque fort de se manifester sous des formes inattendues ou peu familières, et par là, pire encore, nous échapper, passer entre les mailles de nos catégories ». RABAU Sophie, « La théorie comme fiction », in BRECHET Christophe (dir.), *Théorie et pratique de la fiction à l'époque impériale*, Paris, Picard, 2013, pp. 291-298. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3917/pica.brech.2013.01.0291> Consulté le 19 septembre 2022.

¹⁵³⁸ ESPEN Aarseth, « Doors and Perception: Fiction vs. Simulation in Games », *Intermedialités / Intermediality* n°9, 2007, p. 35-44. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/1005528ar> Consulté le 18 septembre 2022.

¹⁵³⁹ JAMES Alison, REIG, Christophe (dir.), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.56119>. Consulté le 30 juin 2021.

d'immersion fictionnelle¹⁵⁴⁰ ». Parce qu'elle se manifeste par des incitations à agir¹⁵⁴¹, la fiction ne peut à ce titre être impliquée dans une relation dichotomique avec ce qu'on identifierait comme une « réalité » autre¹⁵⁴². À ce titre, selon Schaeffer et dans le prolongement d'Aristote qui pense la fiction comme une modalité perceptive propre à la cognition humaine, la fiction constituerait une « compétence anthropologique universelle », parce qu'elle participe – pour qui la pratique – à l'élaboration et à l'apprentissage de conduites (gestuelles, sociales, perceptives)¹⁵⁴³.

Cependant, si la fiction est une compétence universelle, Schaeffer convient qu'elle « n'en suscite pas moins des pratiques et, partant, des définitions théoriques d'une extrême diversité¹⁵⁴⁴ », notamment par certaines spécificités esthétiques lorsqu'elle prend forme dans des œuvres artistiques. Ainsi invite-t-il, au sein des œuvres d'art, à envisager moins leur statut référentiel (factuel ou fictionnel) que les formes de pratiques interactionnelles qu'elles engagent. Celles-ci s'actualisent *via* des configurations particulières de l'activité énonciative, qui non seulement tendent à établir l'objet pourvoyeur d'une expérience de fiction comme un univers clos et cohérent, mais aussi qui y incluent la participation active d'un récepteur pour lui donner sens. C'est ce qu'il décrit comme un « état d'immersion fictionnelle », lors duquel « notre corps est le lieu de transferts perceptifs¹⁵⁴⁵ ».

2. Du fictionnel au fictionnaire

Si nous avons opéré un détour par l'analyse de quelques-unes des postures théoriques par lesquelles est examinée la fiction dans les œuvres chorégraphiques – tout particulièrement pour envisager la place accordée à la parole du danseur au regard de certaines représentations de ce qu'est la fiction – et si ce détour nous a mené à considérer la manière dont le champ littéraire la considère à son tour, c'est finalement pour examiner combien ces dernières théories de la fiction recourent certaines analyses des danseurs et théoriciens de la danse. Verrièle remarquait un discret retour de la fiction dans les formes chorégraphiques contemporaines ; nous le voyons aussi à l'œuvre dans deux faisceaux de discours : ceux qui entourent le travail du danseur, et ceux qui s'attachent à la réception des œuvres chorégraphiques par les spectateurs. Remarquons ainsi, dans le travail réalisé par Mathieu

¹⁵⁴⁰ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 55.

¹⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 159.

¹⁵⁴² TISSERON Serge, « La réalité de l'expérience de fiction », *L'Homme* n°175-176, 2005. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.2952> Consulté le 24 juillet 2022.

¹⁵⁴³ Notons que certains théoriciens vont jusqu'à considérer que toute forme de connaissance reposerait sur un processus fictionnel. Selon Hans Vaihinger, toute connaissance, même scientifique, est une fiction : nous ne connaissons que les phénomènes et construisons des modèles pour les penser sans connaître leurs essences. Voir SCHMUTZ Jacob, « Épistémologie de la fiction : Thomas Hobbes et Hans Vaihinger », *Les Études philosophiques* n° 79, 2006, p. 517-535. En ligne. DOI : 10.3917/leph.064.0517. Consulté le 11 août 2022.

¹⁵⁴⁴ RABAU Sophie, « La théorie comme fiction », BRÉCHET Christophe (dir.), *Théorie et pratique de la fiction à l'époque impériale*. Paris, Picard, 2013, p. 291-298. En ligne. DOI : 10.3917/pica.brech.2013.01.0291. Consulté le 16 octobre 2022.

¹⁵⁴⁵ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 153.

Bouvier et Loïc Touzé¹⁵⁴⁶, la présence récurrente de la fiction pour penser la manière dont se construit le geste du danseur : simultanément désigné comme une « fiction perceptive » et comme une « fiction ludique », on y voit poindre la terminologie de Schaeffer. Elle permet de soutenir l'hypothèse d'un geste dansé qui ne serait pas strictement « autopoïétique » et intransitif, rapporté à la seule corporalité du danseur, mais bien au contraire envisagé comme « en relation ». Le travail chorégraphique qui découle de cette position théorique ne consiste plus seulement à « danser », mais plutôt à « faire une danse », c'est-à-dire à considérer l'entièreté des phénomènes sensibles et perceptifs qui s'articulent dans l'élaboration d'un geste.

« 'Faire une danse' implique alors de considérer que la danse s'étend bien au-delà des contours du danseur : elle est un agencement général de corps existants et contingents, d'entités substantielles ou spirituelles, de gestes actuels et d'images virtuelles, qui s'environne d'un espace propice, s'accompagne de regards actifs, se soutient d'une fiction perceptive, s'épaissit de temporalités passées et futures¹⁵⁴⁷ ».

Cette activité de « faire une danse » souligne une pratique transitive, qui se nourrit de la relation qu'elle tisse depuis des événements externes aux strictes limites du corps propre : on pourrait à ce titre la rapprocher du processus énonciatif tel que le formule Bernard. D'ailleurs, lui-même mobilise abondamment la notion de « fiction » pour désigner simultanément la double activité de projection et de résonance – externe comme intérieure – qui organise la sensation¹⁵⁴⁸.

« [...] tout comme je projette, dans ma parole, la réalité supposée de l'autre, objet ou être vivant, le sentir projette des fictions, des virtualités, car la sensation n'est jamais pure mais est contaminée par tous les autres sens¹⁵⁴⁹ ».

Si Bernard désigne ici comme processus fictionnaire l'activité sensorielle du danseur, celui-ci est aussi actif dans l'activité de perception d'un corps en scène¹⁵⁵⁰. En effet, sa présence sur le plateau

¹⁵⁴⁶ BOUVIER Mathieu, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse* n°6, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1686>. Consulté le 30 septembre 2022.

¹⁵⁴⁷ *Idem*.

¹⁵⁴⁸ « Quand vous utilisez le langage, vous utilisez des phonèmes qui deviennent ensuite des monèmes, des mots, etc. Projetés et résonnant dans l'audition de l'auditeur, ils sont un équivalent de ce que vous êtes censé penser et vouloir projeter à l'extérieur. C'est cela le mécanisme [...] que je nomme 'fictionnaire' qui régit toute la production linguistique ». [...] Il y a des fictions, des altérités qui sont à l'œuvre dans la fabrique de la sensation, sur laquelle repose la production du geste ». BERNARD Michel, « Le pouvoir du sentir », *Enfances & Psy* n°20, 2002, p. 42-49. En ligne. DOI : [10.3917/ep.020.0042](https://doi.org/10.3917/ep.020.0042). Consulté le 11 mai 2022.

¹⁵⁴⁹ BERNARD Michel, DAVID Gwénola, « Le pouvoir fictionnaire de la danse », *La Terrasse*, 30 novembre 2011. En ligne. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-pouvoir-fictionnaire-de-la-danse/> Consulté le 15 juillet 2021.

¹⁵⁵⁰ BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 21-29. En ligne. DOI : [10.3917/rdes.044.0021](https://doi.org/10.3917/rdes.044.0021). Consulté le 11 août 2022.

découle d'un double « pacte » spectatorial, entre la scène et la salle comme entre le corps présenté et le corps réel : « quand un corps se présente sur scène, qu'il soit habillé, nu, ce n'est déjà plus un corps, c'est un corps qui se fait apparaître autre chose : il se dédouble, il se démultiplie ». Il ne s'agit pourtant pas d'un leurre ou d'une illusion, précisément parce que ce corps fictionnel recoupe le phénomène de projection fictionnaire par lequel s'énonce une sensation : ainsi, le senti n'est « jamais réel au sens circonscrit du terme », de sorte qu'en l'absence même de spectateur, « le corps se donne constamment en spectacle à lui-même¹⁵⁵¹ ». Cette présence de la fiction dans son caractère transitif nous semble à ce titre particulièrement présente dans les études en esthétique, lorsqu'il s'agit d'envisager la réception des œuvres du point de vue de la place du spectateur et de l'activité de signifiante qu'il manifeste à son égard¹⁵⁵². Launay rappelle ainsi qu'« une fiction de l'œuvre n'est pas un abandon de l'œuvre. Elle est nécessaire pour que se déploient toutes les puissances de sa réalité virtuelle, de son spectre ou son fantôme¹⁵⁵³ ». Dans le récent ouvrage *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*¹⁵⁵⁴, Isabelle Ginot et Philippe Guisgand évoquent régulièrement la manifestation de « fictions » scéniques, qui se trouvent associées, néanmoins non strictement confondues avec d'autres modalités perceptives : les œuvres « se situent au centre d'un réseau de dynamiques hétérogènes où [...] sensation, imaginaire, fiction se croisent et dialoguent, sans qu'aucune hiérarchie ne vienne a priori s'imposer¹⁵⁵⁵ ». La fiction constitue dans ce cas un pivot pour penser l'entrelacs des propriétés polysémiques de l'œuvre et de l'activité du spectateur.

L'examen de ce faisceau de références souligne l'existence d'expériences fictionnelles, en relation ou indépendamment des structures poétiques manifestées par les œuvres de danse : ces fictions reposent sur l'activité perceptive du danseur comme du spectateur. Le geste du premier reposerait sur l'exploitation d'une sensorialité fictionnaire¹⁵⁵⁶, partagée par une spectacularisation de cette fiction, selon les caractéristiques matérielles de la scène de danse et selon un processus spéculaire chez le spectateur. Que ce processus fictionnaire existe réellement ou qu'il ne soit qu'une

¹⁵⁵¹ BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *op. cit.*

¹⁵⁵² « La fictionnalité ne réside pas dans la nature du récit, mais dans la posture du récepteur ». FLAHAULT François, HEINICH Nathalie, « La fiction, dehors, dedans », *L'Homme* n°175-176, 2005. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.1828> Consulté le 21 mai 2021.

¹⁵⁵³ LAUNAY Isabelle, « Vitalités et formes de l'oubli en danse », colloque *Vestige-Vertige*, Théâtre de la Cité internationale, Paris, novembre 2008. En ligne. URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6. Consulté le 12 septembre 2022.

¹⁵⁵⁴ GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 31. D'autres occurrences confirment notre propos : l'élaboration de « partitions affectives et fictionnelles [...] jouent avec les modalités multiples de projection, d'imprégnation, de fiction », p. 126.

¹⁵⁵⁶ Voir aussi l'analyse de la présence de stimuli fictionnaires dans la pratique du danseur : PERRIN Julie, PRUNENEC Sylvain, « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.457> Consulté le 09 août 2022.

construction théorique, l'intérêt transversal que ces diverses perspectives manifestent dans l'usage de la « fiction » relève de son efficacité. C'est le propre de la fiction : elle n'opère ni à l'égard de la polarité entre le vrai et le faux, ni selon de quelconques modalités formelles, mais du point de vue de son efficacité, kinesthésique et perceptive.

D. Une lecture empathique

Ceci constitue tout à la fois la faille et le dénouement de notre hypothèse : celle de la capacité d'un texte à participer de cette perception fictionnaire, à engager une activité empathique *via* la sensorialité kinesthésique de son lecteur. Alors que l'activité de fiction semble bien présente en danse, elle l'est précisément d'une manière non indexée sur les textualités. Au sein même de notre corpus analytique, remarquons un cheminement de pensée presque identique : si nous avons pu constater combien Michel Bernard indexe sa théorie des chiasmes à des éléments de théorie littéraire ou linguistique, en revanche la présence – pourtant récurrente – du terme de « fiction » semble recouvrir des acceptions ostensiblement détachées du littéraire. Dans le « troisième axe de recherche » précédemment mentionné, sa théorie « fictionnaire » s'exerce dans le sentir de l'artiste, sans que sa déclinaison dans des formes d'énonciation « orale et scripturaire » ne soit jamais « fictionnelle ». Si l'absence de cet adjectif habituellement mobilisé pour évoquer les fictions d'un texte n'est qu'un indice, ce n'est pas un hasard : désigné par un néologisme de sa conception, « fictionnaire », cet infléchissement lexical¹⁵⁵⁷ manifeste un déplacement de perspective : Bernard examine la fiction du point de vue de son origine (dans le sentir du danseur), non de ses effets produits¹⁵⁵⁸. Les fictions qui émergent dans la production gestuelle et sur lesquelles s'articulent les discours sur la danse semblent ne posséder ni tangibilité ni transposabilité, de sorte qu'aucune activité fictionnaire ne puisse se manifester dans leur expression scripturaire. Cette absence de transposabilité interroge ce qui distingue l'expérience fictionnaire dans des formes kinésiques et textuelles : n'est-elle pas régie par une perspective là encore logocentriste ? C'est en tout cas ce que suggère Patoine.

¹⁵⁵⁷ Bernard en expose partiellement les raisons : il aurait pu nommer sa théorie autrement, explique-t-il, (« théorie énonciatrice ou énonciative », ce qu'il refuse en raison des sens prioritairement linguistiques attribués à l'énonciation). « Aussi me paraît-il préférable de la nommer désormais 'théorie fictionnaire' de la sensation. Dénomination qui offre l'avantage à mes yeux de mieux souligner la dynamique créatrice de fictions qui anime notre corporéité sentante et, du même coup, son articulation profonde, indissoluble et, comme telle, nucléaire et essentielle avec notre imaginaire radical ». BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 120.

¹⁵⁵⁸ Julie Perrin, dans l'analyse qu'elle produit de cette théorie – à propos de la pratique de Myriam Lefkowitz – parvient au même constat que nous : « cette théorie 'fictionnaire' de la sensation, Michel Bernard la détache d'une logique linguistique afin d'insister sur la dynamique expressive [...] de la corporéité ». PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* n°3, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.962> Consulté le 03 novembre 2022.

« [Il s’agit de] réévaluer les approches logocentrées [...] qui fondent une large part des travaux consacrés à la lecture littéraire, qui est alors conçue comme compréhension textuelle plutôt que comme expérience totale d’un monde fictionnel¹⁵⁵⁹ ».

En effet, il apparaît que le projet esthétique¹⁵⁶⁰ sur lequel repose l’hypothèse de la capacité du spectateur à engager une activité fictionnaire au sein des œuvres chorégraphiques relève d’une perspective empathique.

« Par ‘empathie kinesthésique’, on entend le phénomène au cours duquel le spectateur ressent dans son propre corps le mouvement de l’interprète. [...] le sujet se fond et se confond dans l’objet, pour éprouver intrinsèquement, jusque dans sa ‘chair’, un vécu identique¹⁵⁶¹ ».

Dans ce cas, l’œuvre chorégraphique ne s’établit plus comme un frein, mais comme un médium à l’acte d’incorporation empathique, parce que le flux sensoriel du danseur s’établit comme conduite narrative du projet chorégraphique¹⁵⁶². Si on ne peut pas faire ici l’histoire de la notion d’empathie¹⁵⁶³, on peut néanmoins rappeler que sa compréhension a varié dans le temps, en s’appuyant sur des paradigmes esthétiques (tels que la mimésis) comme sur des connaissances scientifiques (telles que le fonctionnement des capteurs proprioceptifs). Ceux-ci participent à théoriser autant qu’ils témoignent des manières de percevoir la nature de la relation empathique : une conduite (active ou passive), envisagée tour à tour comme un phénomène de contagion ou de diffusion, comme requérant la réification de soi pour percevoir autrui, comme une activité d’intériorisation de la sensation proprioceptive du mouvement produit par le danseur. Dans ces multiples déclinaisons – non exhaustives – l’empathie repose sur le postulat d’une transférabilité du ressenti interne, à la manière d’une présence de l’autre en soi – et de présence à soi. Comment construire cette relation empathique et l’établir comme mode d’expérience efficace pour appréhender l’énonciation des danseurs lorsque nous n’avons accès qu’à des formes langagières, de sorte qu’aucun geste tangible ne supporte l’émergence d’une intercorporité ?

¹⁵⁵⁹ PATOINE Pierre-Louis, « Points de départ, lignes de fuite », *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, op. cit.

¹⁵⁶⁰ Voir GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, op. cit., p. 60-62.

¹⁵⁶¹ ALLOA Emmanuel, BURKHALTER Sarah, LAMBERT-BEATTY Carrie, « Kinesthésie plurielle : danse, esthétique et agentivité », *Perspective* n°2, 2020. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.20271> Consulté le 10 août 2022.

¹⁵⁶² C’est l’analyse que produit le critique John Martins du phénomène empathique. In FOSTER Susan, “Movement’s contagion: The kinesthetic impact of performance”, in DAVIS Tracy (dir.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 46-59. En ligne. DOI : 10.1017/CCOL9780521874014.004 Consulté le 31 juillet 2022.

¹⁵⁶³ FOSTER Susan, *Choreographing Empathy : Kinesthesia in Performance*, London, Routledge, 2011

Pour résoudre ce paradoxe, on peut s'appuyer sur les analyses formulées par Hubert Godard quant aux cas de figure où s'exerce l'efficacité d'une fiction perceptive face aux œuvres chorégraphiques, dans le contexte d'une coupure empathique. Dans *Le Geste et sa perception*¹⁵⁶⁴, il s'appuie sur le projet esthétique des danses de Merce Cunningham¹⁵⁶⁵ pour comprendre les « modes opératifs [...] des voies de la perception par la nature des transports mis en jeu ». Il prend l'exemple d'une promenade, un pas de danse canoniquement associé à une forte charge expressive lorsqu'il prend place au sein d'un duo amoureux ; il est ici transformé par Cunningham de sorte qu'il devient méconnaissable. Cela tient pour Godard au fait que le danseur n'investit pas son attention dans la monstration d'une tension relationnelle au sein du duo, et s'attache au contraire à « la forme à laquelle il doit aboutir ». Celle-ci se présente alors comme une figure non « troublée par le fond », c'est-à-dire par la propre activité tonico-posturale de l'interprète. La conséquence de ce phénomène s'envisage autant du point de vue du danseur que du spectateur : « les danses de Cunningham imposent la distance, interdisent le transfert. Elles obligent ainsi le spectateur à voir le signe, la figure, pour ce qu'ils sont ».

« La prise de distance entre l'émotion du danseur et ce qu'il produit se rejoue chez le spectateur entre la figure observée et sa propre émotion : il ne peut pas se laisser emporter par la danse. [...] Privé de cette donnée kinesthésique immédiate, l'observateur est contraint dans son imaginaire perceptif. Il a alors le choix d'un plaisir traduit par le sensible, dans les jeux de la fiction perceptive... et perspective. Il recrée finalement son propre bouleversement intérieur : dès lors le spectateur, plus que le danseur, est le véritable interprète de la danse de Cunningham¹⁵⁶⁶ ».

Dans le contexte d'une danse qui n'offre au regard que des figures, Godard nous invite à faire le deuil d'une relation d'empathie qui permettrait d'accéder au ressenti kinesthésique du danseur, puisque les sensations perçues par le spectateur comme résultant de l'activité motrices de l'interprète sont en réalité issues de sa proprioception. Ainsi, davantage qu'une relation empathique fondée sur une fusion kinesthésique, danseur et spectateur partagent au contraire un même processus de *différence* entre l'expressivité du geste et la figure qu'il donne à voir. Rappelons d'ailleurs que si Godard mobilise ici un exemple qu'il considère comme un cas limite de la relation spectatorielle, il s'avère que le phénomène qu'il expose concerne sans doute l'ensemble des relations empathiques : les savoirs scientifiques soutiennent par exemple que l'activation d'une simulation perceptive par nos neurones-miroirs n'opère qu'au regard d'événements déjà connus de notre répertoire sensori-moteur

¹⁵⁶⁴ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MARCEL Michelle, *La danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 226.

¹⁵⁶⁵ Godard rappelle néanmoins que la danse de Cunningham, tout comme celle de Trisha Brown qu'il examine dans le même paragraphe, sont « éloignées de tout contenu narratif ». Si cela pourrait sembler contredire l'analyse que nous en proposons, il nous semble plutôt que cette ambiguïté souligne le souhait de s'écarter de la confusion commune entre narration et fiction : ici, il est possible qu'existe une fiction sans narration.

¹⁵⁶⁶ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*

– quand ce geste nous concerne¹⁵⁶⁷. D'autre part, une approche historico-esthétique du phénomène empathique porte à considérer que, dès le XIX^e siècle, l'*Einfühlung* (concept-clef par lequel se structurent les théories de l'empathie) serait, davantage qu'une « confusion », « une projection du moi, de sorte que la chair d'autrui n'apparaît en dernière instance que comme le reflet de ma chair propre¹⁵⁶⁸ ».

L'intérêt de la réflexion de Godard réside moins dans sa tentative pour acter l'impossibilité d'une empathie kinesthésique que dans la manière dont il désigne le site et le fonctionnement de cette empathie : inductrice de fictions perceptives, elle fonctionne d'autant plus que l'on n'a pas accès aux sensations kinesthésiques du danseur, et que l'on peut engager cette activité empathique à partir de seules indications kinésiques. Or, précisément, dans le cadre d'analyse qui est le nôtre et *via* l'acte de lecture, notre activité empathique s'engage non dans une relation avec des corps, mais avec des formes langagières. Comment cette activité empathique se manifeste-t-elle à leur égard, où se localise-t-elle et quelles fictions perceptives en résultent ? La diffraction de l'expérience empathique face aux textualités est l'objet d'intenses réflexions dans le champ littéraire, comme en témoigne Pierre-Louis Patoine.

« Le lecteur empathique résonne-t-il uniquement avec les corps sensibles des personnages, du narrateur, voire de l'auteur imaginé, ou le fait-il aussi avec des formes plus abstraites telles que le rythme du récit ou plus concrètes telles que la typographie ? Une autre question [...] est celle du site de l'empathie : ressent-on les sensations perçues dans le corps de l'autre, dans le nôtre, ou quelque part entre les deux ? Le lecteur empathique donne-t-il naissance à un corps de sensations étrangères, personnelles ou hybrides ?¹⁵⁶⁹ »

Notre hypothèse s'adosse aux perspectives ouvertes par Patoine quant à l'élaboration de cette relation empathique : dans notre lecture des textes produits par les danseurs, nous projetons sur les formes langagières et les configurations énonciatives la fiction qu'elles auraient préalablement animé la corporéité du danseur. Or s'il nous est impossible d'entretenir une relation d'empathie avec le corps de ce danseur, nous avons en revanche pu souligner comment la relation tissée avec un texte et ses formes énonciatives engage notre propre activité kinesthésique, de sorte que le sens s'incorpore et s'éprouve dans l'acte même de la lecture. Il devient ainsi possible d'éprouver et d'analyser l'efficacité de ces configurations langagières, lorsque nous fictionnons que celles-ci ont été efficaces pour le

¹⁵⁶⁷ CYRULNIK Boris, « Le souci de l'autre », *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 156.

¹⁵⁶⁸ LEROY Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps* n° 102, 2013. En ligne. DOI : 10.3917/sta.102.0075. Consulté le 12 septembre 2022.

¹⁵⁶⁹ PATOINE Pierre-Louis, « L'empathie », *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, op. cit.

danseur, qu'elles ont organisé ses propres sensations – de sorte qu'elles ont participé à forger ses coordinations motrices.

C'est à ce titre qu'il nous est possible de requalifier l'approche empathique précédemment envisagée, au sein des pratiques de lecture en danse, lorsque la relation aux textes est perçue comme gestuée. Cette expérience nous semble relever d'une lecture empathique, cependant à la manière de ce que Patoine désigne comme une « empathie faible¹⁵⁷⁰ » : l'expérience somatique par laquelle le lecteur fait l'expérience d'un texte. À l'inverse, il désigne comme une « empathie forte » le phénomène par lequel la « lecture est caractérisée par l'expérience consciente d'une sensation ». Il ne s'agit donc pas spécifiquement d'une perception plus aiguë ou inductrice d'une force kinésique plus intense, mais plutôt d'un degré d'élaboration plus élevé : Patoine la compare même à l'activité de lecture « érudite », qui « peut produire une interprétation textuelle très sophistiquée ».

« La lecture empathique est une interprétation très élaborée, qui demande une attitude et des compétences particulières pour développer le texte avec une force sensuelle et imaginaire hors du commun [...] le texte vibre à tous les niveaux de sens, de l'intellectuel au viscéral¹⁵⁷¹ ».

Dans le cadre de notre réflexion, la proposition de Patoine nous permet de considérer que si cette lecture empathique « forte » est une construction, alors il est possible d'en examiner les mécanismes d'élaboration, les ressources sur lesquelles elle se fonde et les appuis qu'elle mobilise. En effet, l'analyse empathique se décline, pour Patoine, selon trois perspectives : elle constitue d'abord une expérience, vécue et perçue par un lecteur, dont on peut détailler les processus d'émergence. Pour s'en rendre compte, il convient d'explorer ce que certaines configurations langagières, certaines formes narratives, certains tropes grammaticaux nous invitent à faire et à sentir pour appréhender leur sens. Par exemple, lorsque nous sommes incités à incorporer les configurations langagières présentes dans un texte pour comprendre le corps qui nous est donné à lire ; ce corps est celui auquel nous accordons le « je » de l'énonciation, mais auquel nous accédons *via* notre propre fiction. À ce titre, et à la suite de Marielle Macé, il convient d'infléchir ce que nous considérons comme le « sens » d'un texte.

¹⁵⁷⁰ « Cette version moins intense, mais quasi omniprésente, repose sur la même implication du corps sensori-moteur dans l'élaboration du sens. Fondamentale et générale, cette implication ne se manifesterait pas dans une forme sensorielle consciente qui s'imposerait avec force au lecteur. Elle participera néanmoins à l'expérience que fait celui-ci du texte. [...] Mais parce qu'elle ne vise ni l'immersion fictionnelle ni l'expérience imaginaire, il est peu probable qu'elle fournisse aux représentations corporelles suggérées par l'œuvre l'énergie nécessaire à leur manifestation sensorielle consciente, comme c'est le cas dans la version forte de la lecture empathique. ». PATOINE Pierre-Louis, « Points de départ, lignes de fuite », *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, *op. cit.*

¹⁵⁷¹ PATOINE Pierre-Louis, « Points de départ, lignes de fuite », *op. cit.*

« Non ce qui est visé, mais comme l'ensemble des événements mentaux causés par un énoncé, puis par un autre, et dont le redoublement dans un flux temporel concret et individuel (fait de vitesses, de ralentissements, de plateaux, d'intensités différentielles) constitue la signification elle-même¹⁵⁷² ».

Tout autant que l'analyse qui la nourrit, ce sont les diverses opérations de notre compréhension du système énonciatif mobilisé par les danseurs qui sera l'objet de notre intérêt. Nous souscrivons de ce point de vue à une formulation de Starobinski, à la forte puissance heuristique dans notre démarche : « l'explication de texte, que notre intérêt prend d'abord pour la fin, devient, une fois accomplie, le moyen à travers lequel notre intérêt lui-même s'interprète et se comprend¹⁵⁷³ ». En effet, la seconde perspective de la lecture empathique consiste à l'envisager comme une posture de lecture : il s'agit de considérer que la relation que nous entretenons aux textualités qui suscitent une réception empathique n'est ni subjective, ni insaisissable, mais peut être rigoureusement analysée. Elle résulte d'opérations d'interprétation : dans notre cas, celles-ci reposent sur l'hypothèse que les conduites narratives présentes dans ces ouvrages seraient guidées par la corporéité du danseur. Ce postulat constitue ce qu'Umberto Eco désignerait comme un « topic ».

« Un topic [désigne] un 'schéma hypothétique que le lecteur applique sur un texte pour n'en actualiser que les sèmes pertinents dans les lexèmes lus', et qui permet une lecture efficace du texte [...] limitée par le critère de pertinence¹⁵⁷⁴ ».

Ainsi, l'activité de lecture n'est pas une finalité, mais plutôt un moyen d'analyser les conduites interprétatives par lesquelles nous naviguons entre le discours des danseurs, les références critiques sur ces discours d'artistes, les ressources que nous mobilisons, tant théoriques – narratologie, linguistiques, savoirs kinésiques, analyse du mouvement – qu'issues de notre propre corporéité. Il s'agira donc de décliner chacun des outils de lecture, de regard et d'élaboration du sens que nous convoquons afin de souligner comment ils investissent de diverses manières notre construction sémiotique. L'activité de lecture serait ainsi à envisager dans une perspective tout autant méthodologique, analytique que critique parce qu'elle participe aussi à interroger – voire à fabriquer – ce qu'on considère comme la capacité inductrice des textualités produites par les danseurs ; en fonction des savoirs langagiers et somatiques que l'on mobilise ainsi que des méthodologies que l'on actualise.

¹⁵⁷² MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 59.

¹⁵⁷³ STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 109.

¹⁵⁷⁴ COMEAU Jérôme. « 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' : Quand la réalité dépasse *Fictions* », *Littératures* n°44, 2001. pp. 141-157. Synthèse du propos d'Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

En effet, la troisième perspective portée par la lecture empathique est qu'elle constitue un horizon esthétique : elle s'intègre dans un projet artistique, c'est-à-dire qu'elle résulte de stratégies d'écriture et d'énonciation, qu'elle est modulée par des conduites narratives – logiques corporelles, processus métaphoriques ou rythme d'un phrasé, que nous nous attacherons à étudier. Notre tâche sera alors de mettre en lumière comment ce phénomène empathique intervient selon des modalités différentes et propres à chaque texte. Ainsi, chaque sous-partie propose d'articuler deux perspectives : non seulement l'analyse que nous produisons de la manière dont un danseur construit la relation à son énonciation, mais aussi la trajectoire par laquelle nous construisons notre propre activité empathique au regard de l'activité énonciative que nous identifions. Elle aura pour aboutissement l'analyse de ce que nous désignons comme une « énigme empathique », à laquelle nous nous sommes trouvés confrontés au cours de notre lecture. Si chacune est liée au système énonciatif déployé par chaque danseur, il apparaît que toutes convergent vers la perception, de notre point de vue, d'une tension (sous la forme d'un hiatus, d'une redondance, d'une contradiction) entre la trajectoire narrative par laquelle un geste est énoncé et l'activité empathique suscitée pour nous par les informations langagières transmises et par lesquelles il nous est donné de l'éprouver.

Nous supposons finalement que ces énigmes empathiques ne reposent pas uniquement sur notre propre activité de lecture, mais qu'elles désignent des événements singuliers dans l'acte de parole des danseurs : lorsque c'est par le langage lui-même qu'ils perçoivent et ressentent le mouvement qu'ils désignent au sein de leur écriture. Ce phénomène induit une tension au regard du projet d'écriture de chacun de ces quatre ouvrages. Chez Noé Soulier, la prise de conscience d'une faille dans son propre « cadre de lecture¹⁵⁷⁵ » du mouvement engage dans l'écriture la perception d'un hiatus sensorimoteur, lorsque le geste est simultanément éprouvé par une perception centrifuge et énoncé comme une figure centripète. Chez Dupuy, les formes littéraires du récit constituent le cadre d'expérience d'une scène de danse, tandis que chez Myriam Lefkowitz l'absence de « séparation du sentir et du dire » s'éprouve dans des récits dont le tempo nous invite à inférer des qualités kinesthésiques par lesquelles s'engage un dialogue tonique entre deux personnages. Finalement, chez Rivière, l'écriture se nourrit du « moteur » du geste, de sorte qu'elle donne à lire comment la voix intérieure du danseur dans le temps de l'élaboration de son geste organise les logiques corporelles qui structurent le rythme de l'énonciation. Ces quatre ouvrages énoncent et disent des gestes, mais surtout les narrent, sous la forme de récits textuels, de sorte que la lecture se réfère tout à tout au corps du danseur narré et au sien propre. Est-ce en cela que ces ouvrages pourraient participer d'une forme d'expérience de danse ? C'est ce que semble suggérer Susan Foster.

¹⁵⁷⁵ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, op. cit., p. 10.

« Peut-être est-ce là ce qui se produit quand on apprend à danser : l'on appréhende la façon dont les autres corps sont simultanément identiques et différents de son propre corps. [...]. En même temps, l'on apprend comment un corps ne reproduit jamais parfaitement un autre corps¹⁵⁷⁶ ».

¹⁵⁷⁶ FOSTER Susan, « Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie », *Littérature* n°112, 1998, pp. 100-111. (Trad. A. Nesme). En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1604>. Consulté le 19 août 2022.

Le geste comme métaphore

« Mes mots émoussés (par exemple « vert ») sont aiguisés pour moi par mon action qui consiste à être l’instigateur, ou à proposer d’être l’instigateur, d’un acte guidé d’inspection d’un objet spécifique par l’auditeur¹⁵⁷⁷ ».

Cette citation de Michael Baxandall, qui figure en épigraphe de l’ouvrage de Soulier, a nourri le dialogue que nous avons pu engager avec lui quant au rôle des actes de parole dans sa pratique de danseur. Par les gestes et par le discours, il s’agit de susciter des expériences qui affectent notre relation à l’œuvre – lorsque l’observation se trouve érigée en projet artistique.

« Quand on parle des œuvres, on [n’est] pas en train de donner des informations sur quelque chose auquel [...] l’interlocuteur n’a pas accès. Par exemple si on commente un tableau qui est là ou que la personne a en mémoire [...] on va dire [que] le tableau est carré : au fond, on [ne] rajoute rien, la personne aurait pu le voir elle-même, mais elle ne l’aurait pas remarqué. [Par] la manière dont on va le dire et le contexte dans lequel on dit, on va faire voir, par le langage et par le geste [...] quelque chose qu’il n’aurait pas forcément vu. [...] Je propose l’idée que le livre lui-même soit une œuvre d’observation, [...] une œuvre qui propose des manières de voir. [...] On est dans un type de discours qui à mon avis, qu’on le veuille ou non, appartient lui-même un peu à la sphère de l’art¹⁵⁷⁸ ».

Nous avons évoqué précédemment la genèse de cet ouvrage : issu d’une relation complexe tissée avec une conférence performée, il adopte néanmoins la forme d’un texte publié. Pourtant, tel que l’expose son projet d’écriture, *Actions, Mouvements et Gestes* serait « une proposition chorégraphique qui prend la forme d’un livre¹⁵⁷⁹ ». Comment peut-on comprendre la visée d’un texte qui serait pourvoyeur d’événementialité kinésique *via* l’activité de notre propre lecture ? Quelle conception du mouvement est impliquée lorsque l’on considère comme possible d’étendre ses propriétés jusqu’à y inclure un texte imprimé ? Noé Soulier insiste régulièrement sur le caractère expérimental et expérientiel de son propos : il formule à cet effet de nombreuses propositions théoriques destinées à être éprouvées par ses lecteurs, dans des invitations directes ou indirectes¹⁵⁸⁰.

¹⁵⁷⁷ BAXANDALL Michael, *Le langage de l’histoire de l’art*, New Literary history, numéro 3, printemps 1979. Si nous nous fions à la citation que Soulier transmet dans sa conférence *Mouvement sur mouvement* (2013). La page n’est pas évoquée. Traduction de Noé Soulier.

¹⁵⁷⁸ « Entretien avec Noé Soulier », *Annexes*, p. 42, lignes 5-28.

¹⁵⁷⁹ SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, quatrième de couverture.

¹⁵⁸⁰ Des invitations directes, « essayez ensuite une instruction mécanique : levez un bras sur le côté en hissant le poids du bras grâce au muscle de l’épaule, puis laissez tomber le bras sous l’effet de la gravité ». SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 28. Mais aussi des invitations indirectes, « par exemple, le danseur tente de trouver une solution [...] : ‘ que se passe-t-il si je trace une ligne droite vers le sol avec mon coude et qu’en même temps, j’évite un volume imaginaire avec mon torse ? ’ ». SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 51.

Cette modalité d'interaction (entre lecture, pensée théorique et expérimentation) semble relativement canonique et largement représentée au sein du faisceau d'ouvrages produits par des praticiens et théoriciens du mouvement : on retrouve une démarche similaire chez Laban dans son introduction à *La Maîtrise du mouvement*.

« Presque chaque phrase de cet exposé est écrite pour inciter le lecteur à se mouvoir lui-même, aussi celui-ci doit-il se préparer à ces sollicitations. J'espère que la lecture du texte indiquera comment effectuer ce qui est réellement une sorte de lecture appelant au mouvement. Ceux qui préfèrent rester confortablement assis pour lire auront à survoler certaines sections du livre, mais il y aura pour eux une consolation car l'étude de ce sujet très fascinant – penser en termes de mouvement – est l'un de nos buts. Assurer que penser en mouvement implique de cabrioler purement et simplement dans le monde des idées est une erreur tout aussi grande que d'affirmer que l'art du mouvement sur scène se limite exclusivement à l'art du ballet¹⁵⁸¹ ».

Ainsi, à la manière de Laban, peut-on considérer que l'ouvrage de Soulier constitue un support de danse parce qu'il invite le lecteur à incorporer des sollicitations textuelles ? Toutefois, l'expérience qui en résulte n'est pas livresque, et sa réalisation n'est qu'indirectement liée à notre lecture : le texte en constitue seulement l'initiateur. D'autre part, chez Soulier et contrairement à Laban, ces expériences sont destinées à produire non pas des gestes (hormis à de rares exceptions), mais des expériences de pensée. Projetées sur des mouvements ou des œuvres préexistants, elles en transforment la perception *via* des « focales d'attention », tant perceptives que visuelles –, ou les font advenir au statut d'objet de danse. C'est d'ailleurs sous l'égide d'une expérience d'observation qu'il place l'ensemble de sa réflexion : dès la troisième page de l'ouvrage, il évoque un *Compte rendu de danse* de Simone Forti, dans lesquels elle relate la germination d'un oignon et la répartition progressive de son poids du bulbe au germe. Soulier conclut : « la danse se situe dans la manière d'observer et de concevoir la germination et la chute de l'oignon, dans le cadrage attentionnel qu'on lui accorde¹⁵⁸² ». Cette remarque s'inscrit dans la lignée du travail de Simone Forti elle-même, dont l'écriture façonne des « matrices perceptives¹⁵⁸³ », un potentiel d'action qui accompagne la capacité du danseur à affûter ou infléchir ses propres sensations, ouvrant à de nouvelles virtualités chorégraphiques. Il s'agit dans cet exemple de lire des propriétés kinésiques dans un oignon, pour ensuite éventuellement les incorporer ou les transposer dans sa danse : les *Comptes rendus* de Forti témoignent de la capacité inductrice de l'écriture, mais le texte ne constitue pas le lieu de son élaboration.

¹⁵⁸¹ LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 12. Traduction Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien.

¹⁵⁸² SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁸³ PERRIN Julie, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique* n°17, 2012, p. 105-119. En ligne. DOI : 10.3917/rpub.017.0105. Consulté le 17 mars 2022.

Soulier envisage ce paradoxe comme relevant lui-même d'une modalité perceptive : comme il le développe en filigrane tout au long de son ouvrage, mais aussi de manière thématique aux chapitres « Exemplification et dénotation », « Monstration » et « Exemplification illusionniste¹⁵⁸⁴ », il s'agit de considérer que l'on puisse faire l'expérience d'un geste à partir de propriétés qu'il rend visibles, mais qu'il ne contient pas. Nous identifions qu'en cela sa réflexion s'arrime à la pensée de Goodman – telle qu'elle est développée dans *Langages de l'art* – transmise notamment *via* la pensée de Pouillade dans un article¹⁵⁸⁵ au sein duquel il cite d'ailleurs le travail de Soulier. Le philosophe y développe, au regard des gestes dansés, la théorie goodmanienne des phénomènes expressifs dans le cas précis de ce qu'il désigne comme des « exemplifications métaphoriques » : la capacité d'un geste à donner à voir des propriétés qu'il ne possède pas. Si les gestes de danse exemplifient des actions (sur scène, si un danseur s'assoit, cet acte ne peut désigner que l'action de s'asseoir) à l'exception de certaines pratiques comme la pantomime, en revanche ces actions exemplifient des propriétés, littéralement (le ballet classique exemplifie la grâce) ou métaphoriquement (il exemplifie aussi une relation à la gravité). La dialectique entre exemplification littérale et métaphorique – qui soutient l'hypothèse qu'un geste puisse donner à voir des propriétés autres que celles par lesquelles il se façonne – repose sur une conception renouvelée de l'expressivité. Celle-ci ne doit plus être pensée comme immanente, strictement réduite au matériau par lequel elle prend forme : c'est le cas par exemple des perceptions propres aux synesthètes, pour qui un son peut être expressif *via* une couleur. Dans le cas de la danse, cette théorie, bien qu'à première vue surprenante, s'appuie pourtant sur l'échec du phénomène empathique et, comme nous l'avons relevé en introduction, sur l'impossibilité pour le spectateur d'accéder aux perceptions kinesthésiques du danseur qui se meut face à lui.

Le prolongement de cette construction théorique dans l'essai de Soulier, sous la forme d'un phénomène « d'exemplification illusionniste¹⁵⁸⁶ » des gestes des danseurs, s'articule avec la présence régulière d'une notion fondatrice de notre propre réflexion : celle de la fiction. Lorsque Soulier interroge « les relations mécaniques de cause à effet » qui semblent intervenir dans certains mouvements – l'impression que la chute du bras d'un danseur entraîne la flexion de son genou, par exemple – il soutient que « ces liens de cause à effet fictifs sont souvent plus visible et plus parlants que les liens réels¹⁵⁸⁷ ». À ce titre, la pièce *Set and Reset* de Trisha Brown serait nourrie par des « mouvements mécaniques fictifs », qui « prennent en compte le décalage entre les propriétés du mouvement et la manière dont il est perçu¹⁵⁸⁸ ». Ces quelques références ne peuvent être considérées

¹⁵⁸⁴ Chapitre 19, pages 106-111 ; chapitre 23, pages 121-126 et chapitre 24, pages 127-132.

¹⁵⁸⁵ POUILLAUDE Frédéric, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », in ANGELINO Lucia (dir.), *Quand le geste fait sens*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2015, pp. 35-50.

¹⁵⁸⁶ Au Chapitre 24, SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 127-132.

¹⁵⁸⁷ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁸⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 131.

comme de seuls épiphénomènes : ce chapitre et la démonstration qu'il y déroule figurent en clôture de l'ouvrage et constituent l'aboutissement de son cheminement théorique. Par ailleurs, cette référence à la fiction pour illustrer des phénomènes similaires revient aussi au sujet de ses propres œuvres. Dans un entretien accordé à Stéphane Capron à propos de l'ensemble de son travail, à la question « et si cela parle aux spectateurs, c'est peut-être parce que vos gestes chorégraphiques se rapprochent aussi de ceux de la vie de tous les jours ? », Soulier formule la réponse suivante.

« En fait, l'idée c'est de partir d'actions très simples : frapper, éviter, lancer, puis de les déconstruire et les reconstruire. Ces actions permettent de saisir des couleurs de mouvements très spécifiques et j'organise les séquences de mouvement de manière à ce que l'on ne puisse pas les reconnaître immédiatement. On lance une partie du corps en s'imaginant qu'elle pourrait s'envoler dans l'espace. On frappe des parties fragiles du corps comme la cage thoracique ou la gorge. C'est de la fiction car j'ai le sentiment que lorsque l'on identifie vraiment les actions, on n'a plus besoin de prêter attention au mouvement¹⁵⁸⁹ ».

Le processus d'émergence de la fiction, comme il le décrit ici, repose sur un travail d'extraction puis de reconfiguration des données motiles d'un geste quotidien, et requiert le détournement des actions de leur but initial. La fiction survient, tant pour le danseur que pour le spectateur, par la production d'un imaginaire associé à une non-reconnaissance du geste exposé : désignée comme une dynamique perceptive, elle pourrait s'apparenter au processus de « débrayage » présent tant dans l'émission que dans la réception d'un phénomène énonciatif.

À partir de l'exposition de ces différentes ressources théoriques, il s'agit d'élaborer notre posture de lecture et d'incorporation de la parole de Soulier telle qu'elle advient dans son ouvrage. Les multiples références que nous convoquons sont de natures diverses : les premières sont reliées à la manière dont Soulier pense la réception de son ouvrage, et nous savons qu'il incite le lecteur à des expériences qui sollicitent sa capacité d'immersion sensorielle. Nous sommes donc invités à éprouver la pertinence des énoncés par rapport à notre propre corps, c'est-à-dire par la manière dont s'articulent, pour nous, les propositions langagières et kinésiques. Celles-ci constituent cependant des expériences de pensée, qui mobilisent sans doute ce que Bolens désigne comme l'activité de simulation perceptive : la capacité du lecteur à utiliser son propre savoir sensorimoteur pour soutenir la compréhension de concepts abstraits¹⁵⁹⁰.

¹⁵⁸⁹ CAPRON Stéphane, SOULIER Noé, « Noé Soulier, chorégraphe en mouvement (entretien) », *Sceneweb*, 22 avril 2018. En ligne : <https://sceneweb.fr/noe-soulier-choregraphe-mouvement/> Consulté le 1^{er} septembre 2022.

¹⁵⁹⁰ BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image*, 2014, p. 1. http://www.revue-textimage.com/09_varia_4/bolens1.html Consulté le 12 juillet 2021. Une « simulation perceptive » est une

D'autre part, nous avons pu souligner le déploiement de l'entreprise théorique de Soulier dans divers médiums, au sein de son ouvrage comme de son travail chorégraphique. La mise en relation de ces deux médiums est-elle pertinente, et comment peut-elle nourrir notre projet de lecture ? S'il s'agit d'associer les deux, nous adoptons une posture de lecture où l'ouvrage et les œuvres chorégraphiques se miroitent l'un dans l'autre : nos analyses s'inscrivent en cela dans une approche biographique, qui s'appuie sur la continuité artistique du projet de Soulier. Dans ce cas, il convient d'envisager la portée de son discours non au regard de la cohérence attendue pour une démonstration logique, mais en se rendant attentif aux effets que la dynamique de son écriture produit sur notre sensorialité. Ce projet de lecture pourrait répondre à la démarche qu'il dit avoir menée pour l'écriture de l'ouvrage, expliquant avoir décidé d'écrire « en réaction aux textes théoriques sur la danse », en cherchant à « inverser la logique : ne pas parler théoriquement de la danse, mais trouver une manière de structurer les idées qui pourrait être d'ordre chorégraphique¹⁵⁹¹».

Cependant, la nature même de sa théorie nous incite à formuler cette relation autrement : s'il s'agit de considérer qu'un objet (geste, acte – mais aussi texte ?) peut donner à voir des propriétés qu'il ne possède pas, alors on peut formuler sans risque l'hypothèse de lecture que son ouvrage exemplifie sa théorie. Plusieurs éléments discursifs et formels soutiennent la pertinence de ce mode de lecture : la pensée de Pouillaude, *via* Goodman, s'appuie sur le fonctionnement du langage articulé pour éprouver l'expressivité et les capacités métaphoriques du geste. Il interroge le lieu commun de l'« antinomie de la paraphrase », c'est-à-dire l'idée qu'un geste serait irréductible à son mode d'expression, de sorte qu'il ne pourrait être désigné que par le médium sensible par lequel il advient, et qu'il résiste notamment à la verbalisation. Celle-ci ne pourrait au mieux que se placer sur le mode de la dénotation (ce geste exprime la colère) ou sur le mode de la tautologie (ce geste n'exprime rien d'autre que ce geste). Pouillaude propose en revanche de considérer que la paraphrase ne consiste jamais à substituer un geste à un mot « en disant que rien ne se trouve changé quant à [ce qui est] exprimé », mais plutôt à « tenter de s'approcher et de décrire les propriétés d'une entité expressive dont on reconnaît fort bien par ailleurs qu'elle ne peut être exprimée par d'autres moyens¹⁵⁹² ». Ce phénomène correspond à l'hypothèse que nous formulions en introduction : celui de la perception

« élaboration cognitive constituée par un savoir sensorimoteur », qui s'effectue « lors du processus de production de sens réalisé à partir d'informations demandant l'activation de la mémoire perceptive ».

¹⁵⁹¹ MOREIRO Emmanuel, SOULIER Noé, « Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes* », *Mercredi de Montévidéo*, Marseille, radio Grenouille, 17 mai 2017. En ligne. URL : <http://www.radiogrenouille.com/actualites-2/sujets/mercredi-de-montevideo-noe-soulier-actions-mouvements-et-gestes/> Consulté le 18 juin 2017.

¹⁵⁹² POUILLAUDE Frédéric, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », *op. cit.*, p. 41.

d'un hiatus entre la manière dont le geste est narré et les perceptions kinesthésiques qui émergent des formes langagières par lesquelles il est énoncé.

C'est pour cette raison que le titre de ce chapitre use d'une formulation qui pourrait s'apparenter à un cliché, tant est fréquente – au sein du discours littéraires, mais aussi philosophique – la métaphore, justement, de la danse comme métaphore¹⁵⁹³. Au sein des discours critique sur la danse, on constate d'ailleurs régulièrement la pauvreté de ce qui est perçu comme un détour énonciatif¹⁵⁹⁴, voire comme un abus de langage¹⁵⁹⁵ ; il apparaît ici d'autant plus manifeste que l'ouvrage de Soulier se présente comme un essai, non comme un écrit littéraire. Il s'agira pourtant de considérer cette entreprise métaphorique au sein même de la production énonciative du danseur, au regard des modes d'intégration du langage dans sa sensori-motricité comme de la capacité de projection dont ils témoignent dans le façonnement de sa corporéité. Ces intermodalités kinesthésiques et langagières interrogent le statut de la parole dans l'activité du danseur, dès lors qu'on s'abstrait de l'imaginaire de l'expressivité du geste comme indissociable de sa forme. Il sera ainsi question de traduction : du mouvement au langage, et inversement, mais aussi d'une langue à une autre : loin de chercher à décoder des signes, à mettre en relation des gestes et les mots par lesquels ils s'expriment, notre étude s'attachera aux opérations de transferts, de décalage ou de superposition qu'ils engagent dans notre propre activité empathique.

A. Des coordinations motrices aux configurations langagières

Comment les textes des danseurs parviennent-ils à rendre visible, au sein de leur progression narrative, des configurations langagières qui témoignent de leur dynamique perceptive ? Si l'on s'attache à l'incipit de l'essai de Soulier, que nous avons précédemment examiné en tant que récit d'expérience, celui-ci donne à lire un important travail de mise en écriture d'une phrase chorégraphique. Dans ce prologue, il partage le souvenir d'un atelier avec la chorégraphe Trisha Brown lors duquel il prend conscience de son incapacité à accomplir une phrase gestuelle, en raison de l'incompréhension de la qualité de mouvement qu'elle requiert. *A posteriori*, et après avoir compris l'écart entre sa conception « géométrique » de la danse et l'imaginaire motile de la chorégraphe américaine – qu'il qualifie de « mécanique » – il restitue ses deux lectures de cette même phrase. Pourtant, il ne s'agit pas pour lui de consigner par le langage articulé les différents événements

¹⁵⁹³ BADIOU Alain, « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

¹⁵⁹⁴ GUELLOUZ Mariem, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.112> Consulté le 27 juillet 2022.

¹⁵⁹⁵ « La critique journalistique sur la danse présente fréquemment [...] un discours abusant de la métaphore, moins par tradition littéraire que par difficulté à s'emparer de la danse elle-même [...] ». GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », *Staps* n° 89, 2010, p. 85-89. En ligne. DOI : 10.3917/sta.089.0085. Consulté le 21 janvier 2017.

moteurs qui interviennent en lui lors de l'incorporation de cette phrase ; ceci serait de l'ordre d'une transcription¹⁵⁹⁶ du mouvement, où le texte permettrait de mesurer les écarts ou les convergences entre une forme chorégraphique et les configurations langagières par lesquelles il la transcrit. Au contraire, Soulier postule ici une relation d'homologie entre le geste et l'écriture¹⁵⁹⁷, et se propose d'utiliser des formes langagières pour considérer et mesurer l'écart entre deux configurations linguistiques d'une même phrase de danse. Ces écarts permettent à Soulier de désigner les deux modes définitoires – géométriques ou mécaniques – qui résultent de l'une ou l'autre manière de considérer le mouvement : ici, il exploite les possibilités stylistiques de la langue pour écrire des styles gestuels.

« Implicitement, j'avais analysé et mémorisé les deux premiers mouvements de la manière suivante : le bras forme une ligne droite qui décrit un arc de cercle vers le bas ; au moment précis où il passe devant le genou, celui-ci se fléchit, puis le tronc bascule d'environ 20° vers l'avant, etc. Il était impossible d'exécuter correctement la phrase de *Set and Reset* avec cette lecture du mouvement. La suivante fonctionnait mieux : je laisse tomber le poids du bras étendu, le bras entraîne dans sa chute le genou dont le fléchissement fait basculer le torse, et ainsi de suite ».

L'étude de l'organisation syntaxique et kinésique de cet extrait engage en premier lieu une réflexion sur la posture d'analyse que nous adoptons. Dans la mesure où ces deux phrases désignent le même geste – du moins la même figure – notre intérêt repose sur la manière dont le texte propose de les donner à lire l'une par rapport à l'autre. À ce titre, on peut s'appuyer sur les hypothèses d'Alice Godfroy¹⁵⁹⁸, qui considère la capacité d'induction motrices de certaines catégories lexicales ou grammaticales au sein d'un texte. En se livrant à une entreprise de comparaison, il est possible de faire apparaître certaines différences d'une phrase à l'autre : celles-ci reposent sur des éléments lexicaux et leur agencement syntaxique au sein de formes grammaticales, mais aussi sur des variations de ponctuation et de rythme. À partir de la mise en lumière de ces disparités stylistiques, il s'agit de proposer des mises en relation entre ces choix d'écriture, les connotations qu'ils suggèrent et les imaginaires gestuels qu'ils dénotent. Puisqu'ici les configurations gestuelles et syntaxiques sont considérées comme équivalentes et représentatives l'une de l'autre, la rythmicité portée par les deux phrases exemplifie un phrasé gestuel qui donne à lire comment s'organise la perception de chacun des deux gestes pour le danseur, en fonction des conduites motrices qu'ils engagent et des modalités énonciatives qu'ils déterminent. À ce titre, l'analyse repose sur notre propre activité de lecture et

¹⁵⁹⁶ C'est ce que développe Isabelle Ginot, in « Trisha Brown texte et mouvement », in BROWN Trisha, « Skymap » et autres textes, traduit de l'américain par Isabelle Ginot, *Revue IF*, n°5, 1994, p. 3-13.

¹⁵⁹⁷ Un phénomène déjà latent dans sa performance *Mouvement sur Mouvement*, où Soulier jouait de plusieurs modalités de correspondance entre gestes et parole, selon des relations d'interpénétration ou de réciprocité.

¹⁵⁹⁸ GODFROY Alice, « La gravité nous traverse comme une douche chaude. De l'usage poétique dans la transmission en danse », *op. cit.*, et « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*

d'interprétation : elle est soutenue en cela par le propos de Soulier lui-même, qui rappelle que la différence de ces deux phrases relève de deux « cadres de lecture¹⁵⁹⁹ » divergents. Ainsi, il devient possible pour nous lecteur, et en mobilisant des éléments d'analyse du texte comme du geste, de mesurer à partir des mêmes informations motrices comment se déploient des imaginaires différents du geste *via* le langage.

Une fois ces orientations méthodologiques établies, l'analyse de la relation entretenue par ces deux phrases entre elles et avec la phrase chorégraphique qu'elles décrivent peut s'envisager en plusieurs temps. On peut bien sûr relever, dans la première phrase, la présence d'éléments spécifiquement géométriques qui orientent notre lecture : sont mentionnés une « ligne droite », un « arc de cercle », un angle à « 20° » ; dans la seconde, des références au « poids » et au « fléchissement ». Cependant, ces éléments formels ne prennent leur sens qu'au sein du réseau langagiers et stylistiques de chacune des phrases ; il est ainsi possible de noter de nombreuses similitudes d'une proposition à l'autre, par exemple au sujet des termes qui désignent certains lieux corporels autour desquels se structure le mouvement décrit : le bras et le genou. En revanche, une première différence lexicale émerge lorsque le « tronc » mentionné dans la première phrase réfère au « torse » dans la seconde. Si le premier terme fait écho à un vocabulaire anatomique, qui englobe le thorax, l'abdomen et le bassin¹⁶⁰⁰, le second ouvre à des acceptions plus vastes : employé dans le champ lexical de la sculpture¹⁶⁰¹ par exemple, il s'attache moins à la délimitation d'un segment corporel précis qu'à désigner une zone de mobilité dans le haut du corps¹⁶⁰². Au sein de ce réseau de références et de connotations, quels imaginaires du corps et du mouvement sont transmis ? On peut ainsi suggérer que le terme de « tronc », par l'analogie qu'il suggère entre le tronc d'un arbre et la colonne vertébrale, induit un imaginaire de la rigidité et d'un alignement avec l'axe gravitaire – ce qui renvoie à l'organisation géométrique du mouvement ; à l'inverse, le terme de « torse » fait implicitement écho, dans l'esprit du lecteur, au mouvement de torsion évoqué par son radical.

Cependant, si nous avons préalablement identifié comme identiques les termes par lesquels sont désignés les deux premiers lieux corporels – le bras et le genou – il s'agit de prendre en considération non seulement les éléments lexicaux mentionnés par Soulier, mais aussi les groupes nominaux au sein desquels ils s'insèrent. L'on peut alors constater que si dans la première phrase on

¹⁵⁹⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁰⁰ Selon l'entrée « Tronc » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. URL : www.cnrtl.fr/definition/tronc. Consulté le 7 septembre 2022.

¹⁶⁰¹ Selon l'entrée « Torse » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. URL : www.cnrtl.fr/definition/torse. Consulté le 8 février 2020.

¹⁶⁰² Il s'agit bien sûr aussi d'un terme particulièrement présent dans les pratiques de danse. À ce sujet, voir GODFROY Alice, « The Eloquent Torso. Politics and mobility of the center », *Contact Quarterly*, vol. 42, n° 2, Summer/Fall 2017, p. 14-17.

identifie seulement « le bras » et « le genou », en revanche la seconde s'organise par les groupes nominaux suivants : « le poids du bras étendu » et « le genou dont le fléchissement [...]»¹⁶⁰³. D'une part, il ne s'agit plus seulement d'imaginer le mouvement du bras comme un segment corporel, défini par des limitations anatomiques, mais aussi de prendre en compte une motricité pondérale : le « poids » devient sujet de la phrase, mobilisant un imaginaire perceptif organisé en fonction de paramètres gravitaires. D'autre part, si dans la première phrase le genou constituait un repère spatial (il s'agissait de mesurer le « moment précis » où le bras « passe devant le genou »), il devient ici une articulation, un lieu de confluence qui recueille le poids de la chute du bras et engage un fléchissement. À ce titre, la perception des dynamiques motrices semble largement induite par le choix des formes verbales, d'une phrase à l'autre. Si la première emploie « former », « passer » et « basculer », la seconde utilise « laisser tomber », « entraîner » et « fait basculer », c'est-à-dire des expressions verbales qui toutes mobilisent une valeur passive, soit dans leur sens (« entraîner » suppose un mouvement imprimé à un objet autre, « laisser » suppose un abandon de l'agentivité), soit dans la logique syntaxique (c'est le « fléchissement du genou » qui « fait basculer » le torse)¹⁶⁰⁴.

Bien sûr, notre lecture ici détaille selon des critères lexicaux et grammaticaux deux phrases qui sont pourtant perçues par le lecteur dans leur dynamique globale : le type d'analyse kinésique que nous mobilisons ici requiert un travail d'« accommodation¹⁶⁰⁵ », visuelle comme perceptive. Les éléments que nous venons de mettre en lumière sont-ils aussi perceptibles dans une lecture plus transversale, qui articule d'un même regard la compréhension des deux phrases et la perception du mouvement qu'elles énoncent ? Marielle Macé rappelle ainsi que la grammaire repose sur des catégories physiques : les formes syntaxiques proposées par un texte sont perçues en fonction des dynamiques qu'elles induisent – vécues en fonction de polarités telles que l'alternance entre tension et relâchement, clarté et flou, de flux de (dés)orientation ou d'(in)différenciation – dans le rythme de la lecture comme dans le récit qu'elles transmettent. C'est ce qu'elle désigne comme des « postures » :

¹⁶⁰³ L'ensemble de cette analyse repose aussi sur le travail mené avec Eva Rothenberger dans le cadre du colloque *Rythme, corps, narration : études croisées en littérature, danse et musique*, Augsburg (Allemagne), 6-8 juillet 2022. Nous avons entrepris de présenter cet extrait à un public franco-allemand, de sorte qu'il était nécessaire de traduire les deux phrases de Soulier. Eva Rothenberger a ainsi pu faire émerger certaines interrogations quant au sens porté par certaines expressions ou tournures de phrases, qui s'expriment diversement en français ou en allemand. Par exemple, les prépositions spatiales des configurations géométriques n'exprimaient pas un mouvement identique (« passer » signifiant plutôt « entrer dans » en allemand ; laisser tomber le « poids du bras étendu » désignant plutôt l'activité de laisser tomber un poids indépendamment du bras). D'autre part, des traductions différentes pouvaient être produites du verbe « entraîner », selon qu'il s'agit d'une action fluide ou d'une véritable chute, dans une intensité forte, voire violente.

¹⁶⁰⁴ Cette passivité est soulignée de manière paradoxale par la structure de l'énonciation de chacune des phrases : dans l'approche géométrique, plutôt marquée par la voix active, ce sont pourtant les segments corporels eux-mêmes qui engagent le mouvement : « le bras forme », « le genou [...] se fléchit », tandis que dans l'approche mécanique la description s'initie certes par le pronom « je », mais dans une action passive : « je laisse tomber ».

¹⁶⁰⁵ MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., pp. 56-57.

le lecteur, face à un texte, « éprouve les formes de langage en termes de stabilité ou d'instabilité d'une situation perceptive, de consistance sensible d'un espace/temps¹⁶⁰⁶ ». On pourrait ainsi remarquer que les deux modes de définition proposés par Soulier seraient perceptibles y compris dans la rythmicité des phrases : par exemple, l'approche géométrique semble particulièrement segmentée par des facteurs temporels et spatiaux. Elle s'établit par une délimitation précise des segments corporels, où « le bras », se met en mouvement, puis « le genou » et finalement « le tronc », et ces différentes séquences gestuelles sont régies par des fréquences mesurables (« puis », « au moment précis ») : un phénomène amplifié par une ponctuation forte et abondante, qui marque des temps de suspension parfois longs (*via* le point-virgule, notamment). À l'inverse, la perception mécanique semble beaucoup plus fluide, marquée par une simple virgule et par une temporalité où les différents mouvements sont organisés en fonction de leur rythme propre¹⁶⁰⁷. Ainsi, l'approche géométrique s'élabore par une compréhension cadencée du mouvement, tandis que l'approche mécanique semble davantage structurée par la logique des verbes eux-mêmes, et par une appréhension beaucoup plus transversale du corps.

Finalement, si notre postulat initial supposait que ces deux phrases verbales décrivaient une même phrase gestuelle, cette hypothèse se trouve ici légèrement infléchie : peut-on vraiment considérer qu'il s'agit d'un mouvement identique, d'un point de vue perceptif, imaginaire, mais aussi formel ? Le parallélisme d'écriture manifesté par ce prologue met plutôt en relief le caractère composite de la corporéité, traversée par de multiples modèles esthétiques, dont résultent ici deux schémas perceptifs distincts. Les choix stylistiques et lexicaux soulignent alors leur transposition dans des schèmes langagiers : la dynamique phrastique thématise la logique corporelle mobilisée, les locutions de coordination comme le lexique employés témoignent de la manière dont Soulier investit des lieux corporels d'une signification particulière. La rythmicité – c'est-à-dire la manière dont se construit le sens du geste dans la progression de la phrase – est perceptible par le lecteur : celui-ci fictionne qu'elle fait affleurer le rythme interne et l'organisation corporelle du danseur qui préside à la réalisation du geste.

1. Traduire les schèmes moteurs ou les imaginaires du mouvement ?

Les analyses que nous produisons ici des configurations langagières telles que Soulier les énonce à partir de la manière dont elles structurent la perception de son propre geste sont-elles spécifiquement liées à l'exemple que nous venons d'étudier ? Est-il possible de poursuivre cette analyse à l'échelle de tout l'ouvrage ? Notons en premier lieu que c'est cet extrait qui figure en

¹⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶⁰⁷ À travers l'expression « le bras, dont le fléchissement », on perçoit que le mouvement est régulé par l'acte de fléchir.

quatrième de couverture de son livre, sous la forme d'une citation, de sorte qu'il constitue l'un des premiers éléments accessibles au lecteur qui s'empare de l'ouvrage – et que l'on peut raisonnablement considérer qu'il oriente en partie sa lecture. D'autre part, nous avons pu mettre en lumière tout au long de notre étude combien la pensée de Soulier et la structuration de sa réflexion sont largement nourries par des références à la philosophie du langage ou à la linguistique, plus précisément quant aux relations entre les modalités perceptives des gestes et les formes par lesquels elles sont nommées¹⁶⁰⁸. Dès lors que la pratique gestuelle est considérée comme équivalente à des phénomènes langagiers, les formes kinésiques énoncées par Soulier s'établissent au sein d'un système théorique qui emprunte ses délimitations à la structure de la langue. D'ailleurs, tout au long de l'essai, c'est tout particulièrement la langue française, son rythme et ses spécificités, qui organise pour le danseur la compréhension et la perception des gestes qu'il énonce¹⁶⁰⁹. Si nous avons pu souligner avec Macé combien la grammaire induit des perceptions motrices, c'est bien sûr dans le contexte spécifique d'une langue donnée. Celle-ci permet d'établir, au fil de l'ouvrage, un point de contact entre la perception kinesthésique de Soulier et ce que les formes langagières de son écriture convoquent dans notre propre imaginaire motile.

Ce phénomène devient visible tout particulièrement lorsque Soulier se fait lecteur et traducteur de textes produits par d'autres danseurs. Au sein du Chapitre 12, intitulé « Anatomie et mécanique¹⁶¹⁰ », il s'interroge sur la manière dont le danseur perçoit sa propre anatomie – et partant ses dynamiques motrices – selon des imaginaires spécifiques du mouvement ; ici, mécanique. Il s'intéresse à la manière dont Simone Forti construit ses mouvements et surtout en rend compte par l'écriture, en s'appuyant sur la lecture du compte-rendu de la pièce « *A Chamber Dance Concert* » rédigé par Forti elle-même ; il en propose finalement sa propre traduction. Si, comme nous allons le voir, elle apparaît largement infidèle au texte de la chorégraphe, Soulier s'y adosse pour mettre en

¹⁶⁰⁸ C'est ce que nous avons par exemple abordé dans la première partie de cette recherche à propos de l'exemple donné par Soulier du pas de danse classique nommé « jeté », alors que « le pied ne pouvant se détacher du corps comme le ferait un objet extérieur, le jeté s'éloigne encore davantage de l'action dont il porte le nom ». SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁰⁹ « Parce qu'il est sous-tendu par les schèmes gestuels propres à une langue donnée, le mouvement général de la phrase nous saute particulièrement aux yeux – faudrait-il dire au corps – lorsque nous apprenons une nouvelle langue ou allons de l'une à l'autre. [...]. Changeant de langue, et partant de posture verbale, nous sommes amenés à reconsidérer les relations nouvelles qu'entretiennent les mots entre eux ». GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *op. cit.*, p. 28. Pareillement, Pouillaude s'interroge sur le choix des verbes par lesquels sont énoncés les combinaisons d'Effort chez Laban : il suppose qu'ils « dépendent des découpages catégoriels propres à une langue donnée. [...]. Par ailleurs, et surtout, on peut légitimement se demander si le sens qu'est censé véhiculer chaque type d'effort n'est pas en définitive apporté 'tout fait' par le verbe qui le décrit et la langue au sein de laquelle il s'inscrit ». POUILLAUDE Frédéric, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », *op. cit.*, p. 49.

¹⁶¹⁰ SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 65-70.

lumière l’imaginaire du mouvement de Simone Forti – en mobilisant pourtant sa propre corporéité dans la compréhension des schèmes kinésiques convoyés par la langue anglaise.

« On trouve de très nombreux exemples de types chorégraphiques définis par des paramètres mécaniques dans la description extrêmement précise de la pièce de Simone Forti, *A Chamber Dance Concert*, rédigée par Simone Forti elle-même :

Ramper consiste à étendre un bras vers l’avant, à transférer le point sur le bras de devant et à tirer vers soi la jambe opposée, qui est la plus en arrière, en contractant ou en consolidant le tronc, côté nombril.

Je rampe jusqu’à ce que je sente l’élan [*momentum*] vers l’avant dans l’action de ramper. Ensuite, je mets mon poids vers l’arrière pour m’asseoir. Si ma jambe gauche est en avant, mon cul tombe en diagonale vers la gauche, et je me trouve assise trois quarts de tour vers l’arrière. Pour me lever à nouveau, j’étends mon bras loin vers l’avant, en contrebalançant la partie inférieure de mon corps avec la partie supérieure de mon corps et, en me laissant basculer entre mes jambes pliées, je me trouve à nouveau à quatre pattes [...].

La plupart des mouvements de la pièce sont décrits de cette manière, en termes mécaniques¹⁶¹¹ ».

On peut d’emblée remarquer l’insistance de Soulier sur une description « extrêmement précise », d’autant que Forti l’a écrite « elle-même ». Se trouve implicitement suggérée l’idée d’une écriture en prise directe avec sa danse, parce que ses mouvements « sont décrits de cette manière ». Cette insistance a de quoi étonner, tant nous avons pu précédemment souligner combien la pensée de Soulier s’attache à la manière dont la danse réside dans le regard de l’observateur, et ainsi aux possibles écarts entre les propriétés kinésiques d’un geste et les imaginaires qu’il donne à voir. Par ailleurs, nous avons pu relever dans la seconde partie de cette recherche combien qualifier la gestuelle de Simone Forti de « mécanique » semblait entrer en contradiction avec le vocabulaire qu’elle-même mobilise. C’est à ce titre la conclusion de Soulier qui nous interpelle : l’imaginaire « mécanique » du mouvement tel qu’il serait présent chez Forti est déduit à partir d’une pratique de lecture¹⁶¹² et surtout de traduction d’un texte – qu’il accomplit lui-même, comme cela est mentionné en bas de page. Ici, l’écriture est donc convoquée comme support pour inférer les logiques corporelles de la chorégraphie. Est-ce à dire que cet imaginaire motile serait contenu dans des formes énonciatives, que ces dernières

¹⁶¹¹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶¹² À ce titre, il serait possible de suggérer que les analyses d’œuvres que Noé Soulier formule dans son ouvrage ne résulteraient pas systématiquement de son expérience de danseur ou de spectateur, mais aussi – voire parfois exclusivement, dans le cas de certaines pièces – d’un travail de lecture des écrits ou sources textuelles de certains chorégraphes ? Dans ce cas, la pratique de la lecture telle que nous l’érigions nous-mêmes en principe analytique se trouve refléter la propre activité de Soulier.

manifesteraient un « style kinésique¹⁶¹³ » ? C'est pourtant un lapsus de Soulier qui nous met sur la voie : dans la logique de la description de Forti, il semble assez improbable qu'il s'agisse d'un transfert de « point » – et non de poids – au contraire, cette presque homophonie renverrait davantage à la prégnance d'une définition géométrique du mouvement, que nous savons fondamentale chez Soulier. Afin de rendre sensible la manière dont sa propre lecture nourrit sa compréhension de l'imaginaire motile de la chorégraphe, nous proposons de comparer le texte original de Forti, ci-dessous, avec la traduction qu'en propose Soulier. D'emblée, l'on ne peut que constater un certain nombre d'écarts : s'ils ne sont jamais tout à fait des contresens, ils interrogent plutôt les phénomènes de traduction des dynamiques motrices d'une langue à l'autre.

“Crawling consists of reaching an arm forward, shifting the weight onto the forward arm and pulling in the opposite hindmost leg by contracting or consolidating the navel-side of the trunk.

I crawl until I can sense the forward momentum in the crawling. Then I set back my weight to sit. If my left leg is forward, my ass drops diagonally to the left, and I find myself sitting facing in a three-quarter fight turn toward the rear. To get up again, I reach my arms far forward, counterbalancing my lower body with my upper body and letting myself swing across my folded legs, I find myself again on all fours¹⁶¹⁴”.

S'il ne s'agit pas de se lancer dans un jeu des sept erreurs, on peut cependant remarquer quelques éléments marquants : si Soulier traduit que ramper consiste à « étendre un bras vers l'avant », Forti en revanche propose l'expression « reaching an arm forward ». Or « reaching » manifeste l'idée d'une tension, mais aussi d'un geste qui s'accomplit dans l'action d'atteindre quelque chose. À l'inverse, « étendre » induit un mouvement certes aussi linéaire, mais dans une dynamique bien différente : il s'agit de placer un objet dans une orientation horizontale, tout en le déployant, de sorte que le mouvement n'induit pas de projection spatiale et se limite au périmètre de l'objet. Ainsi, « étendre » contient aussi l'activité de donner un appui (étendre le linge requiert de le déplier, mais aussi de le fixer sur une corde).

Du point de vue du mouvement de reptation induit par ces deux expressions, on peut remarquer que chez Forti la projection du bras vers l'avant permet un transfert du poids dynamique, qui met le corps en tension : il est ensuite possible de « pulling in the opposite hindmost leg », c'est-à-dire de tirer dans la jambe opposée. Si le poids est sur le bras, alors « tirer dans » signifie autant ramener vers soi que faire un effort à partir de cette jambe, c'est-à-dire d'y puiser l'énergie nécessaire pour créer un

¹⁶¹³ « Le style kinésique [...] se perçoit dans la dynamique discursive et narrative qui donne lieu à la compréhension d'événements corporels stylisés par le langage ». BOLENS Guillemette, « La narration des émotions et la réactivité du destinataire dans *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer », *op. cit.*

¹⁶¹⁴ FORTI Simone, « A Chamber Dance Concert », *The Tulane Drama Review*, n°19, 1975, p. 38.

effet d'opposition entre bras et jambe, ce que souligne l'expression « in the opposite hindmost leg », c'est-à-dire la jambe « la plus opposée ». A l'inverse chez Soulier ramper débute par l'acte d'étendre le bras : le transfert de poids qui s'en suit s'accomplit donc vers un membre plutôt inerte, à la tonicité basse, qui ne peut lui-même constituer un support à la dynamique du mouvement. On pourrait d'ailleurs émettre l'hypothèse que son lapsus (« point », versus « poids ») manifeste exactement cette ambiguïté. Celle-ci est d'ailleurs soulignée par la suite de sa traduction : « pulling in the opposite hindmost leg » devient « tirer vers soi la jambe opposée », de sorte que, par la simple variation d'une préposition (dans/vers soi), le mouvement s'en trouve modifié, et réduit au seul déplacement d'un segment corporel. D'autre part, c'est la vectorisation de cette action qui nous interpelle : il s'agit chez Soulier de tirer la jambe « vers soi », comme si celle-ci était détachée de la corporéité – tout comme le bras se trouve à l'opposée « étendu » et inerte : s'agirait-il de percevoir que chez Soulier, le « soi » correspond au centre du corps, c'est-à-dire au lieu de correspondance de l'axe vertical et de l'axe gravitaire ? Ce phénomène semble d'ailleurs présent tout au long de la traduction de Soulier : si Forti décrit « I set back », qui signifie « je recule », il traduit par « je mets mon poids vers l'arrière », manifestant là encore que le « poids » se superpose au site corporel dans lequel il localise sa propre intentionnalité. Plus loin, si Forti indique « letting myself swing across my folded legs », c'est-à-dire de se laisser « balancer » entre ses jambes, Soulier traduit ce mouvement par celui de « basculer ». Or, cinétiquement, le mouvement de balancier induit une oscillation régulière au sein de laquelle le poids est réparti de manière homogène pour assurer la stabilité, tandis que l'acte de « basculer » opère autour d'un pivot, et requiert un mouvement de rupture de l'équilibre.

On peut finalement s'intéresser à la manière dont Soulier traduit les formules de Forti qui réfèrent à l'énonciation de son propre corps : si cette dernière invite à contracter ou consolider « the navel-side of the trunk », Soulier traduit « le tronc, côté nombril ». Au-delà du paradoxe qu'il l'amène à considérer ensuite que la définition du mouvement chez Forti est mécanique alors que nous savons que, dans son propre imaginaire kinésique, le tronc renvoie plutôt à une logique géométrique, c'est l'ordre logique de la traduction qui nous interpelle. Si Forti met en avant le « navel side », et rejette le « trunk » comme complément du nom (alors qu'il aurait été possible d'écrire « the trunk's navel-side » pour insister sur le tronc lui-même), en revanche Soulier inverse la structure du groupe nominal, mettant en avant le tronc, c'est-à-dire une structure anatomique, puis en précisant qu'il s'agit du « côté nombril ». La conséquence motrice diffère radicalement : s'il s'agit chez Forti de contracter le nombril, Soulier suggère de contracter l'entièreté du tronc dans sa face antérieure. On retrouve ce même phénomène dans la traduction qu'il propose des deux expressions « my lower body » et « my upper body » : chez Forti ces deux indications, parce qu'elles mobilisent un comparatif, sont à considérer l'une relativement à l'autre, en fonction du lieu corporel dans lequel s'engage le contre-

balancement : il y a deux corps, l'un « plus bas », l'autre « plus élevé ». En revanche chez Soulier est désignée la « partie inférieure [puis « supérieure »] de mon corps », de sorte qu'une même entité corporelle se trouve distincte en deux segments.

Finalement, à la lumière de cette analyse lexicale, la conclusion de Soulier apparaît d'autant plus étrange : il souligne que chez Forti, « il n'est plus question de formes et de trajets, mais de poids, d'inertie, de rebond, d'élan, de contraction et de détente, d'équilibre et de déséquilibre¹⁶¹⁵ », et conclut que « la description de la pièce [par Simone Forti] montre que tous les mouvements sont définis par des paramètres mécaniques¹⁶¹⁶ ». Tout au long de l'extrait, Soulier rend peu compte de l'organisation gravitaire et des schèmes de coordination qui régissent le mouvement de reptation énoncé par Forti, et tend au contraire à manifester dans ses choix lexicaux comme syntaxiques la représentation d'un corps d'où le poids est absent ou strictement confondu avec l'axe gravitaire.

Cette contradiction apparente peut bien sûr être résolue au regard de l'hypothèse théorique que l'on sait être centrale chez Soulier, et qu'il expose justement à propos d'un texte de Forti : « la danse est dans la manière dont on regarde ». Ce que nous percevons comme des écarts de traduction serait alors plutôt la manifestation d'une « exemplification métaphorique ». Cependant, si sa traduction constitue l'expression d'une « focale d'attention », selon sa propre terminologie, comment peut-on comprendre le décalage non seulement entre ce qu'énonce le texte de Forti et la traduction qu'il en propose, mais finalement aussi entre cette traduction et la conclusion à laquelle il aboutit ? Peut-être est-ce finalement à cette activité traductrice qu'il faut s'intéresser : l'analyse de Soulier repose sur l'hypothèse que la description de Forti mobilise des procédés narratifs et des formes lexicales qui rendent compte des procédés de sémantisation de son propre corps, de son organisation motrice et des inflexions singulières qu'elle développe dans l'activité de reptation¹⁶¹⁷. Ainsi, l'acte de traduction de Soulier serait-il lui aussi nourri de cette même stylistique kinésique ? C'est en tout cas ce que suggère Laurent Pichaud, dans un article intitulé « Traduire en danseur », qui évoque son propre travail d'interprète des œuvres et des textes de Deborah Hay.

« Cette stratégie du langage a sans doute à voir avec une certaine méfiance du côté
définitif de la *définition* d'un mot, alors que mon expérience de danseur est justement de me sentir

¹⁶¹⁵ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶¹⁶ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶¹⁷ Laurent Pichaud souligne par ailleurs que la difficulté de cette entreprise de traduction réside aussi dans l'intense activité d'écriture de Deborah Hay, elle-même ayant « incorporé l'expérimentation textuelle dans sa pratique de la danse. Sa démarche inscrit l'écriture dans un système circulaire où les idées viennent du corps et où le langage ne sert pas à fixer ces idées, mais à revivifier ce même corps ». On pourrait appliquer ce même constat aux pratiques d'écriture de Simone Forti, déployées tant dans son travail chorégraphique que dans plusieurs publications. Voir « Note des traducteurs », HAY Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 5. Traduction de Laurent Pichaud et Lucie Perineau.

traversé par une multitude de sensations éphémères [...]. J'ai nommé cela : *parler en danseur*. Résultat d'un phénomène personnel, cette stratégie est éminemment remise en cause depuis que je me suis lancé dans la traduction. [...]. Le danseur que je suis, lorsqu'il lit [les] textes [de Deborah Hay] en anglais, ressent les nuances et les incorpore dans un contexte sensible qui lui est propre. Mais s'il faut donner à lire cela en français, l'usage d'un vocabulaire offrant un panel plus précis que mon seul substrat est nécessaire. [C'est] donc transmettre, en plus d'un sens précis, un sens lisible. Transmettre une interprétation. Donc *traduire en danseur*¹⁶¹⁸ ».

À la lumière de ce témoignage, et si l'on tend à se méfier de la possible essentialisation du danseur qu'il tend à évoquer, on peut néanmoins considérer que le propre imaginaire gestuel de Soulier aurait lui aussi infléchi sa lecture, et finalement sa traduction. À ce titre, c'est aussi notre propre démarche d'analyse qui s'en trouve réinterrogée, notamment dans le système d'équivalence implicite que nous mobilisons entre le choix de certains mots en comparaison d'autres, les sens littéraux et figurés dont ils sont porteurs dans la langue commune, et finalement les informations motrices que nous expliquons y puiser. Notre interprétation suppose implicitement qu'il existerait un lien de causalité entre la manière dont un geste est nommé et les qualités motrices portées par les usages sémantiques de ces mêmes mots, expressions ou structures syntaxiques, par des phénomènes de connotation ou de dénotation qui réfèrent au geste dansé. Sur quels ressorts théoriques, linguistiques et kinésiques repose cette démarche ?

2. *Morphologie grammaticale et morphologie corporelle*

Si ces questions affleurent avec une telle acuité, c'est sans doute parce qu'elles sont en partie incluses dans la propre démarche de Soulier. En de nombreuses reprises, tout au long de l'ouvrage, il interroge la manière dont les tropes langagiers soutiennent la représentation des intentions motrices. Ceci se manifeste tout particulièrement dans la citation ci-dessous, qui ouvre un chapitre consacré aux « Intentions non hiérarchisées¹⁶¹⁹ », lorsqu'un geste poursuit plusieurs finalités, sans nécessairement que celles-ci ne soient déterminées l'une par l'autre. L'extrait est consacré au récit de l'enchaînement des actions par lesquelles Gavrilo Princip assassina l'Archiduc François Ferdinand en 1914.

« Dans l'analyse que fait Searle de l'intention complexe de Gavrilo Princip, les différents buts sont hiérarchisés. Princip appuie sur la gâchette *pour* déclencher le pistolet, il déclenche le pistolet *pour* tirer sur l'Archiduc, il tire sur l'Archiduc *pour* le tuer et ainsi de suite. [...] Searle utilise l'expression *by the means of*, 'par le moyen de', pour exprimer cette relation hiérarchique entre les différents membres de l'intention complexe¹⁶²⁰ ».

¹⁶¹⁸ PICHAUD Laurent, « Traduire en danseur », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 61.

¹⁶¹⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶²⁰ *Idem*.

Ici, la mise en relief de la préposition « pour », présente à trois reprises et visuellement soulignée par une police italique, met en exergue son importance tant dans la logique phrastique du récit que dans les événements narrés. Elle acquiert une double valeur, puisqu'elle témoigne tout autant de l'enchaînement des actions motrices réalisées par Princip que des intentions mentales qui prévalent à leur réalisation, envisagées en termes de « buts pratiques ». Cependant, cet exemple que Soulier puise dans la réflexion de Searle¹⁶²¹ constitue une traduction de sa part, d'ailleurs non littérale : il précise que Searle utilise l'expression « by the means of ». Si Soulier la traduit lui-même par la formulation « par le moyen de », il la remplace pourtant dans son bref récit par la préposition « pour ». Or cette substitution n'est pas anodine : tout au long du chapitre, c'est par l'intermédiaire de la mise en relation de deux prépositions, « vers » et « sur », qu'il déploie sa réflexion sur les relations entre les « actions réflexives » et les « intentions complexes » élaborées par un danseur – sur scène, l'interprète met son corps en mouvement pour accomplir un geste et simultanément pour le donner à voir à son public¹⁶²². Ces deux prépositions sont alors systématiquement mises en relief par une police italique : quels phénomènes kinésiques permettent-elles ainsi de désigner, par leurs interactions et au regard des actions qu'elles désignent¹⁶²³ ? Dans l'exemple suivant, elles permettent de décrire la réversibilité de l'acte perceptif, partagé entre le danseur et le spectateur.

« Lorsqu'un danseur exécute une arabesque, il agit *vers* son corps de manière à créer une forme spécifique depuis le point de vue du spectateur : l'action qu'il exerce *vers* lui-même est définie par rapport à l'expérience qu'il désire procurer à autrui. L'action *vers* soi nécessite ici la visée de l'action *sur* autrui¹⁶²⁴ ».

Dans cette démonstration, Soulier propose la mise en relation de deux prépositions spatiales, qui cependant désignent des mouvements ni opposés, ni parallèles : « vers » désigne une trajectoire, tandis que « sur » désigne un contact. Cependant, ici, il propose de penser leur réciprocité dans le geste même du danseur, et ainsi de les mettre en relation par rapport à une activité corporelle. Le lecteur comprend l'usage de la préposition « vers » comme déterminant une dynamique vectorielle, qui désigne la relation scopique entretenue entre danseur et spectateur. En revanche, la préposition

¹⁶²¹ SEARLE John, « Intention and Action », *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press 1983.

¹⁶²² Soulier déploie aussi cette relation dans le cadre du travail chorégraphique, par exemple dans les performances qui visent à élaborer des actions, dans le cadre et la temporalité scénique. C'est le cas de Carolee Schneemann dans la performance *Up to and Including Her Limits* (1973-1976), parce qu'elle produit sur scène une œuvre plastique : chacun de ses actes contribue à bâtir des objets ainsi qu'à être visible par le public et à assurer le déroulement de la performance.

¹⁶²³ Voir BARNABE Aurélie, « De l'expérience kinesthésique à la structuration prépositionnelle du schème-image du chemin », *Corela* n°11, 2013. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.2886> Consulté le 18 août 2022. Et LAPAIRE Jean-Rémi, « Grammaire cognitive des prépositions : épistémologie et applications », *Corela* n°22, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.5003> Consulté le 18 août 2022.

¹⁶²⁴ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 103.

« sur » semble désigner une localisation, celle de l'objet sur lequel agit le vecteur d'intentionnalité désigné par la préposition « vers ». Cependant, dans la suite du chapitre, il ne paraît pas possible de réduire le sens acquis par la mise en relation de ces deux prépositions à l'expression d'une seule polarisation spatiale.

« Cette structure minimale peut être complexifiée en amont et en aval, comme dans l'exemple de Gina Pane qui, faisant une entaille sur sa main, agit *sur* son corps pour agir *vers* son corps pour agir *sur* le spectateur¹⁶²⁵ ».

Il est ici simultanément possible d'agir *sur* et *vers* soi ; d'autre part, la préposition « sur » lorsqu'elle est utilisée pour exprimer l'acte d'imprimer une entaille « sur sa main » ne figure pas en italique, alors même que cette entaille témoigne d'une capacité à agir « *sur* son corps ». A travers ces deux exemples, on voit émerger deux modalités de conceptualisation du corps : faire une entaille « sur » sa main (et non « dans »), c'est considérer sa main comme une surface¹⁶²⁶, sur laquelle on opère une action. Cependant ensuite, « *sur* » réfère à un corps vectorisé, cependant de manière moins spatiale que relationnelle. Comment une même préposition peut-elle exprimer des dynamiques divergentes ? Il s'avère que la préposition « sur » inclut en réalité un système d'acte et de relations bien plus vaste qu'une seule localisation spatiale : elle « désigne un lieu où s'opère un déplacement, où s'exerce une activité, où se déploie un phénomène, où se constate une présence¹⁶²⁷ ». On retrouve ici déclinées la pluralité des acceptions déployées dans l'analyse de Soulier, et l'on peut constater, à l'inverse de l'exemple précédemment étudié, qu'il est possible de traduire des actions – kinésiques et intentionnelles – différentes voire opposées par un même terme. Par rapport à quel référent transversal¹⁶²⁸ se déterminent les schèmes de mouvement et de relation dont cette préposition est porteuse ? Afin de comprendre les implications kinésiques et énonciatives de ce phénomène dans le processus d'écriture de Soulier, il semble pertinent de nous référer aux démarches de la linguistique cognitive, telle qu'elles sont mises en lumière notamment par Lakoff & Johnson dans un ouvrage de référence, *Les métaphores dans la vie quotidienne*¹⁶²⁹.

¹⁶²⁵ *Ibidem*, p. 105.

¹⁶²⁶ FORTIS Jean-Michel, « L'espace en linguistique cognitive : problèmes en suspens », *Histoire Épistémologie Langage* tome 26, 2004. pp. 43-88. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/hel.2004.2186>. Consulté le 08 septembre 2022.

¹⁶²⁷ Selon l'entrée « sur » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. URL : <https://cnrtl.fr/definition/sur>. Page consultée le 17 septembre 2022.

¹⁶²⁸ Cette transversalité l'est d'autant plus qu'elle est valable dans toutes les langues. Les linguistes se sont intéressés par exemple à la traduction des expressions prépositionnelles, et ont pu constater que, dans l'ensemble des langues indo-européennes, la préposition « sur » était non seulement porteuse des mêmes schèmes spatiaux et relationnels, mais qu'elle s'établissait aussi au sein d'un système d'équivalence identiques. Voir FORTIS Jean-Michel, « L'espace en linguistique cognitive : problèmes en suspens », *op. cit.*

¹⁶²⁹ LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985, trad. M. de Fornel & J.-J. Lecercle.

Lakoff & Johnson s'intéressent aux différentes structures, lexicales et cognitives, par lesquelles s'organisent nos usages de la langue, tout particulièrement lorsque nous cherchons à exprimer des concepts ; c'est-à-dire des idées, abstraites ou non. Ils remarquent que régulièrement – voire systématiquement – ceux-ci sont désignés par des métaphores : non pas seulement, telles que nous les connaissons dans l'écriture littéraire, par un système d'association d'un mot à un autre, mais par un processus complexe au sein duquel un domaine de pensée se trouve expliqué par des jeux de référence à un autre¹⁶³⁰. Ce phénomène intervient prioritairement dans des concepts abstraits, mais aussi dans les éléments grammaticaux qui soutiennent leur énonciation par un locuteur. Lakoff & Johnson prennent l'exemple la préposition « avec », et remarquent que son fonctionnement semble identique dans de nombreuses langues. Nous utilisons « avec » pour désigner deux grandes catégories de relation : celle de l'accompagnement (« je vais au cinéma avec un ami »), et celle de l'instrumentalité (« je découpe une pomme avec un couteau¹⁶³¹ »). Ces deux modalités d'interaction sont réunies dans un système conceptuel commun, qui considère l'instrument comme compagnon : lorsque « je danse la valse avec mon partenaire », celui-ci simultanément m'accompagne autant qu'il est le moyen par lequel je peux pratiquer la valse.

Lakoff & Johnson constatent ainsi que la structuration de nos concepts abstraits s'établit *via* la convocation d'expériences concrètes, tout particulièrement en fonction de notre propre corps¹⁶³² : en témoigne la prégnance des métaphores spatiales (concevoir le bonheur en haut, la tristesse en bas, *gravir les échelons* pour progresser dans sa carrière, *monter* dans la hiérarchie, aller de *l'avant*). Ces représentations s'appuient sur des schèmes somatiques et moteurs, de sorte qu'ils induisent une projection de notre corps – comme référence et comme contenant – dans l'élaboration même de notre processus de pensée. On peut tirer deux conséquences de cette théorie linguistique : d'une part, il semble que l'énonciation de notre propre corps serait elle-aussi structurée métaphoriquement, du moins incluse dans de multiples réseaux métaphoriques. D'autre part, la compréhension que nous avons des concepts – y compris lorsqu'ils désignent notre corps et son mouvement – reposerait sur le potentiel motile des métaphores dont nous usons. Si la morphologie grammaticale est

¹⁶³⁰ À ce titre, on peut considérer que tout notre langage est métaphorique, de sorte que l'usage littéraire des métaphores n'en serait que le témoin, l'épiphénomène de cette structuration.

¹⁶³¹ Ces éléments sont particulièrement développés au chapitre 20 de leur ouvrage : « Comment la métaphore peut donner sens à la forme ». LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*

¹⁶³² Voir FASTREZ Pierre, « La prise en compte du corps en sémantique cognitive », *Hermès* n° 68, 2014, p. 36-42. En ligne. DOI : 10.3917/herm.068.0036. Consulté le 19 août 2022.

métaphoriquement soutenue par la morphologie corporelle, quelles en sont les conséquences quant aux inférences kinésiques élaborées à la lecture d'un texte¹⁶³³ ?

Ces ressources théoriques nous mènent à examiner le système langagier par lequel Soulier énonce son geste, ainsi que les schèmes conceptuels et les métaphores motrices qui le soutiennent. Nous avons pu analyser au sein d'un premier exemple comment deux phrases langagières pouvaient décliner une même phrase chorégraphique ; puis comment deux langues pouvaient exprimer un même imaginaire corporel sans pour autant se traduire l'une dans l'autre ; ici comment une même préposition peut transmettre des dynamiques distinctes en se référant à un schème kinésique identique. Peut-on alors imaginer que deux termes opposés puissent désigner une même expérience motrice, pour en qualifier la réversibilité ?

B. Un processus métaphorique pour transmettre l'instabilité perceptive

À la suite des considérations théoriques proposées par Lakoff & Johnson, et plus largement quant aux perceptions motrices qui participent à organiser nos usages et notre compréhension des formes langagières, on peut tenter d'explorer autrement les modalités par lesquelles Soulier énonce au sein de son ouvrage sa propre expérience de danseur, notamment du point de vue des sensations kinesthésiques qui la structurent. Celles-ci sont *a priori* non transmissibles ; cependant, cette intransitivité est-elle déjouée précisément lorsque l'activité kinesthésique du danseur se nourrit elle-même de l'incorporation de métaphores conceptuelles ? Ainsi, tout autant que la théorie développée par Noé Soulier, c'est la structure de son raisonnement et surtout de son énonciation qui relève d'un mécanisme métaphorique.

Au sein d'un chapitre nommé « Contraintes globales et locales », Soulier examine la spécificité des styles gestuels nourris par une esthétique géométrique : celle-ci structure non seulement l'orientation spatiale des mouvements du danseur, mais aussi la relation de ses différents segments corporels les uns par rapport aux autres. Ce cadre de contraintes, parce qu'il demande au danseur d'initier et de percevoir simultanément l'actualisation de formes géométriques pour organiser son propre corps, est perçu comme source d'une pensée réflexive qui réorganise le schéma corporel du danseur. Pour rendre compte de ce phénomène proprioceptif, l'extrait suivant superpose au récit de l'expérience vécue par Soulier un parallèle entre deux notions empruntées à la philosophie d'Husserl – *Leib et Körper* – destinées à décrire conceptuellement les sensations du danseur. Ici, c'est précisément l'articulation entre ces deux strates de discours – expérientiel et conceptuel – et la portée

¹⁶³³ Voir LAPAIRE Jean-Rémi, « Corps dansant, espace grammatical dansé », in TORTI-ALCAYAGA Agathe, SIMARD Jean-Pierre (dir.), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel : Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011, pp.25-42.

de ces notions pour éclairer la compréhension des paradoxes perceptifs éprouvés par le danseur qui retient notre attention.

« Lorsque les contraintes géométriques portent sur l'ensemble du corps comme dans la danse classique, chez Balanchine ou dans la technique Cunningham, le corps n'est plus scindé entre une partie motrice et une partie mobile. C'est une expérience très particulière, car le danseur est à la fois celui qui agit et l'objet transformé par l'action. Cette double nature du corps rejoint la distinction qu'établit Edmund Husserl à l'aide des termes allemands *Körper* et *Leib*. Le corps est saisi, d'une part, comme une chose appartenant au monde. Il peut être perçu extérieurement (du moins en partie) au même titre que les autres objets et l'on peut lui attribuer des 'propriétés réales' qu'il partage avec d'autres objets. C'est le *Körper*. Il peut, d'autre part, être saisi comme un corps sentant et vivant. La synthèse de ces deux niveaux est le 'corps propre' (*Leib*). *Leib* vient de *Leben*, 'la vie', c'est donc littéralement le corps comme vivant¹⁶³⁴ ».

Dans cette citation, à partir de quelques références chorégraphiques (une esthétique au sens large, « la danse classique », puis deux noms de chorégraphes, « Balanchine » et « Cunningham¹⁶³⁵ »), Soulier évoque en quelques mots les effets perceptifs produits par cette contrainte géométrique, néanmoins *via* une formule pour le moins elliptique. Dans cette « expérience très particulière », le danseur est « objet » ou « celui qui agit », sans d'autres précisions quant aux phénomènes kinesthésiques ou aux sensations qui en résultent. Si cette restriction nous apparaît avec une telle vigueur, c'est parce que l'ouvrage est riche par ailleurs de descriptions sensibles issues d'une proposition théorique, notamment lorsqu'elles concernent la géométrie – comme dans l'exemple suivant.

« Un mouvement défini mécaniquement et un mouvement défini géométriquement peuvent être très proches. Pourtant [...] cela suscitera des expériences extrêmement différentes aussi bien pour le performeur que pour le spectateur. Par exemple, dans la version mécanique, le performeur pourra être amené à percevoir le frottement de l'air au bout de ses doigts, tandis que, dans la version géométrique, il aura plutôt tendance à sentir le poids du bras et de la chaleur au niveau de l'épaule¹⁶³⁶ ».

Or, dans l'exemple précédent, l'évocation de l'expérience de Soulier semble plutôt se conclure par une ellipse descriptive : les deux précisions apportées, être « celui qui agit » et « l'objet transformé par l'action » semblent de maigres indices pour inférer de la perception éprouvée par le danseur. En revanche, la démonstration se poursuit par l'adjonction de deux concepts – « Leib » et « Körper »

¹⁶³⁴ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶³⁵ Ces chorégraphes empruntent certes au vocabulaire classique, cependant en développant des corporalités et des esthétiques radicalement opposées – de sorte que l'on peine à envisager la cohérence des trois exemples.

¹⁶³⁶ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 68.

censés « rejoindre cette distinction » entre moteur et mobile. Comment ces notions philosophiques concourent-elles à la transmission d'une perception kinesthésique ? Elles semblent opérer par un phénomène d'analogie pour exprimer une sensation vécue, ce qui relèverait, selon Guellouz, d'un « contournement énonciatif¹⁶³⁷ ». Ici, il s'agirait de faire dériver d'une perception difficile à communiquer un modèle théorique (re)connu : celui-ci, sans élucider l'expérience du danseur, la mobiliserait comme prétexte pour stimuler une compréhension sensorielle¹⁶³⁸ de l'écart entre les deux concepts (*Leib* et *Körper*). Si cette analyse paraît pertinente au regard du déroulement logique de la démonstration de Soulier, elle se heurte cependant à l'insistance de ce dernier quant au statut des connaissances théoriques qu'il mobilise : elles ne seraient utiles qu'en tant qu'elles produisent elles-mêmes des expériences.

« Si certaines pratiques artistiques se donnent comme objectif de produire des connaissances – qu'elles soient perceptives, sociologiques ou métaphysiques – c'est alors le plus souvent la manière dont on fait l'expérience de ces connaissances et dont elles nous affectent, plus que ces connaissances elles-mêmes, qui est en jeu¹⁶³⁹ ».

Il s'agit dès lors de supposer que ce seraient les deux concepts de Leib et de Körper qui constitueraient le support de l'expérience qu'il n'évoque qu'à demi-mots : les expériences de pensée produites par la distinction entre ces deux notions permettraient de percevoir la distinction entre moteur et mobile. Pourtant, on relève une ambiguïté dans son propos : si l'on suit la logique de sa démonstration, on devrait pouvoir associer chacune des deux modalités de perception du corps à l'un des deux concepts. Si l'on comprend que le corps comme « mobile » ou « objet » renvoie au Körper (« le corps [...] peut être perçu extérieurement [...] au même titre que les autres objets »), en revanche aucun concept ne vient soutenir l'autre partie de l'opposition. En effet, le terme de « Leib » est mobilisé pour opérer la « synthèse de ces deux niveaux » - entre le corps objet et le « corps sentant et vivant ». Ce même « Leib » est ensuite examiné dans son étymologie¹⁶⁴⁰ : « *Leib* vient de *Leben*, 'la vie', c'est donc littéralement le corps comme vivant ». Ainsi, Leib semble référer autant au corps « moteur » ou « agissant » qu'à la synthèse de l'opposition entre moteur et mobile, sujet et objet. Notons qu'il ne

¹⁶³⁷ GUELLOUZ Mariem, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *op. cit.*

¹⁶³⁸ BAYLE Ariane, « *Contagion et fiction dans quelques récits comiques du xvii^e siècle* », in LAVOCAT Françoise (dir.), *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.* DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.32701>. Consulté le 26 août 2021.

¹⁶³⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁴⁰ Remarquons d'ailleurs que Soulier mobilise ici des concepts issus de la langue allemande, qui n'est pas sa langue maternelle ; de sorte qu'il en réactive la valeur étymologie avec persistance.

s'agit pas ici d'une maladresse de Soulier¹⁶⁴¹ : la portée de cette distinction et surtout le trouble qu'elle induit a été largement examinée notamment par Michel Bernard.

« Il arrive qu'à [...] *Leib*, emprunté à Husserl en particulier, on attribue des acceptions incompatibles : ainsi, est-il traduit tantôt par 'corps organique', tantôt par corps propre 'concrètement vécu par l'existence'. Indépendamment de la maladresse de cette formulation, la contradiction est manifeste, puisque, d'après le contexte, le corps organique est un objet objectivé et abstrait [...] ¹⁶⁴² ».

Cet entremêlement d'un concept dans l'autre et l'apparente incohérence qui en résulte signalent-ils pour autant l'achoppement de la démonstration, ou au contraire pourraient-ils en constituer l'aboutissement ? Pour le comprendre, il faut considérer que ce hiatus repose sur un implicite : notre compréhension de ces deux concepts et de la relation qu'ils entretiennent s'appuie sur le postulat d'un principe d'exclusion – si A est différent de B, alors B ne peut être A – un phénomène qui semble lui aussi nourri par des schèmes corporels. Lakoff et Johnson rappellent que « la « structure schématique-imagée de notre expérience constitue le fondement de la logique formelle », qui repose sur la perception de notre propre corps comme contenant¹⁶⁴³. À ce titre, si l'on pense la relation entre corps moteur et corps mobile à l'aide des concepts de *Leib* et de *Körper*, si *Körper* réfère à l'un, *Leib* réfère à l'autre, ou à la synthèse des deux, mais ne peut simultanément être l'un et l'autre. Sauf peut-être dans un mode perceptif spécifique – fictionnaire ? – où quelque chose a la possibilité simultanément d'être et de ne pas être ? Si l'on se place dans un régime de fiction – de sorte que l'on pense l'efficacité de ces concepts et de la relation qu'ils entretiennent entre eux, plutôt que leur référentialité avec les deux modalités corporelles désignées – il apparaît que *Leib* et *Körper* ne doivent pas être pensés l'un par opposition à l'autre, mais l'un en relation avec l'autre, voire l'un dans l'autre. C'est de ce point de vue que l'approche cognitive des processus métaphoriques recoupe son appréhension littéraire. À la suite de Ricoeur¹⁶⁴⁴ et de son analyse du fonctionnement de la « métaphore vive », considérons que la relation des deux concepts philosophiques à l'expérience corporelle qu'ils exemplifient ne doit pas être appréhendée comme un « transfert de sens » symbolique, d'un signe lexical à une expérience, mais « dans l'économie même de l'énonciation » :

¹⁶⁴¹ Bernard n'est pas le seul à souligner l'enchâssement de ces deux concepts. Voir ROMANO Claude, « Chapitre VI. Après la chair », *Les repères éblouissants. Renouveler la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, p. 167-206. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/--9782130811534-page-167.htm> Consulté le 13 août 2022.

¹⁶⁴² BERNARD Michel, « Essai d'analyse du concept d'organisme », *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁴³ FASTREZ Pierre, « La prise en compte du corps en sémantique cognitive », *op. cit.*

¹⁶⁴⁴ RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

pour Ricoeur, l'énonciation métaphorique constitue une « dialectique de l'appartenance et de la distanciation¹⁶⁴⁵ ».

Or cette dialectique d'appartenance et de distanciation, n'est-ce pas précisément ce que Soulier évoque dans son expérience, lorsqu'il témoigne être simultanément moteur et mobile, non plus « scindé » mais « à la fois celui qui agit et l'objet transformé dans l'action » ? On pourrait néanmoins remarquer que le caractère « très particulier » de l'expérience dont il témoigne – être à la fois l'auteur et l'objet d'un geste – est à relativiser, puisqu'elle est propre à tout être animé. C'est alors plutôt la manière dont elle est ici érigée en image corporelle qui permet à Soulier de l'organiser en dynamique perceptive : elle résulte de la prise de conscience de ses coordinations motrices, habituellement réflexes, qui induit une dissociation entre intention et effectuation du geste. Si l'on se permet d'utiliser nous-mêmes une image pour souligner ce phénomène, il ne s'agirait plus d'une image bifide (une partie du corps est motrice, l'autre est mobile), mais plutôt d'une image bistable. L'activité objective et subjective sont toutes deux présentes dans le corps du danseur, mais percevoir l'une ou l'autre demande d'opérer un choix : si l'on se perçoit comme objet, on ne peut se voir sujet, et inversement. Cependant, puisque ces activités objectives et subjectives sont toutes deux présentes, elles induisent une oscillation perceptive permanente, et sont d'ailleurs légèrement entremêlées : lorsqu'on se perçoit sujet, une objectivation semble transparaître, et réciproquement. Cet entrelacs perceptif empêche alors de percevoir de manière globale une image de son corps où l'objectivité et la subjectivité seraient également présentes. On pourrait y voir, en sollicitant l'approche théorique de Bernard, la manifestation d'un événement fictionnaire au sein même de la corporéité : il s'agit pour Soulier de percevoir ici le « dédoublement virtuel » d'une sensation, simultanément proprioceptive et troublée d'altérité.

1. *De la simulation à l'expérience conceptuelle*

Ainsi, l'efficacité des deux concepts réside moins dans la charge sémantique dont ils sont porteurs que dans la sensation d'enchaînement qu'ils produisent lors de leur mise en relation : le potentiel métaphorique des concepts abstraits ne s'éprouve pas dans la convergence entre une idée de référence et le terme qui la dénote, mais plutôt au sein d'un espace interstitiel, dans lequel les deux notions s'associent entre elles¹⁶⁴⁶. C'est sans doute pour cette raison que l'expérience « très particulière » de Soulier n'est, en apparence, pas décrite en des termes kinésiques : celle-ci est vécue au travers de la mise en relation de deux concepts, *Leib* et *Korper*, qui deviennent des modes de

¹⁶⁴⁵ RICCEUR Paul, « Herméneutique et critique des idéologies », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique 2*, Paris, Seuil, 1986, p. 333-377.

¹⁶⁴⁶ OLIVEIRA Isabelle, « La métaphore terminologique sous un angle cognitif. » *Meta* n°50, 2005. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/019923ar> Consulté le 17 mai 2022.

perception du mouvement¹⁶⁴⁷. L'étude de cet extrait interroge à ce titre le processus d'incorporation des virtualités langagières ainsi que la manière dont il structure la pensée du danseur dans l'élaboration de son geste. Tel qu'il l'énonce dans cet extrait, Soulier semble moins focaliser son attention sur des sensations internes que sur le statut bivalent de la relation Leib/Körper : le récit qu'il en produit se propose alors de donner à lire et surtout à éprouver le hiatus perceptif engendré par la mise en relation des deux notions.

À ce titre, il semble possible d'infléchir légèrement les conclusions portées par les travaux de Lakoff & Johnson : si ces derniers considèrent que l'appréhension de notre expérience est métaphorique, de sorte que les concepts abstraits sont perçus par des expériences concrètes puisées dans notre vécu corporel et font usage de nos savoirs sensorimoteurs, on constate pourtant combien c'est le mouvement inverse qui organise la perception de Soulier. Il ne s'agit pas de mobiliser l'expérience de son propre corps pour expliquer le fonctionnement de concepts abstraits, mais bien au contraire d'engager la mise en relation de deux concepts¹⁶⁴⁸ pour traduire la perception de son corps. Cet infléchissement a par ailleurs déjà été relevé par Dóra Kiss, dans l'analyse qu'elle propose du statut de l'activité de lecture de partitions dans la compréhension et l'incorporation de gestes dansés. En s'appuyant sur les propositions théoriques de Lakoff & Johnson, elle « avance l'hypothèse que le processus cognitif de la métaphore, pour le geste dansé, pourrait s'inverser. En effet, par ce geste, ne peut-il pas être fait référence à des concepts ? » Elle s'appuie sur l'étude de Piaget, qui observe qu'un enfant tire la langue pour chercher à ouvrir une boîte d'allumettes, de sorte que son mouvement « manifeste son effort de concentration en convergence avec l'effet recherché », tout autant qu'il exprime sa compréhension « des concepts d'intérieur et d'extérieur, donc ceux d'inclusion et d'extraction ». Ainsi, « un geste inconsciemment expressif véhicule la compréhension d'un concept » : par extension, la pratique chorégraphique pourrait être considérée comme « la manipulation de concepts sous leur forme pré-verbale¹⁶⁴⁹ ». Du point de vue du danseur comme du spectateur, elle n'appelle cependant pas à leur décodage, mais « active une 'lecture' », au sein de laquelle « l'accès premier à la compréhension de tout concept abstrait pourrait ainsi être stimulé, si ce

¹⁶⁴⁷ Une fois encore, cet exemple nous permet d'interroger la proposition de Laban quant à la distinction entre « pensée motrice » et « pensée en mots », et à la manière dont elle nous paraît structurer nombre de discours sur la danse. Si la démarche de Soulier constitue un cas de figure très spécifique au regard des processus de façonnement du geste, il apparaît néanmoins que les mots sont présents pour façonner la perception corporelle, mais aussi que Soulier mobilise des imaginaires langagiers pour nourrir sa production gestuelle.

¹⁶⁴⁸ Sur le mode d'élaboration des concepts dans les œuvres d'art et leur rôle perceptif, voir UNGAN Umut, « De la formation des concepts », *Marges* n°27, 2018. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1451> Consulté le 21 septembre 2022.

¹⁶⁴⁹ KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*. Thèse de doctorat en Musicologie et Danse, Université de Genève/Université de Nice-Sophia Antipolis, dir. Etienne Darbellay, Guillemette Bolens, Marina Nordera, 2013, p. 294.

n'est venir à la conscience ». Finalement, l'événement esthétique proposé par la danse est certes fondé « sur un ordre sensoriel d'expérience, mais cet ordre ne serait pas séparé de la capacité d'abstraction¹⁶⁵⁰ ». C'est aussi ce qu'évoque Soulier lui-même, au sujet du statut conféré dans son travail artistique aux lectures philosophiques.

« Si on prend au sérieux le *Discours de la méthode*, il faut revivre l'expérience, on ne peut pas juste le lire de manière extérieure. Il faut regarder par la fenêtre les gens en bas et se dire 'tiens, là je vois des manteaux et des chapeaux, je ne peux pas être sûr que ce sont des gens', ou regarder la cire fondue de la bougie et la cire dure, et se demander : 'Comment est-ce que je sais que c'est la même chose ?'. C'est une expérience qui a une dimension sensorielle. Et la danse est une expérience qui a une dimension intellectuelle. Il y a ce texte de Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception* qui montre que la main touchante et la main touchée, ce n'est pas la même chose, et ça il faut le faire, il faut le 'réaliser' au sens anglais – *to realize*, s'en rendre compte. Quelque chose de très particulier de cette dimension de la 'réalisation' échappe à la théorie comme à la danse et se situe peut-être à l'intersection des deux. C'est ça qui m'intéresse : utiliser tous les moyens qu'on a – le corps, l'expérience, le langage – pour vivre des choses. Le langage est un outil incroyable pour vivre des choses, et pas uniquement pour analyser des choses vécues¹⁶⁵¹ ».

Tel que l'évoque ici Soulier, il est possible de vivre des expériences kinésiques par le langage : non seulement en tant que les textes – philosophiques, dans son cas – suggèrent des événements qu'il s'agit d'éprouver et de réaliser, mais aussi parce que le langage lui-même serait un outil pour « vivre des choses ». Cette réversibilité s'exerce par l'incorporation de concepts eux-mêmes chargés d'une puissance kinésique (*via* leurs connotations spatio-temporelles) ; toutefois, ces concepts abstraits apparaissent aussi comme largement déterminants de la perception que le danseur développe de son propre corps.

C. Une fiction géométrique : l'écriture kinésique, inductrice d'analogies perceptives

Notre traversée de l'ouvrage de Soulier s'achève par une dernière intrigue perceptive, qui concentre l'ensemble du cheminement de notre lecture que nous avons pu partager, ainsi que les diverses structures par lesquels l'ouvrage s'organise. Le fil conducteur de l'essai repose en effet sur

¹⁶⁵⁰ « La 'lecture' d'une partition chorégraphique — au sens d'intégration d'un contenu — pourrait bien ne pas non plus reposer exclusivement sur le propre corps du danseur. Le niveau sensoriel est certes absolument crucial pour 'comprendre' un geste au sens d'en saisir la dynamique et le potentiel expressif. Cependant, cette signification dépend de tout un réseau de renvois entre différents modes expressifs. Ce réseau est appelé 'métaphore' par Ingold. » KISS Dóra, *op. cit.*, p. 293. Et INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011 (trad. Sophie Renaut).

¹⁶⁵¹ CHAUCHAT Alice, PETRESIN-BACHELEZ Nataša, SOULIER Noé, « Idéographie (entretien) », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, 2011. En ligne. URL : <http://leslaboratoires.org/ctxnode/634/all> Consulté le 23 août 2022.

l'examen de la géométrie, qui constituerait selon Soulier le « mode de définition le plus répandu dans les pratiques chorégraphiques¹⁶⁵² ». Sans préciser le domaine de la géométrie (ici euclidienne) qu'il considère, ni combien les schèmes géométriques puisent eux-mêmes dans des représentations anthropométriques¹⁶⁵³, l'essai constate combien la structure géométrique « détermin[e] les formes que créent les différents segments du corps et les trajectoires qu'ils décrivent dans l'espace ». En passant sous silence l'histoire esthétique de la présence d'une rationalisation mathématique dans les formes chorégraphiques, il rappelle la « définition géométrique du parcours des danseurs¹⁶⁵⁴ » dès la Belle Dance et sa transposition graphique dans la notation Beauchamp-Feuillet, mais aussi la « définition géométrique du mouvement » dans le ballet académique, où « la forme et le trajet des différentes parties du corps sont [organisés] selon des lignes, des courbes et des angles¹⁶⁵⁵ ». Ces premiers exemples examinent les représentations géométriques du point de vue du plateau scénique et de la vision qui en est offerte, et l'analyse s'attache ensuite au corps vécu du danseur, objet de sa perception et sujet du geste dansé. Après avoir évoqué la transformation du cou-de-pied du danseur pour produire une ligne droite, il s'intéresse à la posture en-dehors.

L'extrait suivant prend pour thème la manière dont le travail de cette posture transforme le corps du danseur et actualise des schèmes géométriques. L'acquisition de l'en-dehors agirait simultanément sur les possibilités motrices du danseur (l'amplitude de ses gestes et de ses déplacements), mais aussi sur la structure musculosquelettique de son corps. La démonstration s'appuie tout particulièrement sur l'étude des axes de rotation de de la hanche et des orientations du mouvement dans l'espace qu'ils autorisent : l'accentuation de l'ouverture de la hanche permet au danseur d'homogénéiser la trajectoire de son pied dans toutes les directions, manifestant ainsi les proportions régulières attendues par l'esthétique de la danse classique. Le déroulement de la réflexion prend comme point de départ des actions issues de la vie quotidienne (courir, reculer), afin de souligner comment la posture en-dehors s'appuie sur des principes locomoteurs universels et en

¹⁶⁵² SOULIER Noé, *Actions, Mouvements et Gestes*, op. cit., p. 16.

¹⁶⁵³ Pensons au rôle des pratiques d'arpentage pour mesurer, à partir de la longueur d'un pas humain, la superficie des terres agricoles. Voir INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, op. cit.

¹⁶⁵⁴ SOULIER Noé, *Actions, Mouvements et Gestes*, op. cit., p. 16.

¹⁶⁵⁵ SOULIER Noé, op. cit., p. 17. À propos de cette ' focale d'attention ' géométrique, Noé Soulier évoque "l'Entrée au Royaume des Ombres", la seconde scène du troisième acte du ballet *La Bayadère* (1877, Marius Petipa) : il présente la forme du « rectangle » comme l' « aboutissement » de leur cheminement sur le plateau, alors même que l'entrecroisement des lignes d'arabesques est sans doute davantage destiné à produire pour l'œil du spectateur l'effet d'une profusion indistincte et spectrale d'Ombres. La perception d'un rectangle requiert de faire abstraction des silhouettes des danseuses pour appréhender par un effet de surplomb les lignes qu'elles composent et tracer autour d'elles les délimitations d'un rectangle.

constitue une utilisation plus élaborée – et selon ses dires, plus simple –, dès lors que le corps du danseur est transformé par l’acquisition de l’en-dehors.

Au-delà de la seule logique de cette démonstration, les propos de Soulier nous interpellent quant aux conditions d’énonciation qu’ils manifestent. En effet, si les paroles des danseurs sont considérées comme articulées à leur propre corporéité – tel que nous l’avons examiné dans l’introduction de cette partie –, c’est parce que celle-ci est nourrie par l’ampleur du travail corporel qu’ils ont mené, qui conditionne leur manière de se percevoir et donc de s’énoncer. Ainsi, chez Soulier, la transformation de la corporéité par l’acquisition de la posture en-dehors est pensée tant de manière quantitative (elle s’acquiert par des exercices répétés) que qualitative : elle agit sur les coordinations du danseur, sa proprioception, sa manière de se mouvoir, parce qu’elle témoigne d’une incorporation des « valeurs chorégraphiques » de la géométrie. De la sorte, comment peut-il rendre compte dans son discours d’un état antérieur – si tant est qu’il existe – à l’acquisition de l’en-dehors, si celui-ci « demande une transformation pérenne du corps¹⁶⁵⁶ », et donc de la parole qui en émerge ?

Au fil de sa démonstration, Soulier construit l’analyse de cette posture en-dehors comme organisée selon une logique géométrique qu’il perçoit comme externe à son propre corps, mais qu’il décrit d’un point de vue intéroceptif. Nous nous attacherons à ce que Soulier énonce – ou non – de l’organisation de son corps à partir de schèmes géométriques : quels lieux corporels, quels gestes, quels registres de discours (anatomique, perceptif, etc.) leur sont-ils associés – au détriment d’autres – dans le réseau sémantique et kinésique actualisé par ce système métaphorique ? L’incorporation de cet imaginaire géométrique participe-t-il aussi à structurer l’énonciation de son propre mouvement et le déroulement de sa pensée telle qu’il l’expose dans cet extrait ? À ce titre, et à partir des indices kinésiques qu’il délivre comme de certaines hésitations du discours, quel corps le lecteur peut-il se représenter et incorporer pour expérimenter la portée de sa démonstration ? Pour ce faire, notre analyse se trouve simultanément informée de nos savoirs en danse et de notre propre pratique de la danse classique – qui nous permet d’exécuter les gestes qu’il narre et parfois de douter de la véridicité de certains éléments qu’il suggère – mais aussi des outils d’analyse littéraire que nous manipulons. Ceux-ci nous permettent d’étudier simultanément la logique démonstrative de son discours et la logique du corps qu’il donne à lire, et ainsi les structures énonciatives qui émergent de cette narration de transformation corporelle, telle qu’elle se manifeste dans l’extrait ci-dessous.

« Une autre transformation du corps exigée par les contraintes géométriques des pas de la danse classique est le travail sur l’en-dehors. Il consiste à renforcer les muscles entraînant une rotation externe des jambes et à assouplir les rotateurs internes. Ce travail permet à long terme de

¹⁶⁵⁶ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 31.

maintenir les jambes en rotation externe avec un niveau de rotation bien supérieur à la normale. L'en-dehors est un point nodal de la structure géométrique de la danse classique. Il permet d'homogénéiser les mouvements du corps vers l'avant, vers le côté et vers l'arrière (les différentes directions orthogonales dans lesquelles se déploient les mouvements de la danse classique). En effet, si les jambes sont en parallèle (comme lorsqu'on court), il est extrêmement facile de se déplacer vers l'avant, plus difficile de se déplacer vers l'arrière et très difficile de se déplacer sur le côté. L'en-dehors nivelle ces différences. Il complexifie le déplacement vers l'avant et facilite grandement le mouvement sur le côté et vers l'arrière. Grâce à l'en-dehors, les pas de déplacement de la danse classique (glissade, temps lié, piqué, etc.) s'exécutent aussi facilement vers l'avant, sur le côté et vers l'arrière. L'en-dehors permet aussi d'homogénéiser la capacité à déployer les jambes dans différentes directions. À nouveau, en parallèle, l'amplitude de mouvement est très grande vers l'avant, plus réduite vers l'arrière et très limitée sur le côté. Cette restriction est dû à l'anatomie de la hanche. En parallèle, le grand trochanter, une protubérance osseuse du fémur, vient buter très tôt contre l'aile iliaque (la partie latérale du bassin) et bloque ainsi la montée de la jambe. L'en-dehors permet de réorienter le grand trochanter par rapport au bassin et d'éviter ainsi cette limitation anatomique. Il facilite grandement la montée des jambes sur le côté et derrière le corps, et la rend légèrement plus difficile vers l'avant. L'en-dehors permet ainsi de déployer les membres du corps avec autant d'aisance dans toutes les directions et de se déplacer dans l'espace aussi facilement vers l'avant, sur le côté et vers l'arrière. Le corps devient le centre du réseau de lignes orthogonales sur lequel repose la structure de la danse classique. L'égalisation des différentes directions rendue possible par l'en-dehors est fondamentale dans le système de valeurs chorégraphiques que constitue la danse classique. Il demande une transformation pérenne du corps par des exercices répétés de renforcement et d'étirement qui agissent non seulement sur la musculature, mais aussi sur la structure osseuse¹⁶⁵⁷ ».

Constatons tout d'abord combien son discours semble relever d'une fonction quasi-didactique, comme le souligne la patiente entreprise rhétorique et logique de son argumentation ; en apparence du moins. On peut remarquer combien la description posturale est organisée en fonction d'un cadre référentiel présenté comme générique : les nombreuses références biomécaniques et anatomiques par lesquelles est défini chaque mouvement ou lieu corporel recourent à un lexique standardisé, qui permet de solliciter un socle de savoirs que l'on suppose partagés par une fraction importante de ses lecteurs potentiels. La démonstration apparaît ainsi nourrie par un désir d'objectivité, présent tant dans le degré de précision des indications motrices que dans l'implacable mathématique de la géométrie qui en constitue le point de fuite.

¹⁶⁵⁷ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 31.

L'en-dehors s'expose comme un « point nodal », pour actualiser des lignes géométriques et des structures orthogonales qui spatialement dépassent le danseur, et des valeurs qui lui préexistent. La géométrie est à la fois montrée par l'obtention de la posture de l'en-dehors, mais aussi par l'idée qui préside à son acquisition, au prix « d'exercices répétés », qui transforment « la musculature » et « la structure osseuse ». Comme il l'évoque plus loin, dans la danse classique « la géométrie est appliquée à la structure motrice du squelette¹⁶⁵⁸ », c'est-à-dire tout autant superposée à l'architecture osseuse que mise en pratique par cette dernière, cause et conséquence de la transformation physique du danseur. Ainsi, la projection spatiale de schèmes géométriques n'est possible qu'à l'issue d'une incorporation préalable, qui elle-même découle des possibilités anatomiques du corps. Cet effet de redondance interpelle quant au point de vue adopté dans cette démarche de modélisation des paradigmes d'appréhension du corps du danseur¹⁶⁵⁹. Comment ces références externes sont-elles incorporées, avec quel degré d'interpénétration dans la structure anatomique, dans quels lieux corporels, et quelle perception kinesthésique en résulte ?

L'aboutissement de cette démonstration établit à cet effet trois propositions contradictoires : en premier lieu, le corps du danseur actualise les lignes géométriques propres à l'esthétique de la danse classique par l'acquisition de la posture en-dehors : la géométrie est considérée comme une figure externe au danseur, une notion abstraite rendue visible par la projection de la kinesphère dans l'espace lointain¹⁶⁶⁰. Dans la proposition suivante, l'idée inverse est envisagée, de sorte que ce sont désormais les possibilités anatomiques du danseur qui déterminent le « système de valeurs » géométrique de la danse académique. L'extrait se clôt par l'affirmation que le danseur transforme son corps pour lui permettre d'incorporer et de réaliser cet ordre géométrique : celui-ci est-il alors préexistant ou modelé par l'anatomie ? L'intrication de ces trois propositions interroge le statut kinésique de la pensée géométrique, qui nécessite d'être figurée pour se rendre visible et perceptible. Chez le danseur classique, cette figuration recourt à la projection de lignes et de vecteurs pour s'actualiser en lui, et cette incorporation préalable lui permet en retour de percevoir la pertinence du geste produit – le degré d'en-dehors de la hanche, par exemple – en regard du schème orthogonal dans lequel il s'inscrit.

1. *Intéroception et analogie de l'altérité*

À ce titre, nous sommes interpellés par un hiatus, qui relève de la logique de la construction géométrique de la posture en-dehors telle que Soulier l'évoque, quant au point de vue par lequel le

¹⁶⁵⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁵⁹ Voir BASSELIER Laetitia, *Entre essence et historicité de la danse classique : le « néo-classique » du XX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat en philosophie, dir. Anne Boissière et Roland Huesca, Université de Lille, 2021.

¹⁶⁶⁰ PERRIN Julie, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* n° 18, 2006, p. 3-6. En ligne. DOI : 10.3917/reper.018.0003. Consulté le 11 avril 2022.

corps est représenté. Si le principe organisateur de la posture en-dehors était strictement géométrique, il aurait sans doute été plus pertinent de la décrire visuellement et géométriquement (comme on le retrouve par ailleurs dans la pensée de Carlo Blasis¹⁶⁶¹), c'est-à-dire en évoquant par exemple la position des talons ou des genoux l'un par rapport à l'autre, l'orientation des orteils par rapport à l'angle du corps et le degré d'ouverture des pieds, la forme triangulaire de la posture, etc. À l'inverse, chez Soulier, c'est en termes musculaires et osseux que l'en-dehors est décrit : il « consiste à renforcer les muscles entraînant une rotation externe des jambes et à assouplir les rotateurs internes¹⁶⁶² ». Sans autre précision quant aux figures que cet en-dehors permet d'accomplir – telle que la première position, par exemple –, un lecteur non connaisseur ne peut visualiser ou expérimenter cette posture qu'à partir d'un point de vue interne et perceptif, nourri par la proprioception musculaire. De même, on peut remarquer que les déplacements ou les amplitudes qu'il évoque ne sont jamais décrits en des termes anatomiques (plan sagittal, etc.), mais à partir de référents subjectifs : l'avant, l'arrière, le côté, qui ne peuvent correspondre qu'à un point de vue concentré sur le corps du danseur. En témoigne aussi l'évocation de la « partie latérale » du bassin pour décrire l'aile iliaque, qui ne peut être latérale que relativement à un centre : celui du danseur.

Cette focalisation intéroceptive nous semble particulièrement visible dans la manière dont Soulier évoque la manière de « déployer » les jambes : déployer signifie étendre, déplier, donner une extension et une place maximale dans l'espace. Puisqu'il s'agit ici du déploiement d'une jambe, « déployer » désigne en premier lieu l'extension maximale entre ce qu'on perçoit comme l'origine de la jambe (dans le bassin) et la pointe des pieds. Ce déploiement est possible dans tous les plans de l'espace, et à tous les degrés d'élévation, y compris en orientant sa pointe de pied vers le sol comme dans le pas de cheval. Cependant, pour que l'on puisse sentir la butée du trochanter qu'évoque Soulier, il faut que la jambe soit certes déployée sur le côté, mais surtout élevée jusqu'à la hauteur du bassin par l'engagement des muscles abducteurs : « déployer » s'entend alors dans un sens simultanément littéral et figuré, pour « déployer un effort ». À travers ce bref exemple, on peut s'interroger sur la manière dont le choix du lexique utilisé par Soulier engage le ressenti proprioceptif d'un corps déjà danseur, de sorte que l'ancrage diégétique de l'énonciation signale une corporéité simultanément support d'ancrage et point de fuite du discours.

¹⁶⁶¹ Si les descriptions de la posture en-dehors de Blasis mobilisent un vocabulaire similaire à celui que l'on retrouve chez Soulier, elles s'accompagnent de planches d'illustration qui inscrivent le corps du danseur dans un système de lignes géométriques. Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse : contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Milan, J. Beati et A. Tenenti, 1820. Voir BRANDSTETTER Gabriele, "The Code of Terpsichore. The Dance Theory of Carlo Blasis: Mechanics as the Matrix of Grace", *Topoi* n°24, 2005, pp. 67-79. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4162-x> Consulté le 17 août 2022.

¹⁶⁶² SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 30.

Ce phénomène de focalisation interne nous semble cependant exprimé de manière paradoxale lorsque Soulier expose la gamme gestuelle permise par l'en-dehors. La description des différents mouvements ou postures qu'il permet d'accomplir ne sont jamais désignés en termes de figures ou de tracés dans l'espace, mais selon la « facilité » ou la « difficulté » ressentie dans l'accomplissement de déplacements ou d'élévations de la jambe : « l'en-dehors permet ainsi de déployer les membres du corps avec autant d'aisance dans toutes les directions et de se déplacer dans l'espace aussi facilement vers l'avant, sur le côté et vers l'arrière¹⁶⁶³ ». L'en-dehors aurait, selon ses dires, des fonctions « d'homogénéisation », de « nivellement » et « d'égalisation » : celles-ci ne peuvent pourtant être relatives au corps, puisqu'il expose paradoxalement combien cette posture accentue la difficulté de certains déplacements. En effet, « l'égalisation des différentes directions » qu'elle rend possible se mesure au contraire relativement à la manière dont « le corps devient le centre du réseau de lignes orthogonales ». Peut-on considérer que ces « lignes orthogonales » égalisées et centralisées par l'en-dehors réfèrent à une conception spatiale et géométrique du mouvement ? Nous y voyons plutôt une véritable ligne de partage, si l'on peut dire, entre le corps perçu géométriquement et le corps vécu. On sait par exemple que la perception interne de la spatialité n'est pas soumise aux propriétés euclidiennes de l'espace physique externe¹⁶⁶⁴, de sorte que « la perception haptique (tactile et kinesthésique) de différentes propriétés géométriques est systématiquement déviée de la réalité physique¹⁶⁶⁵ ». De ce phénomène découlent des représentations distinctes de phénomènes spatiaux tels que la perception d'une ligne : comme le rappelle Tim Ingold, il existe une différence fondamentale entre ce qu'il désigne comme des lignes « repères » (*guidelines*) et des lignes « tracés » (*plotlines*), que Marina Nordera commente à propos des représentations du danseur : « si les lignes 'repères' sont de l'ordre de l'expérience corporelle du danseur [...], les lignes 'tracés' sont de l'ordre de la vision de l'extérieur [...] de la construction géométrique et de la contemplation¹⁶⁶⁶ ». Ici, les lignes orthogonales évoquées par Soulier ne sont finalement pas définies par le tracé spatial qu'elles donnent à voir : il serait anatomiquement tout à fait possible de produire un rond de jambe à mi-hauteur (45°) avec la jambe en dedans, en veillant à ce que la pointe du pied (ou le talon, ou le genou, ou n'importe quel

¹⁶⁶³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁶⁴ Ce phénomène, commenté par Billeter, constitue pour Ingold un point d'appui de sa théorie : « la ligne de la géométrie euclidienne, pour reprendre les mots de Jean-François Billeter, n'a ni corps, ni couleur, ni grain, ni aucune autre qualité sensible, parce qu'elle est de nature abstraite, intellectuelle, rationnelle' ». BILLETTER Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989, p. 47, in INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 70. Nous verrons cependant combien la ligne géométrique euclidienne n'est finalement pas si abstraite et décorporée qu'il n'y paraît.

¹⁶⁶⁵ GENTAZ Édouard, FAINETEAU Henry, GILET Estelle *et al.*, « L'estimation kinesthésique des distances : études comportementales et analyse probabiliste », *L'Année psychologique* n°110, 2010, p. 453-492. En ligne. DOI : 10.3917/anpsy.103.0453. Consulté le 11 août 2022.

¹⁶⁶⁶ NORDERA Marina, « Savoir danser, apprendre à écrire (XV^e–XVI^e siècle) », in HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Le livre technique avant le xx^e siècle : À l'échelle du monde* Paris, CNRS Éditions, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.27694>. Consulté le 21 mars 2022.

point situé entre la hanche et le bout de l'orteil) soit toujours situé à égale distance du sol ou du bassin. Au contraire, elles constituent plutôt des lignes « repères », une sensation de ligne qui résulterait de la conscience proprioceptive d'un alignement des différents segments de la jambe.

2. Incorporer la géométrie

Ces quelques remarques nous permettent d'établir un paradoxe : le discours de Soulier apparaît simultanément se référer à une structure géométrique qu'il prétend externe, cependant énoncée à partir d'une focalisation interne. Cette ambivalence peut se comprendre au regard de l'organisation perceptive du concept géométrique : d'une part, il repose sur des schèmes corporels et constitue une forme codifiée à partir des proportions du corps humain. D'autre part, elle n'existe pas en-dehors de lui et de notre regard : il n'existe pas de cercles, d'angles ou de vecteurs dans le « réel », hors de notre perception pour les y reconnaître et pour interagir avec ces formes reconnues comme telles¹⁶⁶⁷. À ce titre, la géométrie relève d'une expérience de fiction¹⁶⁶⁸ : projetée sur le monde extérieur à partir de propriétés corporelles, elle est cependant perçue comme une altérité qui nécessite un apprentissage perceptif et moteur afin d'être (ré)incorporée pour devenir le cadre de référence de l'élaboration de la posture en-dehors. Par ce processus d'incorporation, la géométrie devient une sensation ; si Bernard rappelle combien « l'imaginaire est dans la sensation », nous pourrions ajouter que l'activité fictionnaire soutient la perception kinesthésique du danseur. En effet, on constate tout au long du discours de Soulier combien la sensation proprioceptive est elle-même déjà façonnée par la pratique de la danse classique, qui établit la géométrie comme un système de valeur externe au corps : Soulier s'y réfère, pour juger de la difficulté motrice d'un mouvement, comme à un système de lignes projetées dans l'espace. Dans ce cas de figure, ce qui origine son geste, lui donne forme et lui permet de le sentir repose sur des schèmes géométriques internes au danseur, cependant perçus comme externes pour qu'ils puissent se projeter en lui.

Comment s'organise, kinésiquement et narrativement, le processus énonciatif par lequel Soulier écrit la fiction géométrique qui soutient le façonnement de la posture en-dehors ? En effet, si la géométrie constitue une perception partagée et qu'elle repose sur des schèmes non seulement corporels, mais aussi proprioceptifs, en revanche la logique de sa démonstration et les implicites qu'elle laisse entrevoir nous interpellent quant à la manière dont elle s'est incorporée. Chez Soulier,

¹⁶⁶⁷ Voir « Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement », Bruxelles, *Nouvelles de danse* n°53, 2006. Notamment les articles suivants : DELAHUNTA Scott, « Espaces distincts : quelques dimensions cognitives du mouvement », pp. 150-163 ; SANTANA Ivani, « Cartes et imaginaires de la danse », pp. 164-179 ; FABBRI Véronique, « Un air de famille : mathématique, physique et danse », pp. 236-250.

¹⁶⁶⁸ FRECHETTE Guillaume. « Géométrie, fiction et discours sous hypothèse : Husserl et les objets intentionnels en 1894 », *Philosophiques* n°36, 2009, p. 355–379. DOI : <https://doi.org/10.7202/039476ar> Consulté le 18 août 2021. Voir aussi FLAHAULT François, « Récits de fiction et représentations partagées », *L'Homme* n°175-176, 2005. En ligne. <https://doi.org/10.4000/lhomme.29500>. Consulté le 25 juillet 2022.

elle s'établit au sein d'un système de représentation propre à la danse classique, qui la considère comme une contrainte externe au corps : c'est ce qu'il évoque lui-même à plusieurs reprises.

« Les contraintes géométriques qu'imposent les pas de la danse classique ne correspondent pas à la motricité naturelle du corps humain et demandent la plupart du temps une transformation à long terme [...]. On peut comparer cette transformation du corps à celle exercée sur les végétaux dans les jardins à la française du XVII^e siècle. [...]. Les végétaux, comme le corps du danseur, sont des êtres vivants qui ont leurs tendances propres [...]. On ne peut pas supprimer ces tendances naturelles, on ne peut que les réorienter et les conduire pour obtenir la configuration géométrique voulue¹⁶⁶⁹ ».

Ainsi, dès lors que la géométrie est perçue comme un principe externe au corps, il est possible d'énoncer les multiples manières de s'y référer et de l'incorporer, comme le rappelle Laetitia Basselier.

« Si le vocabulaire gestuel classique possède un caractère géométrique indubitable, il existe en réalité plusieurs manières de s'y rapporter : [...] la forme codifiée demeure centrale, mais selon une diversité de rapports possibles, notamment quant à l'idéalisation de cette même forme¹⁶⁷⁰ ».

Remarquons tout d'abord comment Soulier postule comme acquis deux phénomènes dont la validité demeure très incertaine : d'une part, que l'en-dehors serait une construction, un ajout au corps quotidien ; d'autre part que cette adjonction serait guidée par un ordre géométrique. Sa démonstration s'appuie pour cela sur des exemples issus des mouvements quotidiens (marcher, courir), puis sur des déplacements de danse (glissade, temps lié), et finalement sur des gestes d'élévation : elle semble établir une gradation de complexité et de distinction avec le mouvement quotidien. Le déroulement logique de ces différentes étapes dans son discours suggère, implicitement, un rapprochement voire un parallèle entre l'incorporation progressive de la géométrie tout au long de l'apprentissage du danseur et le degré d'élévation des mouvements de jambe qu'elle permet d'accomplir. Or cette progression est facilement réfutable : les sciences anatomiques rappellent que l'équilibre orthostatique est majoritairement maintenu chez l'être humain par un angle d'ouverture des pieds de l'ordre de 15 à 45 degrés, soit finalement beaucoup plus proche de la posture en dehors

¹⁶⁶⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, pp. 29 & 32.

¹⁶⁷⁰ Comme elle l'évoque aussi par ailleurs, les mouvements de la danse classique seraient « abstraits » et « peu réalistes », parce qu'ils « cherchent à transformer le corps en forme géométrique ». Elle interroge à ce titre le « statut ontologique de la forme géométrique dans l'enseignement de la danse classique : qu'elle soit décrite comme une forme linéaire, évoquée par l'imaginaire d'une spirale ou d'un flux, elle permet de se représenter les lignes conduisant le geste comme infinies, sollicitant un imaginaire de l'élongation, ou au contraire un rapport aux formes délimitées et centrées autour de l'axe. BASSELIER Laetitia, *Entre essence et historicité de la danse classique : le « néo-classique » du XX^e siècle à nos jours*, *op. cit.*, pp. 48-48, 156 et 159.

que de la parallèle¹⁶⁷¹. Ainsi, davantage que l'acquisition de l'en-dehors, c'est la valeur géométrique qui lui est attribuée qui invite à l'améliorer, l'accentuer et l'investir consciemment dans l'élaboration d'un geste, afin de l'ériger en une posture propre à la danse classique. Pourtant, Soulier n'interroge jamais le statut du concept géométrique dans la construction de la corporéité du danseur ni la manière dont elle intègre ou se réfère à des savoirs anatomiques pour actualiser des logiques esthétiques, historiques et culturelles¹⁶⁷².

Cette absence nous semble témoigner de la prégnance d'une norme tellement incorporée par le danseur qu'elle en devient implicite – ou inversement. C'est de ce point de vue que l'on peut déceler les logiques kinésiques et énonciatives de son discours : tout autant, ou peut-être moins dans ce qu'il dit du corps que dans ce qui se trouve omis. C'est ce que dénotent certains indices : dans le paragraphe qui précède immédiatement l'extrait que nous étudions, Soulier examine la manière dont les danseurs classiques travaillent leur cou-de-pied pour acquérir la force et la souplesse nécessaires à la pratique de la demi-pointe. Il compare le pied du danseur à ceux des « débutants », qui peinent à tendre et aligner les différents segments de leur jambe, et conclut : « le pied créé un angle avec le tibia qui n'est pas conforme à la détermination géométrique des pas de la danse classique¹⁶⁷³ ». Cette formulation semble *a priori* absurde, tant précisément le fait de considérer la position relative des différents segments de la jambe comme manifestant des « angles » réfère à un mode de définition géométrique. Ce même phénomène est visible dans la polysémie de l'une des formules par lesquelles il conclut l'analyse de l'en-dehors : « l'égalisation des différentes directions rendue possible par l'en-dehors est fondamentale dans le système de valeurs chorégraphiques que constitue la danse classique ». L'expression d'un « système de valeurs » est ici ambiguë, parce qu'elle réfère simultanément à l'acception mathématique de ce terme – la valeur comme position d'un élément au sein d'un ensemble auquel il appartient – et aux connotations qualitatives et morales dont elle est porteuse.

On peut à ce titre rappeler quelques éléments chronologiques quant à la manière dont la modélisation de la posture en-dehors dans la danse classique est progressivement venue s'articuler

¹⁶⁷¹ MOUZAT Arnaud, DABONNEVILLE Michel, ROUX Daniel (dir.), « Position des pieds et paramètres stabilométriques », *Staps* n°67, 2005, p. 59-71. En ligne. DOI : 10.3917/sta.067.0059. Consulté le 16 mars 2022. Nous remercions Bianca Maurmayr d'avoir éclairé notre analyse à ce sujet et de nous avoir transmis de nombreuses références historiques ou anatomiques pour étayer nos hypothèses.

¹⁶⁷² Comme nous le verrons dans la suite de cette étude, et à la suite de la pensée de Danier Punday, tout récit du corps (qu'il soit écrit ou non) non seulement s'inscrit dans des conceptions de la narration propre à une époque historique et esthétique, mais aussi sur les connaissances et les représentations du corps propre à cette époque. Celles-ci conditionnent les facteurs spatiaux, temporels, actantiels et diégétique du récit lui-même. Voir PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

¹⁶⁷³ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 30.

avec un idéal géométrique¹⁶⁷⁴. En effet, à la Renaissance¹⁶⁷⁵, la posture en-dehors articule surtout des propriétés fonctionnelles et esthétiques : elle canonise les pointes de pieds en dehors, dans une petite ouverture, surtout pour des raisons de stabilité et donc d'organicité du mouvement. On retrouve l'en-dehors avant de se projeter dans l'espace (pour un saut), ou pour prendre appui (dans un tour) : il facilite l'aplomb et l'équilibre, à un moment où la pratique de la danse devient plus technique¹⁶⁷⁶. D'autre part, l'en-dehors relève aussi de prétextes esthétiques : il s'agit de montrer l'intérieur de la cuisse, la « belle partie » du corps, et les bracelets de cheville qui l'entourent¹⁶⁷⁷. L'en-dehors concrétise aussi un idéal d'ouverture du corps vers le monde¹⁶⁷⁸, mais aussi de mise en relation du monde et du corps humain, où ce dernier est pensé dans des rapports de métonymie, d'analogie ou de proportion avec l'espace dans lequel il se projette, lui-même envisagé de manière symétrique, rationnel et orthogonal : en découlerait par exemple l'ordonnement des jardins à la française, auquel se réfère d'ailleurs Soulier¹⁶⁷⁹.

Par la suite, si la conception géométrique du corps du danseur demeure, elle est progressivement nourrie d'autres visées esthétiques, dont résultent d'autres représentations de la relation entre l'espace euclidien et la corporéité : Foster rappelle que la codification gestuelle géométrique et formelle qui caractérisait le ballet de cour « tend à se déplacer du rapport du danseur à l'espace et au temps au corps du danseur lui-même » au XIX^e siècle¹⁶⁸⁰. Cette conception du corps témoigne notamment d'une tentative pour parvenir à établir la pratique de la danse « sur une essence rationnelle d'ordre pythagoricien, et donc d'affirmer le statut artistique de la danse¹⁶⁸¹ ». C'est dans ce cadre que les danseurs engagent une « tentative d'abstraction des figures et des pas » qui s'appuie sur les schèmes géométriques : en résulte « une segmentation particulièrement forte du corps¹⁶⁸² »,

¹⁶⁷⁴ GLON Marie, « Quand la danse intègre les 'arts et métiers' : communautés et tensions autour du livre technique », in HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Le livre technique avant le xx^e siècle : À l'échelle du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.27697>. Consulté le 18 mars 2022.

¹⁶⁷⁵ MAURMAYR Bianca, « De la 'danse baroque' à la 'belle danse' et retour : usages d'une catégorie », *Recherches en danse* n° 5, 2016. En ligne : DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1563> Consulté le 06 avril 2022.

¹⁶⁷⁶ DE OLIVEIRA Soahanta, « L'En dehors entre liberté et stabilité », *In the Name of Auguste Vestris*, 2012. En ligne. URL : <http://www.augustevestris.fr/spip.php?article236> Consulté le 11 avril 2022.

¹⁶⁷⁷ MAURMAYR Bianca, « De la 'danse baroque' à la 'belle danse' et retour : usages d'une catégorie », *op. cit.*

¹⁶⁷⁸ BASSELIER Laetitia, *Entre essence et historicité de la danse classique : le « néo-classique » du XX^e siècle à nos jours*, *op. cit.*

¹⁶⁷⁹ BACQUE Marie-Frédérique, « Du cadavre traumatogène au corps mort symboligène », *Études sur la mort* n°129, 2006, p. 59-68. En ligne. DOI : 10.3917/eslm.129.0059 Consulté le 3 novembre 2021.

¹⁶⁸⁰ FOSTER Susan, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996. Voir aussi JARRASSE Bénédicte, « Corps-machines à l'Opéra : l'imaginaire scientifique dans les écrits sur la danse (1830-1860) », *Arts et Savoirs* n°16, 2021. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.4075> Consulté le 11 août 2022.

¹⁶⁸¹ FOSTER Susan, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, *op. cit.* p. 258.

¹⁶⁸² BASSELIER Laetitia, *op. cit.*, p. 404.

qui requiert un « modelage du corps selon ces lois géométriques et mécaniques¹⁶⁸³ ». Cet infléchissement esthétique nourrit un renouvellement du vocabulaire gestuel, qui s'attache davantage à figurer « l'harmonie géométrique des membres autour de l'axe central¹⁶⁸⁴ ».

« La conception du corps s'en trouve elle-même modifiée : si l'accent est mis sur ses contours extérieurs, les formes géométriques qu'il trace dans l'espace sont pour la première fois pensées comme reposant sur une structure anatomique interne, celle des muscles et du squelette. À travers les lignes droites et courbes qu'il dessine, c'est donc sa propre géométrie et sa mécanique anatomique qu'il expose ».

Comme nous l'avons évoqué dans la seconde partie de cette recherche, on peut alors considérer que l'ouvrage de Soulier témoigne de la prégnance de représentations corporelles transmises dans le cadre de sa formation de danseur, qui demeurent cependant insuffisamment questionnées¹⁶⁸⁵. L'essai serait alors le médium par lequel il tente de se réapproprier ces savoirs en convoquant des bribes de connaissances disparates, cependant synthétisés par des références anatomiques comme gage de scientificité et surtout d'universalité de son propos. On pourrait remarquer que l'anatomie nécessite, du point de vue de l'acte perceptif qu'elle engage pour s'ériger en savoir sur le corps, un mouvement inverse de celui que Soulier mobilise pour incorporer l'ordre géométrique. Elle requiert la projection de son propre corps (dans des planches, des images, des mannequins) pour comprendre la structure squelettique ou la localisation des attaches musculaires, par exemple¹⁶⁸⁶. Cette activité imageante est cependant pour Soulier le support qui lui permet de percevoir la géométrie comme simultanément proprioceptive et périphérique, c'est-à-dire pour réintégrer dans son schéma corporel des propriétés qu'il possède déjà.

3. Stabiliser l'image du corps

Sa démonstration nous pousse ainsi à interroger les interactions qu'elle manifeste entre l'idéalité de la géométrie, les normes et les valeurs qu'elle acquiert dans la danse classique et surtout la manière dont Soulier l'incorpore dans sa propre activité kinesthésique et énonciative. L'extrait que nous étudions nous semble témoigner d'un dialogue entre ce qu'il perçoit en lui de la présence d'un

¹⁶⁸³ *Ibidem*, p. 363.

¹⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 364.

¹⁶⁸⁵ « Nombreux sont encore les interprètes qui n'ont pas connaissance de ce qui a construit les corps et les gestes d'aujourd'hui, cette 'mémoire absente des studios' dont parle Dominique Dupuy ». VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.353> Consulté le 21 septembre 2022.

¹⁶⁸⁶ C'est, nous semble-t-il, tout particulièrement le cas dans l'exemple qu'il mentionne : l'articulation entre le grand trochanter et l'aile iliaque est malaisée à percevoir kinesthésiquement ou tactilement. Voir ROUQUET Odile, *La tête aux pieds*, Pantin, Recherche en mouvement, 1991. Elle y propose une lecture critique de l'enseignement de la danse classique : par exemple, la flexion (des genoux ou des chevilles) met en action des spirales et contre-spirales, ce qui remet en discussion la visualisation géométrique de l'alignement et des lignes.

ordre géométrique et ce qu'il est en mesure d'en dire – ce qu'il comprend et ce qu'il a la capacité de nommer au prisme de son propre corps. Si la corporéité est pour Soulier le vecteur spatial qui, dit-il, reflète et concentre les lignes géométriques, elle devient au sein de son discours un facteur d'unification de différents registres de discours, d'expériences et de connaissances. Ce phénomène interroge plus largement la manière dont le danseur construit ses propres repères selon une logique visuelle, telle que la constate Philippe Guisgand – à la suite de Schilder et de Merleau-Ponty – dans l'usage du miroir comme projection du corps.

« 'L'intérêt que nous portons au miroir trahit la labilité de notre modèle postural'. Certes, la glace fonctionne comme un immédiat état des lieux, mais elle permet surtout au danseur, qui cherche à stabiliser un certain nombre de mouvements ou d'attitudes, de comparer ses sensations assemblées en modèle interne au résultat visible. Ce face-à-face avec la glace n'est [qu'une] étape transitoire de construction pour le danseur, puisqu'une fois en scène, seuls feront référence pour lui les schèmes moteurs et les sensations qui leur sont accolées¹⁶⁸⁷ ».

À la suite de cette analyse, il nous semble que le hiatus que nous percevons entre la logique de sa démonstration et celle de son énonciation, *via* de nombreux implicites ou paralogismes, témoignerait de la « labilité » du propre modèle postural de Soulier, que la référence géométrique permettrait de stabiliser – d'une manière pourtant paradoxale. Si nous référons directement au corps de l'auteur de l'ouvrage, c'est parce qu'il nous semble qu'il introduit lui-même discrètement la manière dont sa propre expérience infléchit son discours.

« Le danseur qui exécute une séquence de mouvements définis géométriquement ne pense pas à la dimension géométrique de son corps comme quelqu'un qui réfléchirait à cette question sans mettre son corps en mouvement¹⁶⁸⁸ ».

On suppose ainsi que l'ensemble de sa démonstration est modulé par sa propre activité de danseur classique, qui affleurerait dans certains tropes énonciatifs. Ainsi, on peut s'interroger sur ce qui semble constituer non seulement une donnée erronée au regard des sciences anatomiques, qu'il convoque pourtant comme argument, mais aussi au sein même de la logique sa démonstration : l'affirmation par laquelle se clôt l'extrait.

« [L'en-dehors] demande une transformation pérenne du corps par des exercices répétés de renforcement et d'étirement qui agissent non seulement sur la musculature, mais aussi sur la structure osseuse¹⁶⁸⁹ ».

¹⁶⁸⁷ GUISGAND Philippe, « À propos d'interprétation en danse », *L'interprétation, Textes, Articles, Thématiques*, 2012. En ligne. URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=177>. Consulté le 4 novembre 2021.

¹⁶⁸⁸ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁸⁹ SOULIER Noé, *op. cit.*, p. 31.

Si les savoirs anatomiques nous enseignent que ce type de posture n'induit pas de transformation osseuse¹⁶⁹⁰, au sein même de sa démonstration il apparaît absurde que l'en-dehors soit destiné à outrepasser la limitation articulaire (entre le grand trochanter et l'aile iliaque) pour produire un mouvement géométrique, et simultanément que la géométrie ait transformé le corps dans sa structure osseuse. Si tel était le cas, la posture en dehors ne serait alors qu'une transformation temporaire : une fois l'articulation assouplie, et/ou le grand trochanter ou l'aile iliaque « limés », il serait possible pour le danseur d'adopter de nouveau une posture parallèle pour déployer la jambe dans une grande amplitude. C'est à ce titre la structure adversative de sa formulation (« non seulement [...] mais aussi ») qui nous interpelle, quant à la représentation du corps qu'elle construit : au-delà de la pertinence anatomique de cette formulation, c'est surtout d'un mouvement perceptif qu'elle témoigne, comme si l'attention de Soulier cheminait de la surface du corps pour aller progressivement aux muscles, puis aux os, en profondeur. Cette formulation suggère que l'en-dehors est chez Soulier une habitude posturale tellement ancrée dans ses propres coordinations qu'il transforme aussi sa perception (sa fiction ?) de sa propre structure osseuse, à laquelle il accède soit par le toucher (en surface), soit par les propriocepteurs de sa musculature profonde. Finalement, cette structure adversative semble aussi manifester la manière dont Soulier construit son propre mouvement : de l'extérieur vers l'intérieur, du distal au proximal – mais aussi du virtuel/ visuel au sensible ?

Par ailleurs, au regard des lieux corporels investis dans son discours, il semble que la géométrie ne s'incorpore que dans les jambes, de sorte que l'en-dehors est ici réduit à une posture qui ne concerne le corps que des genoux au bassin alors que l'on sait qu'elle engage aussi les psoas ou la musculature du dos, par exemple. Ce phénomène peut être appréhendé en considérant de nouveau la manière dont Soulier décrit la contrainte produite par la butée du grand trochanter dans l'aile iliaque. En effet, si celle-ci n'est perceptible que lorsque la jambe est « déployée », elle suppose une autre condition implicite pour que son discours soit efficace et que le lecteur perçoive cette limitation articulaire : il faut que l'élévation de sa jambe soit dissociée du mouvement du bassin, et que ce dernier demeure fixe et aligné avec l'axe vertical qui traverse le corps de la jambe de terre à la colonne vertébrale. Il serait en effet tout à fait possible de dépasser cette contrainte et d'obtenir une grande amplitude – dans la distance qui sépare la jambe de terre et la jambe en l'air – en parallèle sur le côté tout simplement en décalant le bassin de l'axe vertébral et en l'engageant dans l'élévation de la jambe¹⁶⁹¹. Ainsi, dans la description de Soulier, le bassin est perçu moins comme un lieu corporel que

¹⁶⁹⁰ Voir DEVULDER Anne, *Approche micromécanique du remodelage osseux*, thèse de doctorat en mécanique et matériaux, dir. Denis Aubry et Thierry Hoc, Ecole Centrale Paris, 2009.

¹⁶⁹¹ Voir par exemple le mouvement du « tilt » chez Martha Graham. Nous remercions Marina Nordera pour cette référence.

comme une articulation, un point de contact entre la jambe et le sacrum, ce qui nourrit un imaginaire spécifique du mouvement – comme le rappelle Hubert Godard.

« Le bassin est constitué de trois os. Si on nomme le bassin, on est dans une vision anatomique, et la catégorisation bassin va limiter le mouvement entre ces trois os. Si au contraire, on ne nomme pas le bassin en tant qu'entité anatomique mais qu'on évoque l'ilium et le sacrum, cette zone corporelle n'est plus perçue comme un bloc mais comme un lieu de passage, lieu de rencontre où interfèrent deux influences : celle du haut (la colonne vertébrale se continuant au niveau du sacrum) et celle du bas (l'iliaque donnant une relation à la jambe...). Dans cette deuxième perspective, la sacro iliaque s'articule et elle est perçue dans une mobilité possible. Les différences sémantiques vont donc engendrer des perceptions différentes qui contribueront à provoquer des gestes différents. De même celui qui n'aura pas cette perception du « bassin » en tant que lieu de mobilité et de passage ne saura lire dans le mouvement observé de l'autre ce qui se met en mouvement¹⁶⁹² ».

Or c'est précisément ce qu'on observe ici : le bassin n'est pas nommé comme une entité, mais désigné uniquement par l'aile iliaque, supposant ainsi la rencontre entre une organisation verticale du corps et un mouvement perçu comme opposé, parce qu'horizontal. Ainsi, la manière dont Soulier désigne le bassin nous renseigne sur sa conception du corps : organisé selon un axe central et vertical, il est cependant énoncé depuis ses extrémités jusqu'au centre, et témoigne en cela de sa capacité à dissocier les différents lieux corporels selon une logique propre à la danse classique. C'est ce que relève Ivan Santana.

« Dans le ballet, l'organisation du corps tend vers une approche linéaire des actions, qui ont lieu principalement dans les extrémités : bras et jambes, le tronc étant le centre d'équilibre et mis en action par les autres parties¹⁶⁹³ ».

Il y aurait donc une manière « classique » de percevoir et d'incorporer la fiction géométrique ; parce que le danseur de ballet est capable d'isoler les différentes parties de son corps selon des segments anatomiques, cette activité dissociative se miroiterait aussi dans la relation qu'il entretient aux structures formelles qui organisent son geste. La géométrie est ainsi perçue comme dissociée de la corporéité, et celle-ci doit être « contrainte » pour l'incorporer de nouveau et composer des gestes en référence à elle. À la suite d'Hubert Godard, on pourrait supposer que la mise en lumière de ce

¹⁶⁹² Rapporté in VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *op. cit.*

¹⁶⁹³ SANTANA Ivani, « Cartes et imaginaires de la danse », *Nouvelles de danse n°53*, Bruxelles, Contredanse, p. 175.

phénomène énonciatif nous permet de voir affleurer la logique ou le « fond postural¹⁶⁹⁴ » par lequel Soulier élabore son mouvement.

Nous avons pu mettre en lumière par quel cheminement Soulier expose l'incorporation de la fiction géométrique, notamment en s'appuyant sur des références et des schèmes de pensées éloignés ou opposés à ceux qui ont présidé à l'intégration d'une logique mathématique et spatiale dans les valeurs de la danse classique. Toutefois, cette logique gestuelle a certainement façonné son propre corps de danseur. On pourrait se risquer à remarquer qu'elle semble poindre dans la rhétorique de sa démonstration¹⁶⁹⁵, dans les effets d'analogie¹⁶⁹⁶ de son discours – par exemple *via* la répétition de structures phrastiques identiques – qui exemplifient l'imaginaire d'un phénomène de miroitement géométrique. On peut se référer pour cela à la manière dont Soulier évoque lui-même le rôle des configurations langagières pour construire des imaginaires corporels, dans le cadre d'un entretien à l'occasion de la présentation de sa pièce *Idéographie* (2011). À la question qui lui est adressée quant à la place de la réflexion théorique dans les pratiques de danse, il s'appuie sur l'exemple des pièces de Merce Cunningham ou Trisha Brown pour rappeler le rôle de la parole dans l'établissement des imaginaires corporels.

« Je trouve extraordinaire la façon dont ce genre de vocabulaire change notre regard sur le mouvement et le corps. Ainsi le corps peut devenir un mobile géométrique. Ça peut aussi passer par la parole. Les techniques somatiques l'utilisent énormément, je pense que le langage peut vraiment participer à de tels changements de perspective¹⁶⁹⁷ ».

¹⁶⁹⁴ KUYPERS Patricia, « Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard », *Nouvelles de danse* n°53, *op. cit.*, pp. 56-75.

¹⁶⁹⁵ En nourrissant cette réflexion de quelques éléments issus de la linguistique, on pourrait aussi supposer que la manière dont s'énonce ici l'incorporation de la géométrie, simultanément incluse et externe au corps, est aussi nourrie des configurations syntaxiques et dynamiques de la langue française que Soulier mobilise. C'est en tout cas ce que relève Anetta Kopecka, en considérant la distinction entre des langues dites « verbales » et des langues « satellitaires ». Les premières expriment le déplacement au sein même du verbe (entrer, sortir), tandis que les secondes expriment un mouvement directionnel, dont la localisation est exprimée par une particule (*Er lief hinein*, en allemand). La conséquence de cette structure grammaticale est perceptible dans l'expression de la relation entre le sujet et le déplacement qu'il produit : dans une langue verbale, la focalisation est portée sur le sujet, à l'inverse d'une langue à cadrage satellitaire qui pense l'espace de manière globale, auquel est intégré le sujet en mouvement. KOPECKA Anetta, « L'expression du déplacement en français : l'interaction des facteurs sémantiques, aspectuels et pragmatiques dans la construction du sens spatial », *Langages* n° 173, 2009, p. 54-75. En ligne. DOI : 10.3917/lang.173.0054. Consulté le 18 mai 2022.

¹⁶⁹⁶ Il semble que le raisonnement analogique entretienne des interactions structurelles, mais aussi historiques et esthétiques avec l'avènement d'une pensée spatiale du corps et des concepts. Voir PICARD Jacques, « Les Trois modes du raisonnement analogique », *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger* vol. 104, Paris, Presses Universitaires de France, 1927, pp. 242–82. En ligne. URL : <http://www.jstor.org/stable/41082472>. Consulté le 11 août 2022. Et MURAT Michel, « Poétique de l'analogie », *L'Information Grammaticale* n°26, 1985, pp. 41-46. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.1985.2190> Consulté le 18 mars 2022.

¹⁶⁹⁷ CHAUCHAT Alice, PETRESIN-BACHELEZ Nataša, SOULIER Noé, « Idéographie (entretien) », *op. cit.*

Le propos de Soulier témoigne de la place occupée par la parole dans l'élaboration d'un « regard » sur le corps, offrant des « changements de perspective » comme autant de points de vue scopiques que de points de fuite géométriques. On pourrait rappeler à la suite de Sylvia Faure combien l'imaginaire d'une polarité entre incorporation et saisie théorique du savoir est particulièrement inopérant dans le contexte esthétique de la danse occidentale, « constituée en grande partie par l'objectivation des manières de danser¹⁶⁹⁸ ». En résulte ce que Vigarello désigne comme une « intériorité travaillée¹⁶⁹⁹ », nourrie par une « intellectualisation du ressenti » notamment dans la prise de conscience des processus kinesthésiques. Ici, évoquer le cheminement de la sensation comme un vecteur géométrique à la manière d'une ligne n'est sans doute pas anodin, tant la perception de celle-ci s'inscrit dans des schèmes culturels et s'exprime par des phénomènes optiques, perceptifs et narratifs. Selon Ingold, Euclide pense la géométrie comme une trajectoire droite et linéaire parce qu'il « croyait que les yeux émettaient des rayons pour éclairer les objets qu'ils rencontraient¹⁷⁰⁰ ». Cette conception a par la suite été infirmée, mais elle demeure prégnante dans nos imaginaires : la linéarité est pensée à partir du corps, notamment lorsqu'elle organise la ligne du récit, son fil conducteur et son déroulement diégétique¹⁷⁰¹. Gardons en mémoire dans la suite de notre étude la possible interaction entre les modes de représentation du corps et les formes narratives qui en découlent.

¹⁶⁹⁸ FAURE Sylvia, « Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur », *Éducation et Sociétés : Revue internationale de sociologie de l'éducation*, Paris, De Boeck Supérieur, 1999, pp.75-90.

¹⁶⁹⁹ VIGARELLO Georges, *Le corps redressé*, Paris, Delarge, 1978.

¹⁷⁰⁰ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷⁰¹ INGOLD Tim, « La tradition orale du récit et la structure narrative », *op. cit.*, p. 119.

La narration comme sensation

En introduction de cette partie, nous avons mis en lumière une confusion, du moins une intrication régulière et particulièrement dense, entre fictionnel et narrativité pour penser la place de la parole au sein des discours et des pratiques de la danse contemporaine française. Cette intrication semblait, implicitement ou non, se référer à une conception littéraire – du moins textuelle – et quelque peu obsolète de la fiction comme du récit. Désormais, il nous semble opportun de nous pencher sur la manière dont les danseurs de notre corpus témoignent de la présence, latente ou plus explicite, de conduites narratives au sein de leur énonciation comme au sein de leurs pratiques chorégraphiques. Qu'est-ce que les danseurs désignent comme un récit, et comment s'infiltré-t-il dans une expérience gestuelle ? S'agit-il seulement d'une forme narrative, d'une configuration propre à l'énonciation de leur parole de danse, ou s'articule-t-il aussi à des processus perceptifs, mémoriels et sémiotiques ? La narrativité constitue-t-elle, pour les danseurs qui écrivent, un point de contact entre certaines modalités d'expérience kinésiques et les formes textuelles qui en résultent ?

A. Ce que la danse fait au récit ; ce que le récit fait à la danse

Pour répondre à ces questions, la présente analyse se propose d'envisager conjointement deux conceptions du récit, telles qu'elles émergent dans les pratiques de danse et d'écriture de Dominique Dupuy et de Myriam Lefkowitz. Lorsque nous interrogeons Dominique Dupuy quant à la manière dont il mobilise la forme narrative, la première raison qu'il en donne relève tant d'une perspective chorégraphique qu'historique.

« Mon intérêt au récit vient beaucoup de sortir du récit – ce que nous avons connu dans la danse – sortir du récit, du livret, de l'histoire, pour entrer dans quelque chose de plus abstrait. C'était compliqué pour nous, pour Béjart... J'ai toujours un peu de récit qui traîne, finalement¹⁷⁰² ».

La réflexion de Dupuy témoigne d'un relatif flou sémantique quant aux usages et aux acceptions du récit en danse : il se manifeste ici comme une forme littéraire dont les chorégraphes ont tenté de s'abstraire ; mais aussi comme un phénomène plus lâche, qui « traîne », dans ses pratiques de danse et de pédagogie comme d'écriture. Chez Lefkowitz, la notion de récit se décline elle aussi au fil de plusieurs supports : il désigne en premier lieu la forme de son ouvrage, de sorte que les carnets

¹⁷⁰² « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 67, lignes 15-18.

insérés¹⁷⁰³ au sein de l'ouvrage constituent « une série de zoom pris dans le cours du récit¹⁷⁰⁴ ». Le texte lui-même s'élabore à partir d'un processus de recueil des paroles des spectateurs, désignées à leur tour comme des « récits d'expérience¹⁷⁰⁵ ». Finalement, la pratique chorégraphique se trouve elle-aussi assimilée à un récit : « la balade s'est [...] mise comme d'elle-même à vivre à travers différents récits¹⁷⁰⁶ ». Par un effet d'enchâssement, le récit s'apparente tour à tour à une structure textuelle (la forme de l'ouvrage), ou à l'activité de mise en mots du vécu spectatoriel (les récits d'expérience). Ces deux déclinaisons se trouvent cependant indexés à la présence d'un processus énonciatif plus souterrain, développé au sein de la pratique chorégraphique : ainsi, l'intersubjectivité et l'intercorporéité sont fondatrices de l'acte de raconter.

Quels seraient alors les imaginaires de la narrativité présents et actifs chez les danseurs de notre corpus ? Pour envisager cette question, il s'agit d'opérer un mouvement de recul, afin de se rendre attentifs aux circulations et aux usages de la notion de récit : quelles places et quelles fonctions lui sont attribuées dans les discours des danseurs ? Au regard de quels champs de références ce terme est-il mobilisé, et au sein de quelles pratiques chorégraphiques ? Cet élargissement momentané de notre cadre de réflexion s'appuie sur une proposition de Barthes – dont la convocation nous semble légitime au regard de la prégnance des modèles littéraires dans les imaginaires des danseurs. Au sein d'un article fondateur, « Introduction à l'analyse structurale des récits », il rappelle que la pratique du récit est réciproquement un élément constitutif et un produit de chaque société ; loin de s'instaurer comme une forme autonome, il est relatif au contexte dans lequel il est élaboré : « nul ne peut combiner (produire) un récit sans se référer à un système implicite d'unités et de règles¹⁷⁰⁷ ». Pour Barthes, afin de mettre en lumière les mécanismes qui organisent ce « système », il s'agit moins d'étudier les récits eux-mêmes pour en dégager une logique structurale que de faire émerger le cadre – culturel, linguistique, discursif – auquel ils se réfèrent et qu'ils déclinent. Que fait la danse du récit, et comment la pratique du récit façonne l'imaginaire du danseur ?

S'interroger sur la pratique narrative chez les danseurs est l'occasion d'établir un premier constat : celui de la rareté des études qui lui sont consacrées, au profit d'une profusion d'analyses

¹⁷⁰³ Nous nous référons là encore aux encarts présents à six reprises au sein de l'ouvrage : dans un format plus étroit que les pages dédiées aux récits et aux partitions, ils sont écrits par d'autres auteurs que Lefkowitz et proposent des narrations, des analyses, des descriptions de scènes qui ont participé à nourrir la réflexion de la balade pour la chorégraphie.

¹⁷⁰⁴ LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2015, p. 11.

¹⁷⁰⁵ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier B, 2015, p. 10.

¹⁷⁰⁶ *Idem*.

¹⁷⁰⁷ BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n°8, 1966, p. 2. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113> Consulté le 10 septembre 2021.

théoriques qui travaillent la tension du récit littéraire avec la poïétique des œuvres chorégraphiques. Néanmoins, celles-ci nous fournissent quelques points d’ancrage pour mesurer les évolutions, au sein des pratiques de danse, des fonctions attribuées à l’élaboration de formes sémiotiques et de progressions narratives au sein des œuvres comme des gestes et de la corporéité elle-même. Elles nous permettent de mettre en lumière la relation entre la manière dont le récit est travaillé dans la poïétique chorégraphique, les imaginaires littéraires qui la nourrissent, et les processus par lesquels il émerge dans la pratique même des danseurs, ce d’autant que leurs expériences scéniques constituent la matière de leurs récits. Ceci permettra d’en proposer une problématisation critique, puisque ces derniers nous parviennent *via* des formes textuelles, qui spontanément se prêtent davantage à l’analyse linguistique que kinésique. Nous considérerons plutôt comment le récit et les imaginaires qui lui sont associés produisent un effet de boucle entre l’écriture littéraire, l’écriture chorégraphique et une écriture narrative elle-même issue des événements vécus au sein de cette écriture chorégraphique.

1. Tropes et fonctions du récit en danse

D’emblée, signalons que le récit semble avoir plutôt connu une fortune malheureuse dans les imaginaires des danseurs, au regard d’un apparent phénomène d’abandon progressif de la construction d’une trame narrative dans les œuvres scéniques¹⁷⁰⁸, mais aussi du désir de renier une relation hiérarchique (statutaire et auctoriale, mais aussi poïétique que sémantique) entretenue entre danse et texte dès lors que ce dernier constitue la matière d’élaboration d’une chorégraphie – une défection dont nous interrogerons la véracité dans les prochaines pages. Si l’on se réfère à la citation de Dupuy, celle-ci témoigne à demi-mots de la prégnance dans son imaginaire du récit d’une dynamique esthétique propre à la (post)modernité chorégraphique : une rupture poïétique et chorégraphique, que l’on pourrait résumer par la formule incisive de Merce Cunningham, « si j’avais voulu raconter des histoires, j’aurais écrit et non dansé¹⁷⁰⁹ ».

¹⁷⁰⁸ Pour considérer ce phénomène dans une perspective historique, voir par exemple Vernozy Delphine, « Le débat sur la « danse pure » dans la première partie du xx^e siècle », *La danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles)*, Fabula, 2018. En ligne. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5351.php>. Consulté le 21 septembre 2022. Et Davies Cordova Sarah, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle », *Littérature* n°112, 1998, pp. 26-36. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1598> Consulté le 12 mars 2022. Au sujet de la place des livrets de ballet, voir Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse. Les Livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001 et Vernozy Delphine, « Regard critique sur les avatars contemporains du ballet à livret », *Gestualités/Textualités*, op. cit., pp. 55-68. Dans la perspective de la danse expressionniste, voir Soulie Daniel, « De corps et de textes. La danse des dramaturges-metteurs en scène, de Heiner Müller à René Pollesch et Falk Richter », *Allemagne d’aujourd’hui* n°220, 2017, p. 141-153. En ligne. DOI : 10.3917/all.220.0141. Consulté le 11 mars 2022. Le récit interroge la construction de l’expressivité dans la corporéité du danseur, dans un contexte esthétique où elle est considérée par certains artistes comme issue d’une expérience subjective et intérieure.

¹⁷⁰⁹ Cité in Banes Sally, « Ils vécurent très heureux et eurent beaucoup d’enfants ? », in Febvre Michèle (dir.), *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, pp. 49-59.

Pourtant, si l'on s'attache aux pratiques des chorégraphes contemporains – tout particulièrement dans le contexte francophone des quarante dernières années, on ne peut que constater la fréquence avec laquelle la forme littéraire du récit se trouve convoquée comme matrice d'élaboration d'une œuvre. Toutefois, ces derniers semblent se tourner de manière privilégiée vers des formes narratives qui tendent elles-mêmes à troubler voire à déconstruire les schèmes narratifs¹⁷¹⁰. En témoigne la présence récurrente des textes de Beckett¹⁷¹¹, de Kafka ou de Joyce¹⁷¹² sur les scènes chorégraphiques – chez des artistes comme Régine Chopinot, Maurice Béjart, Maguy Marin ou Dominique Dupuy lui-même. Le point commun des récits qu'ils convoquent est d'être eux-mêmes marqués par des expérimentations littéraires qui interrogent le statut du personnage romanesque : dénué de toute profondeur biographique ou psychologique, il devient un simple personnage de papier¹⁷¹³, réduit à de seules caractéristiques physiques – silhouette, accent, manières, mimiques ou tics – qui offrent un fort ancrage somatique facilitant sa transposition scénique¹⁷¹⁴. Par ailleurs, on peut noter la résurgence de formes narratives plus anciennes, cependant marquées par des caractéristiques actanciennes similaires, comme c'est le cas des contes de fée¹⁷¹⁵ – pensons à *Cendrillon*, chez Maguy Marin ou Angelin Preljocaj.

Ainsi, ce sont les propriétés structurelles et formelles du récit qui, loin d'être seulement transposées sur scène, constituent matière à invention de nouvelles dynamiques scéniques¹⁷¹⁶. S'il

¹⁷¹⁰ Rappelons aussi qu'une large part des théories littéraires que nous considérons aujourd'hui comme des références méthodologiques prennent comme référence absolue le roman occidental du XIX^{ème} siècle. Cette perspective s'infléchit au cours des dernières décennies, grâce à la place accordée à des littératures non-européennes et décoloniales par exemple, mais aussi par une relecture critique des textes médiévaux ou antiques.

¹⁷¹¹ GENETTI Stefano, « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », *Recherches en danse*, Focus, 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1211> Consulté le 31 janvier 2018.

¹⁷¹² FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, pp. 112-125, p. 125.

¹⁷¹³ Francis Bertholot rappelle que dans les théories littéraires contemporaines (formalisme russe, analyse structurale), le héros de roman devient « personnage de papier, voire pur signe linguistique ». Cependant, il considère que son corps a quand même une existence, même langagière, dans le plan de la diégèse. Il met en relation les formes du récit et les manières de dire le corps : « le roman se développant par entrelacs de trois grands modes d'expression – la description, la narration et le dialogue –, le corps des personnages conditionne chacun d'eux d'une manière bien spécifique. Est-il vu de l'intérieur ? de l'extérieur ? Sert-il de révélateur à l'espace ? au temps ? De quelle substance est faite sa voix ? Comment les corps de deux personnages interagissent-ils ? ». BERTHELOT Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

¹⁷¹⁴ VERRET François, « L'invention des corps à partir de la littérature. Entretien avec Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 43-48. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0043. Consulté le 13 mars 2022.

¹⁷¹⁵ LOUREIRO Angela, COTTIN Raphael, « Le conte de fées comme partition corporelle. L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse* n° 30, 2012, p. 29-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.030.0029. Consulté le 14 septembre 2022.

¹⁷¹⁶ PERRIN Julie, « Défiguration et récit », *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, pp. 2002-208. Et GENETTI Stefano, « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », *op. cit.* En retour, on peut remarquer de nombreuses expérimentations des chorégraphes eux-mêmes quant à la possibilité de composer un récit à partir d'une danse. Voir la manière dont Karin Waehner

n'est plus linéaire et autotélique, en revanche sa déconstruction opère selon des modèles qui semblent, eux, largement identiques et qui régulièrement empruntent leurs figures aux textualités littéraires¹⁷¹⁷. Il nous semble que ce paradoxe est particulièrement visible dans le propos de la chorégraphe Louise Vanneste, au sujet de sa création inspirée du texte *Orlando* de Virginia Woolf. À la question qui lui est posée, « comment passer du récit littéraire à l'abstraction de la danse ? » – une question dont la formulation est déjà lourde de sous-entendus – la chorégraphe répond par les éléments suivants.

« J'ai toujours affirmé que je ne voulais rien raconter, que ce n'était pas là que ça se situait pour moi mais dans le domaine du sensible, du pluri-sensoriel ; je ne voulais pas être univoque dans le propos, ni travailler sur une thématique précise. Mais cette question de la narration me préoccupait ; une œuvre de spectacle comporte également un début, un milieu et une fin. Mon lien à la narration, c'est la littérature, le roman [...]. Pour cette nouvelle pièce, [...] j'ai évacué le reste du récit de Virginia Woolf pour ne conserver que sa structure : abruptement, le sujet passe de 'il' à 'elle' et le récit se poursuit. Le seul fait d'avoir emprunté cette structure de base a engendré de multiples questions : celle du solo pour plusieurs danseurs, de l'identité multiple, de la ressemblance [...] C'est la présence narrative qui m'intéresse, la rendre habitée sur le plateau, vivante et mystérieuse. Au-delà de l'histoire, la question demeure : qu'est-ce que raconter ?¹⁷¹⁸ »

Sa réponse apparaît pour le moins paradoxale : elle s'ouvre sur le désir de ne « rien raconter », se clôt sur une interrogation : « qu'est-ce que raconter ? ». Son propos nous livre des indices sur ce que Vanneste considère comme un récit, notamment lorsqu'il découle d'une forme littéraire : il s'élabore autour d'une thématique, se développe par une narration « univoque », tandis que la danse serait au contraire « sensible », voire « plurisensorielle ». Or la polarisation qu'elle instaure repose sur des éléments qui ne semblent pas vraiment s'opposer ; elle marque plutôt l'expression d'une confusion entre littérarité¹⁷¹⁹ et littéralité. Finalement, ce sont les modalités de transposition chorégraphique et

fait le récit de « chorégraphies » dans son ouvrage *Outils chorégraphiques. Manuel de composition*, Paris, Vigot, p. 39.

¹⁷¹⁷ On remarque ainsi une situation paradoxale, où le récit se trouve presque systématiquement indexé à son acception littéraire, y compris pour désigner des formes artistiques non narratives : c'est le cas par exemple dans le cinéma d'Yvonne Rainer. Voir PERRIN Julie, « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, Marseille, Images En Manœuvres Éditions, 2005, p. 57-60. Voir aussi FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, op. cit., p. 114. Et LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 262.

¹⁷¹⁸ PSAROLIS Alexia, « 'Lire est un acte de création'. Échange avec la chorégraphe Louise Vanneste », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, p. 10, 2017.

¹⁷¹⁹ La distinction entre littérarité (comme qualité de ce qui est littéraire) et littéralité (comme ce qui est respecté à la lettre) serait par exemple corrélée, dans le cas d'œuvres chorégraphiques qui s'appuient sur un texte littéraire préexistant, avec le choix du titre de la danse – selon qu'il est identique ou non à celui de l'ouvrage. Voir GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit., p. 213. Voir aussi FRIMAT François, « Du titre en danse (Titre par provision) », *Gestualités/Textualités*, op. cit., pp. 32-44.

scénique du récit qui sont exposées, quant à la « structure » narrative, aux relations entre les personnages qui se nouent dans la diégèse et qui peuvent se trouver incorporées sur scène.

La reformulation de la place accordée aux formes narratives dans les œuvres chorégraphiques contemporaine s'accompagne d'un regain d'intérêt analytique¹⁷²⁰. Ce phénomène est visible dans l'inflation quantitative des études qui s'attachent à proposer des typologies des manifestations scéniques du « récit chorégraphique¹⁷²¹ ». L'infléchissement des fonctions esthétiques qui lui sont attribuées participe à l'émergence de nouvelles approches théoriques : il ne s'agit plus de considérer le récit textuel comme cadre de compréhension de la pièce, ni même de mobiliser une approche strictement comparatiste, qui consisterait soit à étudier les modes de transposition du récit sur scène, soit à comparer les structures et les formes signifiantes telles qu'elles opèrent dans la forme textuelle et dans la forme chorégraphique. Au contraire, les études qui s'attachent à la narrativité en danse déplacent l'objet de leur attention depuis la poïétique des œuvres vers le point de vue de leur réception – d'autant que les récits textuels se trouvent souvent intégrés de manière indiscernable à la forme scénique. Les analyses qui s'adosent à ces œuvres interrogent les diverses manières par lesquelles le spectateur perçoit ce qui fait sens : le récit et la danse ne sont plus considérés comme des objets distincts, mais régis par un régime de dialogue. Mélanie Mesager évoque au sujet de la « littéradanse » des phénomènes de chevauchements ou d'enchâssements rythmiques¹⁷²², appréhendés à partir de la matière même du signifiant gestuel et verbal, de sorte que l'intérêt de ces œuvres réside moins dans leur capacité à faire émerger un sens référentiel qu'à suspendre le processus sémiotique.

D'autre part, la force heuristique du récit repose sur le modèle qu'il propose à la réflexion : celui-ci permet de nourrir des interrogations sur la relation entretenue par les pratiques de danse à des fonctions telles que la figuration, la mimesis ou la représentation. C'est le cas tout particulièrement chez Louppe, qui l'utilise comme facteur de discrimination quant à l'élaboration sémiotique des œuvres chorégraphiques et du geste dansé lui-même, dans leur relation à la corporéité et au danseur. Elle rapporte d'ailleurs combien « il est si difficile d'opposer, dans cet art, le narratif au non narratif

¹⁷²⁰ Remarquons par exemple cette récente publication transversale. DE MORANT Alix, FINTER Helga, HOLLING Eva, PLASSARD Didier, SIEBERT Bernhard, SIEGMUND Gerald (dir.), *Narrativity and Intermediality in Contemporary Theatre / Narrativité et intermédialité sur la scène contemporaine*, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang, 2021.

¹⁷²¹ C'est dans cette perspective que se situe Febvre, qui considère les récits type livrets comme des para-récits. FEBVRE Michèle, « L'économie du récit chorégraphique », *Danse contemporaine et théâtralité*, op. cit. Elle examine aussi la manière dont Susan Foster étudie les structures narratives présentes dans la danse de Graham. FOSTER Susan, *Reading Dancing*, op. cit., pp. 92-93.

¹⁷²² MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018.

sans tomber dans des classifications naïves ou arbitraires¹⁷²³ ». Si Louppe désigne la portée signifiante du corps dansant à la manière d'une « pré-syntaxe oubliée par les structures normatives des récits¹⁷²⁴ », elle convient aussi qu'il « ne faut pas confondre la thématique et la narration. Le thème est dans l'amorce, ou la proposition ; la narration est un développement¹⁷²⁵ ». À ce titre, elle propose de distinguer le « récit » de la danse, qui « s'élabore organiquement dans le corps de l'œuvre¹⁷²⁶ » d'une « narrativité qui se contenterait de dégager la présence d'un référent ». Ce sont donc les outils d'analyse eux-mêmes de ces formes narratives qui se trouvent interrogés, alors que les études d'œuvres chorégraphiques se nourrissaient précédemment de narratologie littéraire – Isabelle Ginot à propos de Bagouet¹⁷²⁷ mobilise par exemple des références empruntées à Barthes et Genette, puis établit une distinction entre narration et récit qui emprunte à la linguistique de Benveniste. Désormais, si l'on considère possible qu'émerge une forme narrative d'une expérience chorégraphique ou gestuelle, alors celle-ci doit être étudiée avec des outils kinésiques¹⁷²⁸.

Finalement, demeure un point aveugle¹⁷²⁹ : la manière dont le danseur lui-même, l'interprète de ces pièces vit et incorpore ces récits, et surtout compose lui-même des formes narratives au sein ses propres expériences scéniques. Un phénomène relevé par Philippe Guisgand, qui souligne combien l'esthétique de l'abstraction dans les œuvres chorégraphiques tend à occulter les matrices narratives qui organisent l'attention du danseur.

« Les conditions d'élaboration de la danse contemporaine engageaient le danseur en amont de son interprétation. Souvent éloignée de la narration, la danse donne à voir des constructions corporelles plus abstraites. Que le mouvement ait été préalablement conçu au moment de la période de création de la chorégraphie ou que, fruit du hasard, il jaillisse de manière plus spontanée de la concomitance d'autres événements (contact avec un autre danseur, modulation sonore...), le danseur évolue dans un espace mental qu'il définit et qui est de lui seul connu. Cet

¹⁷²³ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 271.

¹⁷²⁴ LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature* n°112, 1998, p. 94. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>. Consulté le 8 septembre 2016.

¹⁷²⁵ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 260.

¹⁷²⁶ *Ibidem*, p. 261.

¹⁷²⁷ GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit.

¹⁷²⁸ C'est le parti pris de Mélanie Mesager, qui mobilise notamment le système de l'Effort labanien pour analyser la tonicité engagée par les danseurs dans les actes de parole qu'ils manifestent sur scène, et l'articuler avec l'étude de la diégèse des textes qui servent de support ou de prétexte aux œuvres de « Littéradanse ». MESAGER Mélanie, *Littéradanse*, op. cit.

¹⁷²⁹ Louppe remarque ainsi que l'étude des formes narratives dans les œuvres chorégraphiques tend à oblitérer l'analyse d'une narrativité intrinsèque au danseur : les distinctions opérées entre narratif et non narratif « sont [...] appliquées abusivement à ce champ du 'récit intérieur' ». LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 271.

univers, invisible du spectateur, donne – non pas des ‘raisons’ d’agir – mais des motifs aux mouvements¹⁷³⁰ ».

Si Guisgand insiste sur l’absentement des formes narratives dans les œuvres de danse contemporaine, il n’en conclut pas moins que le danseur cherche à donner des « motifs » au mouvement, c’est-à-dire à lui offrir des motivations autant que des formes. Nous parions que ces motifs peuvent être assimilés à des récits : c’est ce que formule Bolens à propos du rôle du mythe dans le façonnement des imaginaires corporel : il est d’autant plus nécessaire que « la réalité d’un rapport du sujet à son corps [...] s’organise – pour qu’il soit vivable – dans un système de sens¹⁷³¹ ». Ainsi, le récit dans les pratiques gestuelles et scripturaires des danseurs ne peut être strictement réduit à une forme textuelle : il relève plutôt d’une dynamique transversale, où s’articulent des événements temporels, mémoriels, sensoriels et sémiotiques. Ceux-ci participent à l’affleurement de formes narratives qui modèlent le corps vécu et perçu. Lorsque ces récits s’incarnent dans des récits textuels produits par les danseurs eux-mêmes, ils soutiennent cet effort de sémantisation : comme le rappelle Alice Godfroy, « les mots ont une visée de signification que le mouvement dansé ne connaît pas¹⁷³² ». Celle-ci constitue-t-elle un écueil, face à une sensorialité perçue comme polysémique, ou permet-elle de rendre compte de l’élaboration du (ou des) sens telle qu’elle opère chez les danseurs ? Nous suggérons plutôt que le récit s’instaure comme vecteur d’élaboration du sens, et réciproquement comme support de transmission : ce qui a du sens dans l’expérience du danseur est ce qui peut advenir sous forme du récit¹⁷³³. La trame narrative interroge et révèle la part d’agentivité dans une expérience ou une sensation, sans que celles-ci ne soient nécessairement actives : le récit est soutenu par les événements sensori-moteurs engagés par le danseur, qui lui offrent une cohérence sémiotique.

2. Pour une narratologie corporelle

Lorsque c’est la corporéité des danseurs qui constitue la matière d’initiation de leurs récits, comment ceux-ci donnent-ils à penser, à écrire et à lire leur corps ? On peut l’envisager d’un point de vue simplement thématique, en considérant qu’ils sont le thème de leur écriture, de sorte que nos analyses consisteraient à penser les relations entre un corps vécu, réel, et un corps narré. Cependant,

¹⁷³⁰ GUISGAND Philippe, « À propos d’interprétation en danse », *L’interprétation, Textes, Articles, Thématiques*, 2012. En ligne. URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=177>. Consulté le 4 novembre 2021.

¹⁷³¹ BOLENS Guillemette, « Conclusion. Initiation et mobilité », *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.11354>. Consulté le 14 février 2020.

¹⁷³² GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *Gestualités/Textualités*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷³³ Mathieu Godeau, danseur et praticien Alexander, évoque ce qui qualifie un état de danse comme « la qualité avec laquelle on peut se retourner sur son expérience pour avoir accès à une certaine qualité », qui témoigne du vécu spécifique engagé dans cette expérience. GODEAU Mathieu, KYCH Catherine, « Articuler la danse : entre improvisation et explicitation », *S’entre-tenir, faire parler les savoirs du corps*, Ateliers de la danse n°9, Cannes, 6 décembre 2019.

nous avons pu commencer à esquisser combien la corporéité elle-même semble vécue et perçue selon des matrices narratives. On peut interroger les finalités de la production de ces récits gestuels par les danseurs, pour eux comme pour les lecteurs qui y accèdent *via* les textualités littéraires : s'agit-il de (se) représenter ce que l'on sent, mais qu'on ne peut pas voir ? Est-ce une manière de rendre dicible des expériences chorégraphiques au-delà ou autrement que dans des formes spectaculaires ? Les récits des danseurs disent leur corporéité perçue comme lieu de sensations plurielles, parfois déroutantes, profondément fictionnelles, lorsque la danse les amène à percevoir des sensations intérieures qui excèdent la seule capacité proprioceptive du corps, par exemple. Quelles sont les ressources énonciatives offertes par l'écriture qui permettent au danseur de formuler ces sensations fictionnaires, et au lecteur d'inférer¹⁷³⁴ les gestes et les états de corps narrés ? Étudier le récit des corps des danseurs requiert de considérer la manière dont la corporéité se narrativise (notamment – mais non exclusivement – dans l'espace du récit textuel), et en retour comment le récit textuel est conduit, dans sa structure, dans ses catégorisations mêmes par le fait qu'il est produit et résultante d'un corps.

Ceci constitue notre hypothèse théorique : il y aurait une certaine manière de penser, de représenter le corps dans certaines pratiques dansées qui seraient inductrices de formes perçues comme des récits, elles-mêmes intégrées à la matière de l'écriture. S'agit-il d'un processus identique, par exemple chez Lefkowitz où la balade est considérée comme productrice de récits, et où l'ouvrage qui en découle est lui-même constitué de récits ? Le récit serait-il le dénominateur commun à une pratique chorégraphique et textuelle, de sorte que des formes narratives identifiées au sein des pratiques gestuelles se transmutent en formes kinésiques lorsqu'elles sont présentes au sein d'un médium textuel ? Est-il possible d'envisager une certaine réversibilité des narrations kinésiques et textuelles, sans verser dans une méthodologie comparatiste des pratiques de danse et d'écriture ? Dans les écrits des danseurs, il est beaucoup question de transférabilité – d'une forme à une autre, mais aussi d'un corps à un autre : tout autant au cours des balades de Lefkowitz que dans les pratiques de transmission de Dupuy. Dans le cadre de notre étude, ces opérations de transfert nous interpellent quant à leur capacité à susciter une réponse empathique chez le lecteur.

Pour ce faire, nous nous proposons d'arrimer notre réflexion à la proposition théorique élaborée par Daniel Punday¹⁷³⁵ : sous le nom de « narratologie corporelle » (*corporeal narratology*), il propose une approche méthodologique de l'étude des corporéités narrativisées. Elle prend pour point de départ l'incomplétude de deux modalités d'analyse du récit : la première, élaborée dans le champ

¹⁷³⁴ Au sujet de la notion d'inférence, que Guillemette Bolens considère comme l'une des actions résultant du phénomène de simulation perceptive, voir BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image* n°4, 2014. En ligne. URL : http://www.revue-textimage.com/09_varia_4/bolens1.html Consulté le 11 février 2020.

¹⁷³⁵ PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

théorique de la déconstruction, principalement francophone¹⁷³⁶ (avec Derrida notamment), propose un retour critique sur la sémiologie structuraliste. Il s'initie par des réflexions sur le genre autobiographique et la relation non référentielle entretenue entre la corporéité narrée et celle de l'auteur¹⁷³⁷, ainsi que sur le statut sémiotique et somatique du personnage romanesque, désigné par Barthes comme un « être de papier¹⁷³⁸ » auquel est attribué une relative incorporalité. *A contrario*, ces théories littéraires développent une approche davantage organique, où le corps du personnage est considéré comme soumis à deux types de tensions : intérieures (éprouvées par le personnage vis à vis de l'expérience narrée) et extérieures (dans ses interactions avec le cadre diégétique). Ce sont ces tensions qui nourrissent et déterminent le cheminement narratif, par exemple lorsqu'un phénomène comme le vieillissement du personnage devient un paramètre temporel et diégétique. À ce titre, un récit littéraire manifeste une certaine manière de penser la corporéité, et véhicule selon Punday un « corps général » qui module la formation de la narration, l'intrigue, les cadres narratifs, et la corporéité de chaque personnage (leur fonctionnement dans le monde narratif, c'est-à-dire les changements d'états spatiotemporels incarnés dans les mouvements corporels).

Cependant, pour Punday, les modèles d'analyse issus de la narratologie se trouvent limités précisément par les taxonomies et les modélisations abstraites et génériques qu'ils proposent, parce qu'ils peinent à saisir combien tout récit témoigne de sa propre inscription dans une historicité, tant dans la façon dont il est érigé en objet d'étude que dans le sens culturel qu'on lui attribue à chaque moment historique¹⁷³⁹. Ainsi, notre compréhension contemporaine du récit et les études narratologiques qui en découlent, en tant que science d'analyse du récit, sont profondément liées à une représentation moderne du corps. Punday remarque par exemple combien les découvertes scientifiques de la fin du XVII^e siècle (en astronomie avec les premiers télescopes, en physique avec Newton, en psychologie et en embryologie) transforment la perception du monde et la compréhension du corps humain. Ces évolutions coïncident précisément avec l'introduction dans les récits littéraires

¹⁷³⁶ BAILLET Florence, DAUX-COMBAUDON Anne-Laure, « Matérialités de la narration : perspectives germaniques », *Cahiers d'Études Germaniques* n°75, 2018. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.3254> Consulté le 05 avril 2022.

¹⁷³⁷ LEJEUNE BAZIE Isaac « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises* n°41, 2005, pp.9-24. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/011375ar> Consulté le 05 mars 2021.

¹⁷³⁸ BARTHES Roland. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁷³⁹ PUNDAY Daniel, « A Corporeal Narratology? », *Style* n°34, 2000, pp. 227–42. En ligne. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.2.227> Consulté le 11 mars 2021.

de la théorie des « mondes possibles¹⁷⁴⁰ » développée par Leibniz, qui infléchit la structure des fictions narratives¹⁷⁴¹.

La « narratologie corporelle » se développe alors autour de la visée de décrypter les relations entre les approches narratives des textes ayant le corps pour sujet et les manières d'imaginer le corps selon différentes cultures et périodes historiques. À cet effet, Punday propose de réintroduire dans les analyses narratologiques une perspective historique, poursuivant en cela deux finalités : d'une part, étudier comment la structure du récit et ses évolutions sont liées à un contexte historique, tout particulièrement à l'état des connaissances et des discours sur les corps propres à une époque donnée. D'autre part, étudier la corporéité des personnages narrés dans un récit, en tant qu'elle module la structuration même de la progression narrative¹⁷⁴², qui témoigne d'une certaine manière de penser le corps : il serait possible, à partir de l'étude des opérations par lesquelles les textes nous font percevoir les gestes des personnages, d'envisager la construction des espace-temps narratifs. Punday tente par ce moyen d'élaborer une approche d'analyse des textualités littéraires intégrant la corporéité, en présence ou non d'un corps explicitement narré : il s'agit en effet d'intégrer aussi celle du lecteur, tant dans l'investissement interprétatif qu'il engage au regard du texte que dans les effets produits par le récit. Sous quelles conditions les structures narratives s'associent-elles au corps, de sorte qu'il se manifeste pour le lecteur comme un objet sémiotisé qui organise le cadre narratif ? Il apparaît que les corps des personnages servent d'intermédiaire entre le texte et le lecteur : par exemple, l'espace narratif (figuré ou perceptuel) est animé par le mouvement (cinétique ou non) des événements corporels qui se déroulent dans ce cadre, tels qu'ils sont transmis par la focalisation énonciative. En résulte un modèle kinésique de l'analyse du récit, qui prend en considération combien « notre rencontre avec les textes est toujours médiée par le corporel, qui offre un modèle pour l'herméneutique des textes¹⁷⁴³ ». Chez Punday, il s'agit de s'intéresser à la tension entre les informations transmises au lecteur par le récit et les modalités perceptives par lesquelles il s'en

¹⁷⁴⁰ Il déploie ces interactions dans le premier chapitre de son ouvrage, consacré aux modes de représentation des mondes fictionnels dans les œuvres littéraires au regard de l'influence acquise par les modes d'interprétation du corps humain. PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, op. cit.

¹⁷⁴¹ Remarquons que Lefkowitz elle aussi tisse un parallèle semblable, en comparant la découverte de l'éther à la fin du XIX^{ème} siècle et la manière dont cette substance invisible, cependant en vibration constante, interroge la représentation que nous avons des formes non tangibles de notre environnement. Ces parallèles nourrissent son propre travail chorégraphique. LEFKOWITZ Myriam, PIRICI Alexandra, « Within », revue *Watt* n°2, mars 2018, p. 104.

¹⁷⁴² C'est aussi ce qui fonde l'analyse kinésique de Bolens : elle considère que « toute manière de penser le corps et son expressivité induit une façon de construire la narration elle-même », de sorte qu'*a contrario* « une narration serait ainsi en partie la résultante du type de corporéité qu'elle véhicule ». BOLENS Guillemette, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008, p. 17.

¹⁷⁴³ PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, op. cit., p. 9. Trad. Pierre Létourneau.

empare – celles-ci étant là encore historicisées et conditionnées par la culture de l'écrit dans laquelle nous baignons.

Pour notre part, et dans le champ d'analyse qui est le nôtre, l'approche historique semble limitée, tant parce qu'elle excède largement nos compétences analytiques que parce que les narrations que nous étudions nous sont contemporaines, de sorte que nous partageons avec elles des imaginaires du corps et des conceptions du récit. En revanche, les propositions de Punday nous incitent à considérer dans une même dynamique la manière dont les danseurs perçoivent leur corps comme pourvoyeur de récits, les formes narratives qui les transmettent et les effets produits sur nous, lecteurs, par les configurations langagières qu'ils mobilisent. Pour ce faire, l'analyse requiert des ressources qui puissent articuler mais surtout problématiser gestualité et textualité, littérature et danse, corporéité et récit. Il nous semble prometteur de suivre à cet effet la proposition de Guillemette Bolens, qui aborde les processus de narration du corps et des gestes par une entreprise stylistique. Tel qu'elle la déploie dans son ouvrage *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*¹⁷⁴⁴, son approche théorique considère que les références kinésiques – descriptions corporelles, mais aussi verbes de mouvement, etc. – présentes dans un récit informent le « style kinésique » d'un récit. Parce qu'ils engagent des « modalités spécifiques visuo-spatiales et motrices¹⁷⁴⁵ » pour être compris et incorporés par un lecteur, les événements corporels narrés sont à considérer au regard avec la problématique centrale de l'œuvre.

La narration comme formulation d'un style gestuel

L'approche stylistique de la narration corporelle développée par Bolens est d'une grande importance dans le contexte de notre étude, puisqu'il apparaît que la notion de style recouvre des modalités de construction presque opposées en littérature et en danse. Les deux disciplines se rejoignent initialement sur la conception du style comme un ensemble de caractéristiques propres à un auteur donné, qui témoignent de la singularité de sa vision artistique. Laurent Jenny, dans le champ littéraire, le décrit comme nourri par une « intentionnalité », visible dans « la manière caractéristique d'une forme¹⁷⁴⁶ », concrétisée dans des figures spécifiques à un artiste, régulières et réitérables. En danse, Isabelle Ginet, à la suite de Barthes, le voit comme un « langage autarcique¹⁷⁴⁷ », un ensemble d'« options », prises au sein d'un vocabulaire gestuel, qui « confèrent à leur exécutant un caractère distinctif et une identité significative ». Pareillement, Louppe l'envisage comme une continuité

¹⁷⁴⁴ BOLENS Guillemette, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, op. cit.

¹⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

¹⁷⁴⁶ JENNY Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 2009. Et JENNY Laurent, « Le style », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2011. En ligne. URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/style>. Consulté le 11 septembre 2022.

¹⁷⁴⁷ GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit., p. 294.

biographique, une « préférence », qui concerne « dans l'histoire du sujet [...] des strates créatrices plus secrètes, plus essentielles aussi¹⁷⁴⁸», et contribue ainsi à « situer le corps par rapport à l'idéologie et par rapport à l'histoire¹⁷⁴⁹ ».

Cependant, les deux disciplines diffèrent dans les manières de reconnaître et d'étudier le style d'une œuvre : le champ littéraire les formalise par l'analyse « stylistique¹⁷⁵⁰ », qui consiste à repérer un ensemble d'indices textuels, sous la forme de figures, de conduites rhétoriques et de modalités rythmiques, qui témoignent de la singularité de son auteur, cependant le dépassent : le style est « moins qu'un individu, et plus qu'un individu¹⁷⁵¹ ». Dans les théories de la danse, en revanche, la question stylistique s'envisage selon une approche non modélisante parce qu'« *a priori*, le style, en danse, semble quelque chose de vague et d'insaisissable¹⁷⁵² ». À ce titre, la question stylistique ne peut constituer une seule finalité analytique : comme le relève Julie Perrin, « une critique qui ferait de l'attribution ou de la définition d'un style son but ultime est-elle tenable aujourd'hui ?¹⁷⁵³ ». Celui-ci s'établirait « à la marge du visible », comme « un sous-texte », cependant perçu de la manière la plus « immédiate¹⁷⁵⁴ » par le spectateur. Cette approche anti-structurelle témoigne du refus de convoquer pour l'étudier une perspective littéraire : Louppe prend position à l'encontre de Foster¹⁷⁵⁵, qui l'envisagerait comme le traitement du matériau chorégraphique, à la manière d'un « outillage » ; pour la poéticienne au contraire, il « se situe bien en-deçà de toute élaboration formelle » : ni « dans le vocabulaire, [ni] dans aucun des paramètres lexicaux de l'écriture chorégraphique, mais [...] au cœur du fonctionnement de l'écriture ». L'approche stylistique s'appréhende même par le cheminement inverse : le travail artistique « consiste à proposer, en même temps qu'un langage et un style, un système d'appréciation de ces catégories esthétiques¹⁷⁵⁶ ».

Cette opposition entre deux approches méthodologiques des processus stylistiques tient à la manière dont convergent les différents indices qui le caractérisent : en littérature, selon Jenny, le style constitue « un ensemble d'éléments, d'indices, mais qui ne sont pas additionnés les uns aux autres »

¹⁷⁴⁸ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 129.

¹⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹⁷⁵⁰ HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

¹⁷⁵¹ JENNY Laurent, « Le style », *Méthodes et problèmes*, op. cit.

¹⁷⁵² Remarquons que Louppe consacre un chapitre entier de la *Poétique* aux « styles », au pluriel – témoignant sans doute tant de sa difficulté à circonscrire le style qu'à une certaine conception de ce dernier, non réductible à une individualité. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., pp. 127-138.

¹⁷⁵³ PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019, p. 39.

¹⁷⁵⁴ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 127.

¹⁷⁵⁵ FOSTER Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1988.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 132.

et s'envisagent au regard de la « physionomie d'ensemble » qu'ils manifestent¹⁷⁵⁷. En revanche, en danse, le style semble précisément s'établir comme une conjonction de facteurs : à la suite de Laban, qui « traque les mystères du style dans le traitement des transitions entre les attitudes-clefs¹⁷⁵⁸ », Louppe le considère comme la mise en relation simultanée des facteurs d'Effort ; « c'est le rapport aux facteurs les plus constituants du mouvement, le poids et le flux, qui préside à la formation du style¹⁷⁵⁹ ».

Les approches littéraires et propres aux études en danse se rejoignent finalement quant à l'attention portée au processus de stylisation¹⁷⁶⁰ en lui-même, tel qu'il opère par l'écriture. Il s'exerce en littérature comme une « organicité¹⁷⁶¹ », exprimée par l'écrivain et perçue par le lecteur : sous la forme d'un « style cognitif¹⁷⁶² », qui « façonne durablement le corps¹⁷⁶³ », il relève de « la manière qu'a un individu de percevoir, d'évoquer, de mémoriser les informations perçues à travers les différentes modalités sensorielles ou culturelles [...] à sa disposition ». Il est ainsi possible de mesurer les caractéristiques d'un style littéraire à partir de « l'effet de redispersion immédiat qu'il produit sur son lecteur, dont il modifie le corps – qu'il l'assujettisse ou qu'il en élargisse le répertoire d'attitudes¹⁷⁶⁴ ». En danse, Louppe souligne également combien « l'approche de la notion de style chez Laban [par] l'effort-shape' constitue un des sommets de la réflexion esthétique en danse. Elle exige une totale empathie avec le corps de l'autre¹⁷⁶⁵ ». En effet, le style s'appréhende « comme ensemble des dispositions relationnelles du corps dansant », qui devient « ce qui porte tout le message de la danse, dans un infra-texte que la lecture se doit de prendre en compte¹⁷⁶⁶ ». Si l'usage qu'elle propose de la « lecture » est ici métaphorique, il nous permet néanmoins de relier son propos à l'analyse des récits de notre corpus.

¹⁷⁵⁷ Cette physionomie s'envisage aussi en regard d'une considération esthétique plus transversale : par exemple dans la capacité d'un texte, via ses tropes d'écriture, à exemplifier un style qualifié de baroque (dans les effets d'enchâssement de ses structures phrastiques, dans le miroitement de son déroulement narratif) ou de classique (dans la linéarité de sa progression diégétique ou de sa syntaxe) – au regard de la manière dont ces éléments sont caractéristiques d'autres formes artistiques (peinture, sculpture, etc.). Le style s'inscrit ainsi dans une périodisation historique, et il acquiert une part de sa valeur artistique à cet égard.

¹⁷⁵⁸ LOUPPE Laurence, Poétique de la danse contemporaine, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹⁷⁶⁰ JOUSSET Philippe, *Anthropologie du style. Propositions*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008. Et MACÉ Marielle, « Extension du domaine du style », *Critique* n° 752-753, 2010, pp. 3-5. En ligne. DOI : 10.3917/criti.752.0003. Consulté le 17 septembre 2022.

¹⁷⁶¹ JENNY Laurent, « Le style », *Méthodes et problèmes*, *op. cit.*

¹⁷⁶² MACE Marielle, Façons de lire, manières d'être, *op. cit.*, p. 90.

¹⁷⁶³ *Ibidem*, p. 74.

¹⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 60.

¹⁷⁶⁵ LOUPPE Laurence, Poétique de la danse contemporaine, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 136.

Notre perspective ne consistera pas à tenter de qualifier le style – d’écriture ou corporel – de chacun des danseurs qui constituent notre corpus, ni de tenter de définir ce que serait un style d’écriture sur la danse en désignant des indices de ce dernier, ni encore de mener une analyse du style d’écriture de ces récits, mais plutôt de voir comment eux-mêmes témoignent d’un processus de stylisation. C’est une dynamique double qui semble œuvrer à l’élaboration de ces récits de danseurs : depuis les conditions de réalisation d’un geste (l’organisation gravitaire et posturale, les coordinations, etc.) qui construisent une sensation intéroceptive de la corporéité et participent de l’énonciation de soi, jusqu’à la manière dont il se donne à voir, dont il se rend visible – et lisible. Ces conduites perceptives engagent le « fond tonico-postural¹⁷⁶⁷ » du danseur et se déploient dans des tournures singulières, modulant le « style des gestes¹⁷⁶⁸ », partagées dans les tropes du récit. Dupuy par exemple propose une réflexion sur la narration du corps qui mobilise une opposition forte entre le registre d’écriture de la prose et de la poésie ; Lefkowitz relève dans sa pratique chorégraphique comme dans son ouvrage la présence concomitante de dynamiques narratives et fictionnaires. Ainsi, ce serait *via* le récit de leur propre corps que le phénomène de stylisation intervient : les procédés de narration qu’ils mobilisent sont visibles par des indices lexicaux et syntaxiques dans l’espace du texte, mais demandent pourtant d’être analysés au prisme d’une question plus transversale : comment les danseurs sémantisent-ils leurs corps par la narration ; réciproquement, quelles pratiques de lecture et d’interprétation ces phénomènes nous incitent-ils à produire ?

B. Dominique Dupuy, corps de récit

À la suite des propositions théoriques formulées par Punday quant aux interactions entre représentations du corps et formes narratives qui s’y articulent, on peut s’interroger sur la manière dont ces relations se déclinent dans les pratiques des danseurs qui écrivent. C’est la figure de Dupuy qui nous intéresse en premier lieu, tant sont nombreuses ses réflexions sur la manière dont se construisent ses propres récits de danse. Nos analyses seront nourries des entretiens réguliers que nous avons pu mener avec lui : il s’agira d’exposer son point de vue pour tenter de mettre au jour les imaginaires – poétiques, processuels et mémoriels – qui conditionnent sa pensée du récit, ainsi que la manière dont ils s’inscrivent dans des formes textuelles. Tout autant que de comprendre comment lui-même établit des interactions entre sa pratique de danseur – de chorégraphe et de pédagogue – et les récits par lesquels il la transmet, nous nous interrogerons sur les modalités analytiques par lesquelles nous y rendons visibles la présence de formes kinésiques ou chorégraphiques. Il s’agira par exemple

¹⁷⁶⁷ KUYPERS Patricia, « Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard », *Nouvelles de danse* n°53, *op. cit.*, pp. 56-75.

¹⁷⁶⁸ BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, éditions BHMS, 2008.

de mettre en lumière combien les tropes d'écriture de ses écrits (métaphores naturalistes, topoï poétiques) puisent dans ses propres savoirs pédagogiques ; combien s'entremêlent les thématiques abordées dans ses textes (du souffle à la gravité, du diaphragme à la chute¹⁷⁶⁹) et la pensée du corps qu'il déploie dans sa pratique de danseur. Ces interférences se redoublent d'un second degré d'interpénétration : les écrits de Dupuy constituent le support d'élaboration des exégèses produites à son égard par les théoriciens, qui formulent en retour les termes par lesquels se dit sa danse. Cette intertextualité prend forme aussi dans ses propres ouvrages, marqués par l'emprise des ressources issues de la narratologie par lesquelles il qualifie sa pratique du récit. Ainsi, son imaginaire du corps est nourri de nombreuses références littéraires qui agissent comme soutien à la narration qu'il en produit, mais aussi comme structure de représentation à part entière : le corps du danseur s'adosse à des catégories empruntées à des formes littéraires. C'est ce qu'on peut constater dans l'exemple suivant, issu de la *Sagesse*.

« Le corps de celui qui danse n'est pas son corps de tous les jours, cela paraît une évidence, encore faut-il approfondir la question. Quel est-il, ce corps ? Ce n'est pas un corps qui peut plus, auquel on apprend à pouvoir plus, que l'on force peut-être à pouvoir plus, comme le corps de l'acrobate, du sportif, du compétiteur, du champion... C'est un corps qui peut moins, peut-être, ou qui peut autre chose. Certes, il a accumulé lui aussi beaucoup de savoir-faire, mais ce n'est pas lui qui est important, sauf à être le faire-valoir de quelque chose qui le dépasse et qui vaut mieux que lui. Parler du corps comme on le fait trop souvent aujourd'hui quand on veut parler de la danse, c'est substituer à la poésie du mouvement dansé la prose qui est simplement là pour lui permettre d'apparaître¹⁷⁷⁰ ».

Dans cette citation apparaissent des effets de superposition entre plusieurs catégories du « corps », au regard de l'activité du danseur. A *contrario* de l'imaginaire d'un corps de danseur virtuose¹⁷⁷¹, énergique et puissant, *a contrario* aussi d'une « corporéité fictionnaire du danseur » qui viendrait se superposer au corps « réel¹⁷⁷² », Dupuy évoque ici un écart entre le corps quotidien et le corps qui danse d'un point de vue moins quantitatif que qualitatif. Cette perspective qualitative est cependant exprimée en mobilisant des catégories littéraires : si la quotidienneté se rattache à la

¹⁷⁶⁹ Voir la présence de ces thématiques dans de nombreux entretiens accordés par Dupuy : DUPUY Dominique, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 29-31. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0029. Consulté le 18 août 2022. Et DUPUY Dominique, « Ode après l'orage. Entretien avec Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 20-28. En ligne. DOI : 10.3917/etth.049.0020 Consulté le 18 août 2022.

¹⁷⁷⁰ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁷¹ Au sujet du système d'opposition manifesté dans les discours de la danse entre quotidienneté et virtuosité du corps du danseur, voir PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », in FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Paris, de l'Incidence éditions, 2008, pp. 86-97.

¹⁷⁷² Comme le suggère Bernard par exemple, où la corporéité fictionnaire du danseur « habite et double notre corporéité apparente ». BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 99.

« prose », elle s’oppose à la « poésie du mouvement dansé », suggérant par un effet d’analogie combien l’écart entre prose et poésie reflète celui qui survient entre le corps quotidien et celui du danseur. La métaphore de la danse comme poésie, qui constitue par ailleurs un topos chorégraphique et littéraire¹⁷⁷³, retient pourtant ici notre attention quant à la portée de ce registre « poétique » dans les propres pratiques d’écriture de Dupuy : s’agit-il d’une dualité qui conditionne des modes d’écriture spécifiques de la corporéité du danseur ? Celle-ci se manifeste-t-elle dans l’écriture par un certain changement de registre dans son écriture, ou par l’irruption d’un style poétique ? Finalement, de quelles logiques du corps les récits de Dupuy témoignent-ils, et comment les formes narratives qu’il adopte pour dire et transmettre la corporéité nous renseignent-elles sur les fictions du corps qui nourrissent son écriture ?

1. Une écriture poétique ?

Force est de constater que l’écriture de Dupuy emprunte plus régulièrement à la prose qu’à la versification poétique. On peut néanmoins convenir de la présence d’une poéticité latente, dès lors qu’elle s’attache à dire le corps, comme dans les deux chapitres de *la Sagesse du danseur* thématiquement consacrés au corps du danseur – « L’armure, la peau » et « Des pieds et des mains¹⁷⁷⁴ » – où se déploie une véritable anatomie narrative. Dans les citations suivantes, toutes issues d’un même extrait, remarquons comment différents lieux corporels se trouvent au centre d’un réseau de références, de jeux de mots et d’inventions lexicales qui réinvestissent certains tropes canoniques de l’écriture poétique. Davantage qu’un inventaire des figures convoquées par l’écriture de Dupuy, il s’agit de souligner comment la narration du corps s’inscrit au sein d’un réseau lexical nourri de nombreuses métaphores : elles témoignent d’une volonté de transmettre un imaginaire corporel tissé de tropes d’écriture.

« Venons-en aux mains. Pattes de devant devenues pattes du haut, mains emmanchées d’un long bras, ballant. Grâce à de subtils défilés de dos à ventre, de peau dorsale à peau ventrale, celle d’une part qui court de la cime de l’épaule au dôme de la main (celle du baiser), celle d’autre part qui rampe de la grotte de l’aisselle au creux de la paume (celle de la caresse), le bras, le plus *spiralant* des objets du corps, s’immisce dans l’espace comme une longue vrille, le trouant¹⁷⁷⁵ ».

La narration tisse l’imaginaire d’une corporéité disloquée, progressivement réunifiée : elle s’initie par l’évocation de la main « emmanchée » – un terme désignant au sens littéral le fait d’engager

¹⁷⁷³ Voir comment cette métaphore est suggérée dans le titre de nombreuses publications ; par exemple LEFORT Régis, « De la ‘préfiguration’ à la ‘pulse’ : le poème comme la danse ? », BONHOMME Béatrice, GODFROY Alice, LEFORT Régis, VELLETT Joëlle (dir.), *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, Paris, L’Harmattan, 2028, pp. 233-244.

¹⁷⁷⁴ DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., pp. 43-70.

¹⁷⁷⁵ *Ibidem*, pp. 66-67.

un outil dans un support, soulignant l'articulation de deux entités distinctes – puis par un « long bras ballant », suggérant un membre inerte. Ce sont ensuite les actions de contact, selon des dynamiques diverses – de la pression brève du baiser à l'effleurement long de la caresse – qui unifient ce corps morcelé. Il est évoqué dès lors non par des articulations, mais par des jeux de métonymie – des plus évidents, comme le « dos » de la main, aux plus inédits, comme le creux de la main considéré comme une « peau ventrale ». Ces phénomènes de projection d'un lieu corporel à l'autre engagent leur convergence dans une entité organique, désormais active, qui « spirale », « s'immisce » et « troue » l'espace : le récit du corps semble soutenu par des phénomènes d'associations narratives, mais aussi lexicales. Dans le même extrait, on note des glissements d'un terme à l'autre, qui participent à décliner les différentes fonctions des segments corporels et les imaginaires auxquels ils renvoient.

« Au vertige de la marée verticale, le diaphragme dont jambe et pied seraient la quille et l'ancre, bras et main ajoutent le souffle du vent dans les voiles, dans les vergues, l'envergure. [...] Le bras est l'ambassadeur de l'embrassade, l'embrasseur'. Un embrassement qui – les différents sens d'embrasser nous le dictent – n'est pas seulement accolade, enlacement, étreinte, mais choix, adoption, épousailles, mais encore saisissement par la vue dans toute son étendue, et conception, appréhension, compréhension par la pensée et – pourquoi pas ? – embrasement. Baisser les bras ? Pas question. Haut les bras ! ».

Ici, les associations corporelles se font par des jeux lexicaux, qui associent une étymologie réelle (de la « vergue » à l'envergure) à des néologismes fantasmés (« l'embrasseur »). Des expressions détournées de leur sens figuré réactivent leur sens littéral (« baisser les bras », « se couvoyer »), et suggèrent la transposition de formulations topiques (« haut les cœurs » devient « haut les bras »). La corporéité semble narrée au centre d'un dispositif de miroitement ininterrompu d'analogies poétiques.

Finalement, tout au long de cet extrait et comme on peut le remarquer dans la citation suivante, c'est la présence de systèmes métaphoriques particulièrement éculés¹⁷⁷⁶ qui nous interpelle : l'association des différents segments corporels à des éléments naturels – végétaux ou marins – ne peut que surprendre face à la volonté que nous savons être celle de Dupuy de résister à l'hégémonie des discours convenus sur l'expérience du danseur.

« Si la jambe est le prolongement du tronc et son *reliement* gravitaire, son enracinement au centre de la terre, le bras est sa propension à l'horizon et à la cime, dans une irradiation aquatique et aérienne à la fois, nageoire brassant l'air comme l'eau. [...]. Entre l'omoplate,

¹⁷⁷⁶ Au sujet de la perception des images tropiques dans un récit, voir JONGEN René-Marie « *Rhétorique des tropes et lecture narrative* », *Narration et interprétation*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1984. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pu1.7359>. Consulté le 18 août 2022.

instrument à coulisse, et le poignet, bracelet d'air et d'énergie, le coude est comme un promontoire, une rocaille, où l'avant-bras et la main prennent appui pour déferler en vagues et vaguelettes, disséminant leur écume plus loin encore que la longueur du bras ne le leur permet ».

Nous supposons que ce réseau métaphorique ne peut être compris s'il n'est associé à la propre pratique de pédagogue de Dupuy¹⁷⁷⁷. C'est en tout cas ce dont témoigne Christine Roquet, depuis son point de vue d'analyste du mouvement comme d'ancienne élève de Dupuy.

« L'usage de la métaphore est au fondement du travail du poids chez Dominique Dupuy. [Il] propose de voyager à travers différentes qualités de poids : poids de la terre, poids de l'eau, poids de l'air, selon sa propre terminologie. Terre, eau, feu, air peuvent être imaginés dans n'importe quelle partie du corps¹⁷⁷⁸ ».

Il s'agirait donc d'images communes à sa pédagogie et à son écriture, de sorte que l'on pourrait considérer que se manifestent ici certaines stratégies de transmission élaborées par Dupuy dans son parcours d'enseignant¹⁷⁷⁹. La structure narrative serait alors l'espace propice pour mettre en partage un imaginaire du corps, mais aussi pour le transmettre indirectement : comme le rappelle Christine Roquet, la pédagogie de Dupuy était nourrie par un désir d'amenuisement. Il s'exerce dans la formulation de ses propres consignes, souvent allusives, comme dans le geste attendu par ses élèves ; ce qu'il lui-même résume avec concision : « trop de corps ! Il y a trop de corps !¹⁷⁸⁰ ». La présence de ces métaphores dans son écriture nous semble relever d'une double fonction : elles réfèrent à son activité de pédagogue tout autant qu'elles contribuent à l'actualiser. En effet, *La Sagesse du danseur* est destinée à un public très large, comme en témoigne sa publication chez un éditeur généraliste, au sein d'une collection non spécifique à la danse¹⁷⁸¹. Au sein même de l'ouvrage, on remarque la

¹⁷⁷⁷ On peut supposer que cet imaginaire lui a aussi été transmis par l'enseignement de Jean Weidt. Dans *La Sagesse*, Dupuy narre par exemple la place acquise par l'exploration de la nature dans sa pédagogie, par exemple via la pratique de l'escalade. DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁷⁷⁸ ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p. 104. Nous remarquons à ce sujet la présence récurrente de la *Sagesse du danseur* dans les bibliographies produites par les praticiens de l'AFCMD. Si l'on sait combien l'enseignement de Dupuy a nourri ces praticiens, c'est pourtant toujours son ouvrage le plus littéraire et biographique qui se trouve évoqué – *a contrario* d'autres textes théoriques dans lesquels il détaille pourtant avec précision certains des imaginaires du souffle ou du diaphragme présents dans sa pédagogie.

¹⁷⁷⁹ L'usage de ces métaphores naturalistes est particulièrement présent par ailleurs dans de nombreux écrits de Dupuy ; notons par exemple la place prépondérante qu'elles acquièrent dans son article « Alchimie du souffle ». DUPUY Dominique, *Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*, op. cit., pp. 18-22. Il les commente aussi dans *La Sagesse* : « loin d'une science de l'anatomie-physiologie, on est ici dans une poétique de l'espace de la danse et dans notre propension à nous y plonger ». DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., p. 48.

¹⁷⁸⁰ ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, op. cit., p. 104.

¹⁷⁸¹ Éditions Jean-Claude Béhart, aujourd'hui disparues (et devenues Éditions du 81). Elles s'articulent autour de plusieurs collections, dont celles dans laquelle est publié l'ouvrage de Dupuy : « Sagesse d'un métier ». Près d'une trentaine d'ouvrage la composent, consacrés au métier de potier, de professeur de français, d'astronome, de dentellière, de chimiste...

présence de nombreuses notes de bas de page, consacrées à des personnes ou notions – Kazuo Ono¹⁷⁸², l'anacrouse¹⁷⁸³ – que l'on pourrait considérer comme familières aux acteurs du champ de la danse, de sorte qu'elles témoignent d'une adresse à des non-spécialistes. À ce titre, on peut supposer que les métaphores issues du lexique de la nature constitueraient peut-être l'un des plus petits dénominateurs communs pour transmettre l'imaginaire de qualités motrices. Elles constituent des figures profondément topiques, et nous postulons que c'est ainsi qu'elles acquièrent un rôle tant référentiel que diégétique : parce qu'elles sont constituantes d'un imaginaire canonique de la corporité¹⁷⁸⁴. Du point de vue du lecteur et au sein du récit, l'alternance entre ces métaphores largement intégrées à l'imaginaire collectif et des jeux de mots qui déstabilisent la langue quotidienne participe à établir un rythme d'appropriation du discours de Dupuy : rapporter le récit de corps à des images reconnues constitue pour la compréhension une forme de pause ou de stase, à laquelle succède un jeu de relance dynamique avec des images plus incongrues ; par exemple *via* le rôle de ce qu'il désigne comme des « petites locutions ».

« Les petites locutions, morceaux de phrases qu'on utilise quotidiennement, sont des petits ponts, des petites plages toutes faites, qu'on réutilise parce qu'elles sont imagées, ont un mouvement, une vie en elles-mêmes : par leur formulation¹⁷⁸⁵ ».

Ce cadencement soutient d'ailleurs la narration du corps qui lui-même s'énonce par des glissements d'un lieu corporel à un autre, d'une association d'idées à des déclinaisons de sonorités. Ainsi, il contribue à créer au sein même de l'écriture une forme d'alternance entre évocation littérale et symbolique du corps, qui redouble la relation chiasmatisque entre activité et passivité dans le processus d'incorporation du récit par le lecteur. C'est d'ailleurs ce que remarque Christine Roquet à propos de Dupuy.

« En danse, la métaphore s'avère un outil pédagogique privilégié pour éveiller la dimension d'ouverture périphérique de la perception, la face passive ou plutôt la dimension d'accueil du chiasme intrasensoriel actif/passif¹⁷⁸⁶ ».

Ce type d'interaction entre dynamique narrative et imaginaire du corps, s'il nous semble étayer l'hypothèse de Punday, manifeste aussi en retour la place occupée par les activités textuelles – de

¹⁷⁸² DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, op. cit., p. 32.

¹⁷⁸³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁷⁸⁴ Ricoeur propose ainsi de distinguer la « métaphore morte, déjà sédimentée dans la polysémie admise par le lexique », de la métaphore vive, qui serait une innovation sémantique. Si la seconde est valorisée par son discours et plutôt rattachée à la création poétique, il nous semble que la première trouve son intérêt en cela qu'elle soutient les manières communes de penser et de dire le corps. Voir RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1976.

¹⁷⁸⁵ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 70, lignes 1-4.

¹⁷⁸⁶ ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, op. cit., p. 103.

lecture comme d'écriture – dans la pratique de danseur de Dupuy. Il nous apparaît en effet que l'on pourrait qualifier sa « poésie du mouvement dansé » d'une conception du corps largement intertextuelle, tant celle-ci semble médiée par des références croisées entre de nombreux écrits. Ces croisements opèrent au sein de ses propres textes, comme *via* ceux de deux théoriciens de la danse qui nourrissent notre propre réflexion : Laurence Louppe et Michel Bernard. Ce dernier lui consacre un article entier – « Dominique Dupuy, danseur alchimiste » – au sein duquel il souligne combien le travail du danseur « dévoile la relation secrète qui existe entre le sentir, l'imaginaire, le mouvement et le dire, relation que j'ai mise en lumière dans différents travaux ». La « théorie fictionnaire de la sensori-motricité », que nous avons pu évoquer dans l'introduction de cette partie, s'expose ici comme adossée à la pratique de Dupuy. Quelques lignes plus loin, il analyse la nature de cette relation entre la sensation et l'énonciation sous l'égide du poétique.

« En somme, la danse de Dominique s'offre comme l'épiphanie de l'aura sensorielle des choses et, mieux encore, comme l'œuvre d'un subtil alchimiste qui réussit à transmuter chorégraphiquement leur force poétique¹⁷⁸⁷ ».

Cette référence au poétique ne constitue pas un épiphénomène : tout l'article qu'il consacre à Dupuy en est mâtiné, et s'ouvre d'ailleurs sur une citation de Paul Valéry, à laquelle Bernard compare le danseur – or lui-même est lecteur de Valéry. On ne relève pas moins de vingt-quatre références au poète dans le recueil *Marsyas*, ainsi qu'un long texte, intitulé « La mesure des choses », consacré à introduire la pensée de Valéry comme « texte de référence¹⁷⁸⁸ ». D'autre part, si Bernard souligne combien la pratique de Dupuy corrobore ses propres hypothèses théoriques, le danseur n'est pas en reste : il cite lui-même abondamment le philosophe dans nombre de ses propres textes – on en recense seize occurrences dans le seul recueil *Marsyas*. On peut ainsi postuler l'existence d'une certaine intertextualité, voire d'une certaine convergence entre leurs deux cheminements de pensée. De la même manière, les pensées et les pratiques d'écriture de Dupuy et de Louppe semblent se nourrir réciproquement. Si cette dernière préface le recueil *Marsyas*, Dupuy intervient à son tour dans le chapitre « Présentation » de la *Poétique* : Louppe s'adosse à la réflexion du danseur pour justifier sa propre entreprise poétique, par une citation elle-même issue de la lecture d'un texte poétique de Valéry.

¹⁷⁸⁷ BERNARD Michel, « Dominique Dupuy, danseur alchimiste ou du pouvoir poétique de transmutation chorégraphique des objets », *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 245.

¹⁷⁸⁸ DUPUY Dominique, *Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse, op. cit.*, pp. 81-83.

« [La poétique] se constituant soi-même dans la lecture de l'œuvre. Commentant la fameuse 'Introduction au cours de poétique' de Paul Valéry, Dominique Dupuy évoque cette lecture poétique du mouvement dans 'un événement qui est un avènement'¹⁷⁸⁹».

On peut s'interroger sur la nature des interactions entre Louppe, Bernard et Dupuy : les premiers s'intéressent à sa danse, écrivent non seulement à son sujet mais formulent aussi à partir de son travail certaines hypothèses analytiques, de sorte qu'ils produisent une exégèse tant poétique que thématique de sa figure de danseur. Ils mobilisent pour ce faire des références à sa pratique chorégraphique comme à ses propres textes – ces derniers constituant parfois pour eux le support d'analyse des danses de Dupuy – qualifiant l'ensemble de sa production de « poétique ». On pourrait s'interroger, chez Louppe, sur la place conférée à la pratique de Dupuy dans l'élaboration de sa propre réflexion quant aux interactions entre geste et parole, mais aussi entre danse et narrativité. C'est précisément le cas lorsqu'elle mobilise, dans un sous-chapitre consacré à la présence du récit en danse, la citation par laquelle elle ouvre son propre ouvrage, pour qualifier l'activité narrative des danseurs.

« Récit formé d'événements (et avènements, dirait Dominique Dupuy) de nature corporelle ou sensitive ne débouchant pas forcément sur une action identifiable par le spectateur¹⁷⁹⁰ ».

2. *Le récit comme catégorie littéraire*

Effectivement, chez Dupuy la notion de récit est un véritable creuset de réflexions : elles se concrétisent d'ailleurs dans une commande qui lui a été passée par son éditeur¹⁷⁹¹ en vue de publier une *Brève histoire de la danse contemporaine*, « en neuf chapitres et cent cinquante pages¹⁷⁹² ». Ce projet l'interpelle quant à la manière de construire cette « histoire » de la danse, selon la double acception de ce terme, historique et narrative. Elle requiert d'interroger les modalités de mise en relation de la forme textuelle attendue (celle de l'ouvrage et de ses contraintes éditoriales), des structures de récit qu'il mobilise pour façonner une histoire de la danse et de la dynamique narrative par laquelle il cherche à témoigner de ses expériences kinésiques. Ainsi, la pratique du récit chez Dupuy ne peut s'envisager que de manière transversale et intertextuelle, et ceci alors que nous avons relevé combien les artistes chorégraphiques s'attachent par ailleurs à distendre la relation entre narrativité et forme littéraire. Dupuy définit le récit à l'encontre de catégories connexes – la description, le discours, la narration historique – selon des antagonismes moins structurels que fonctionnels¹⁷⁹³ : elles

¹⁷⁸⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 23.

¹⁷⁹⁰ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 264.

¹⁷⁹¹ Il s'agirait de Jean-Claude Béhart.

¹⁷⁹² « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 74, ligne 27.

¹⁷⁹³ Phénomène dont nous remarquons la présence en critique littéraire, notamment chez Francis Berthelot. BERTHELOT Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, op. cit.

révèlent la posture (intra- ou extradiégétique) et le statut (artistique et auctorial) adoptés par le danseur, le déroulement du flux énonciatif au regard du déploiement de l'événement gestuel (à l'inverse de la déclinaison d'un prédicat, comme dans le processus descriptif). Finalement, c'est l'objet du récit – concerne-t-il l'œuvre chorégraphique ou l'expérience du danseur ? – qui se trouve interrogé, lorsque la trame narrative est désignée comme relevant d'un acte de « composition » : quels événements kinésiques donne-t-il à lire ?

Dans le cadre de cette commande d'écriture, Dupuy prend position au regard de la figure de l'historien quant aux valeurs portées par la narration historique – telle qu'il la voit se déployer par exemple dans le projet de Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France*¹⁷⁹⁴. Il voit dans cet ouvrage un écrit « sur » la danse, qui ne propose que « très peu d'analyse de ballet ou de danse » et ne prend pas en compte « ce qu'il y a dans la danse que je fais. Ou que je vois qui est faite par [quelqu'un d'autre]¹⁷⁹⁵ ». Pour Dupuy, il s'agit au contraire de « montrer la danse à travers moi », puisque réciproquement « c'est à travers les histoires que je me raconte¹⁷⁹⁶ ». Cette opposition, en cela qu'elle associe thématique d'écriture et focalisation du narrateur pour discriminer narration historique et récit, nous semble s'appuyer implicitement sur des catégories littéraires. En effet, la narration historique en linguistique, par exemple chez Benveniste¹⁷⁹⁷, tend à s'opposer à l'énonciation discursive, lors de laquelle « les acteurs actualisent le langage dans un processus interactif¹⁷⁹⁸ ». À l'inverse, l'une des propriétés de la narration historique selon Benveniste est qu'elle donne à lire une scène étrangère au narrateur.

« Il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici : les événements semblent se raconter d'eux-mêmes¹⁷⁹⁹ ».

De ce mécanisme découlent deux conséquences : la première relève du statut diégétique du narrateur, qui ne prend pas part aux faits qu'il relate ou s'en extrait pour les raconter. Or, c'est précisément cette caractéristique que Dupuy ne peut admettre : elle induirait sinon qu'il se trouve exclu des événements qu'il narre, alors qu'il s'agit pour lui de « raconter notre histoire de la danse¹⁸⁰⁰ ». La seconde conséquence concerne le statut des événements racontés : l'énonciation historique chez Benveniste requiert la « présentation de faits survenus à un certain moment du

¹⁷⁹⁴ ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bouge, 1990.

¹⁷⁹⁵ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 72, lignes 15-16.

¹⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 67, ligne 41.

¹⁷⁹⁷ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I & II*, Paris, Gallimard, 1966 & 1974.

¹⁷⁹⁸ ARRIVE Michel, « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture », *Linx* n° 9, 1997. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.1028> Consulté le 5 novembre 2021.

¹⁷⁹⁹ BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit. p. 241.

¹⁸⁰⁰ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 74, ligne 19.

temps¹⁸⁰¹ ». Pour que ces événements puissent être considérés comme s'étant produits, ils doivent appartenir au passé ; ou à l'inverse, dès lors qu'ils sont énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés. Ces deux cas de figure sont problématiques pour Dupuy : narrer la danse dans une énonciation historique, ce serait souligner que ce temps est révolu – que *son* temps est révolu – et avec lui ceux qu'il a côtoyés. C'est contre ce phénomène que le récit s'instaure comme pratique mémorielle, à l'image de *Reliement*, où la rubrique nécrologique propose les « récits que j'écris en tant que celui qui reste, reste encore¹⁸⁰² ». Cependant, cette activité mémorielle réfère moins à un passé révolu qu'elle ne s'attache à ses traces dans la corporéité du « témoin ».

« Le récit n'est pas exact, mais l'inexactitude n'est pas grave, il y a cette latitude, qui n'est pas celle du copier-coller. [...] Les témoins racontent, et ils fabulent, ils reviennent sur ce qu'ils ont dit. Pour moi, c'est ça un témoignage : ce n'est pas rendre compte d'une chose de A à Z, mais parler de ce qu'elle a laissé en soi de trace plus ou moins profonde¹⁸⁰³ ».

Le récit de danse est alors envisagé chez Dupuy comme une pratique d'invention, qui possède un pouvoir d'évocation (de stimulation d'imaginaire) autant que de vocation (au sens du verbe latin *vocare*, s'adresser) : en ce sens, il « précède » le geste, moins temporellement que parce qu'il suscite un « désir de voir¹⁸⁰⁴ ». On peut ici rappeler que ce qu'évoque Dupuy constituerait effectivement, en narratologie, un écart manifeste avec l'énonciation historique : si dans cette dernière le récit est second par rapport à la chaîne d'événement qu'il relate (l'histoire – c'est-à-dire l'événement – précède la narration qui en est faite, telle qu'elle s'incarne dans un récit¹⁸⁰⁵), en revanche l'invention bouleverse l'ordre chronologique, mais aussi logique. Dans ce cas, les événements n'existent que par le récit qu'il en propose (la narration précède le récit, qui donne accès à l'histoire : le récit produit l'événement). Or il s'agit d'un phénomène caractéristique des énoncés dits « fictionnels ». Cette précision constitue un appui pour envisager l'hypothèse qui nous anime : celle d'un entrelacs, dans les récits des danseurs, entre les formes littéraires de la fiction et du processus fictionnaire. En effet, c'est aussi en se référant à des formes textuelles – celles qui sont produites à l'entour des œuvres chorégraphiques – que Dupuy nourrit son propre imaginaire du récit de danse.

¹⁸⁰¹ BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit. p. 239.

¹⁸⁰² DUPUY Dominique, « Hélas ! », *Reliement* n°9, Paris, Ode après l'orage, 2019, pp. 6-7.

¹⁸⁰³ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 68, lignes 4-8

¹⁸⁰⁴ *Idem*.

¹⁸⁰⁵ L'acte narratif de l'historien, par exemple, se situe en aval de l'histoire comme ensemble des événements révolus, et en amont du récit qui constituera le produit de cet acte. BAREL-MOISAN Claire, DERUELLE Aude, « La production du récit », *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 115.

« Le récit se situe entre la pratique et l'exégèse, distinct de la description et du compte-rendu. Ce qu'on voit beaucoup, c'est que les critiques sont dans le compte-rendu : ils sont obligés de faire un compte-rendu : ils ont un compte à rendre¹⁸⁰⁶ ».

On relève ici la possibilité que le récit de danse soit défini par un statut temporel, entre la « pratique » – envisagée comme première chronologiquement – et « l'exégèse », constituée *a posteriori*. En second lieu, ces délimitations temporelles s'incarnent dans des formes textuelles spécifiques, qui résultent de ces diverses postures : le récit, la description et le compte-rendu. Tel qu'il l'évoque par ailleurs, le récit constitue « quelque chose qui manque entre la danse elle-même et des bribes de choses écrites par les chorégraphes ». Car « la danse, dans ces choses-là [ces bribes] ne se raconte pas, elle ne se dit pas¹⁸⁰⁷ ». Comme le souligne cette citation, ces formats d'écriture sont indissociables du statut de celui qui les produit : le critique/spectateur pour le compte-rendu, le chorégraphe pour ces « bribes », tandis que le récit serait l'apanage du danseur. C'est donc la relation tissée à l'acte de danse – vécu du point de vue de son émission ou de sa réception – qui conditionne l'élaboration et le statut du récit. Dupuy l'éprouve dans les écrits produits par les chorégraphes, notamment dans les textes d'intention imprimés sur les feuilles de salle, conçus et destinés à être lus en amont de la représentation, afin de guider la compréhension de l'œuvre.

« Un texte comme ça, une fois que je l'ai lu, je me dis : 'j'ai tout vu et je n'ai plus envie de voir'. [...]. Et comme pour moi une pièce, une chorégraphie ne devrait pas être comprise, elle ne devrait pas amener à être comprise mais simplement à être vue. Moi ça me défrise. Ça place, ça essaie de placer le spectateur, le futur spectateur justement sur la voie d'une éventuelle compréhension, ce qui pour moi est – je ne dis pas que ce n'est pas intéressant, je dis que ça n'est pas la voie juste de ce que j'attends de la danse¹⁸⁰⁸ ».

Effectivement, les notes d'intention des chorégraphes semblent formellement éloignées tant de la forme que du processus d'écriture qui donne lieu au récit de danse. Il s'agit de textes souvent analytiques, conçus dans une perspective programmatique¹⁸⁰⁹, c'est-à-dire avec une fonction de préfiguration ou d'annonce. À l'inverse du compte-rendu critique, qui suppose la préexistence de l'objet sur lequel il s'appuie, les notes d'intention sont produites en amont de l'œuvre, chronologiquement comme poïétiquement. Pour celui qui l'écrit (le chorégraphe), le texte d'intention

¹⁸⁰⁶ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 87, lignes 3-5.

¹⁸⁰⁷ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 67, ligne 20.

¹⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 77, lignes 24-38.

¹⁸⁰⁹ Voir la typologie que développe Bernard Sève au sujet du statut des écrits d'artistes au regard de leurs œuvres : en amont, durant le temps de création ou en aval. Ces temporalités artistiques et biographiques recoupent des formats d'écriture spécifiques (texte programmatique, compte-rendu, mémoires, autobiographie...). SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XXe siècle*, Les lundis de la philosophie, ENS, 17 février 2014. En ligne. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661> Consulté le 18 mai 2015.

accompagne l'élaboration de la danse et sa promotion, tandis que pour celui qui le lit, il précède sa découverte de l'œuvre. C'est donc du point de vue de l'effet produit par ces textes d'intention que Dupuy les oppose au récit : si ce qui le heurte dans la note d'intention est qu'elle ne donne « plus envie de voir », puisque « j'ai tout vu », *a contrario* le récit est marqué par son pouvoir suggestif : « un récit doit être intéressant pour celui qui le lit et celui qui l'écrit, [...], le récit s'adresse à tous ».

Le récit comme catégorie perceptive

Finalement, dans la dialectique par laquelle Dupuy oppose narration historique et récit, puis récit et forme du compte-rendu ou du texte d'annonce, il interroge la relation – statutaire, scopique, temporelle – du danseur à l'expérience qu'il narre. Ainsi, le récit se dessine pour Dupuy en creux ou en négatif, en regard d'une autre forme d'écriture à son goût bien trop fréquente dans la sphère des discours produits sur la danse et les danseurs : la description, au sujet de laquelle il développe une véritable aversion¹⁸¹⁰. Ici cependant les catégories littéraires ne peuvent seules expliquer cette opposition : si la pensée de Dupuy les convoque en arrière-plan, la description se manifeste pourtant dans des formes, des objets et des dynamiques perceptives et énonciatives qui les excèdent largement. Rappelons cependant que cette opposition pourrait, en mobilisant les catégories d'analyse littéraires, sembler presque évidente : si Genette dialectise description et récit¹⁸¹¹, c'est du point de vue des objets auxquels ils s'attachent. La première est destinée à narrer les objets, tandis que le second soutient la progression des actes des protagonistes et des événements de la diégèse. À ce titre, la forme du récit semble plus appropriée à la narration des gestes dansés.

Cependant, dans le discours de Dupuy, la description constitue moins une structure incluse dans une narration qu'un statut particulier conféré à l'énonciation d'une danse : celle-ci demeure pour lui essentiellement « indescriptible¹⁸¹² ». Ce topos particulièrement récurrent dans les discours des danseurs – qui renvoie à l'aporie d'un mutisme, précédemment examinée – soutient d'une part que le geste serait irréductible au langage (particulièrement dans le cas de danses au vocabulaire non codifié), d'autre part que l'expérience serait incluse dans le corps du danseur, et à ce titre non transmissible. À partir de ces suppositions, largement réfutées par les recherches en danse¹⁸¹³ et en littérature, il s'agit

¹⁸¹⁰ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 85, lignes 25-40.

¹⁸¹¹ GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications* n°8, 1966, pp. 152-163. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121> Consulté le 21 juin 2022.

¹⁸¹² « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 84, ligne 6.

¹⁸¹³ Voir notamment les travaux de Philippe Guisgand. GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps* n° 74, 2006, p. 117-130. En ligne. DOI : 10.3917/sta.074.0117. Consulté le 11 septembre 2022. Et GUISGAND Philippe, « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères/Adages*, n° 15, 2015, p. 10-12. Et GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, « Une diversité de descriptions », *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2021, p. 46.

seulement de donner quelques éléments de synthèse pour comprendre comment Dupuy l'oppose au récit, en rapprochant les pratiques de description et de notation du geste dansé.

« C'est ça que je reproche aussi à la description, comme à la notation : elle se décompose, s'exégèse, se découpe en petits morceaux : on perd le flux de la danse. Il manque de l'entre, il n'y a pas d'entre-deux, c'est réduit aux formes¹⁸¹⁴ ».

Celle conception de la description peut être appréhendée à partir des analyses qu'en produit la linguistique. Hamon signale qu'elle constitue dans ce cas moins une catégorie de texte qu'un ensemble d'opérations logiques et sémiotiques¹⁸¹⁵ : elle prend pour objet les structures lexicales et s'organise autour d'un pantonyme (qui nomme un objet, « maison », par exemple) et le décline en paradigmes (« portes », « fenêtres »). L'acte de désignation opéré par la pratique descriptive se confond avec l'acte de dénomination, de sorte que les termes utilisés pour dire un objet participent à le catégoriser : il s'agit d'une pratique référentielle (la description réfère nécessairement à quelque chose, même sous la forme d'une image mentale), qui intervient donc *a posteriori*. Dans le cas d'une description de danse¹⁸¹⁶, et tout particulièrement lorsqu'il s'agit pour un danseur de décrire son propre geste, ces opérations langagières s'appuient sur une activité perceptive qui polarise la relation entre sujet décrivant et objet narré. Ces derniers ne peuvent – en apparence – se confondre : parce qu'elle propose une vision de l'objet, la description interroge la posture « objective » du descripteur, quant à la dynamique du regard qu'il engage, les procédés par lesquels s'articulent le mouvement de sa propre perception du geste dansé et le travail langagier qu'il opère pour le dire¹⁸¹⁷. L'activité descriptive met à nu le phénomène sensori-énonciatif, en cela qu'elle vise le geste autant qu'elle participe à le construire : « décrire, c'est adresser la version d'une expérience¹⁸¹⁸ » souligne Simon Hecquet. Il s'agit pour le danseur d'accepter l'incomplétude de cette version, puisque son caractère parcellaire s'éprouve surtout dans l'acte qui la compose : la perception opère par « déplacements, tâtonnements, manipulations¹⁸¹⁹ », c'est-à-dire dans un flux particulièrement entrecoupé – le « découpage » qu'évoque Dupuy, à l'encontre du continuum narratif. Finalement, relevons aussi que son rejet de la description peut être appréhendé dans le contexte esthétique dans lequel se déroule sa propre carrière : Sylviane Pagès, dans son étude de la réception artistique et critique des artistes de la

¹⁸¹⁴ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 67, lignes 20-23.

¹⁸¹⁵ HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993. Voir aussi la relecture critique de son travail dans les analyses les plus récentes : WANLIN Nicolas, « Remarques sur les problématiques actuelles de la théorie du descriptif », *Polysèmes* n°9, 2007. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.1786> Consulté le 23 juin 2021.

¹⁸¹⁶ CHEVALIER Pauline, « Concepts in performance », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1133> Consulté le 20 septembre 2022.

¹⁸¹⁷ HAMON Philippe, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸¹⁸ HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, « L'opération descriptive », *op. cit.*, p. 47.

¹⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 44.

Judson¹⁸²⁰, cite Dupuy qui perçoit cette « américanisation » comme un « coup dur¹⁸²¹ ». Or on sait combien ces danseurs, sous l'influence notamment de la pensée de Susan Sontag, ont engagé un intense effort de description de leurs pratiques comme support d'élaboration de nouveaux savoirs¹⁸²².

3. *Du récit chorégraphique à la scène de danse*

Dupuy développe alors une pensée de sa pratique du « récit de danse » en mobilisant des catégories littéraires, empruntées au champ de la narratologie. En proposant une distinction entre description et récit, entre énoncé narratif et énoncé historique, il isole finalement moins des structures textuelles spécifiques que des modalités perceptives, qui interrogent les relations entretenues entre l'expérience dansée et la production d'une narration. Au sein d'un dossier consacré au récit dans *Reliement*, il expose sa conception du récit en danse, en mobilisant cette fois-ci des catégories chorégraphiques : le récit y est présenté comme une « scène », dans son acception scénographique et compositionnelle, mais aussi temporelle et scopique. C'est à ce titre qu'elle devient le support de transmission d'une expérience kinésique au lecteur.

Le récit

« On peut se contenter d'un récit d'une petite histoire, même si cela reste une introduction, un passage... Une « mise en récit », comme une mise en bouche. [...]. Mais le récit peut dépasser le cadre de la petite histoire, pour accéder à celui d'une scène, une scène qui se joue, qui se danse, qui a une armature dramaturgique ou chorégraphique, ce que je pourrais appeler composition. La composition, implique une différence de qualité de temps, des temps, avec des points forts, des pics, mais aussi des moments de plénitude, des plages...

Il ne s'agit pas seulement de faire ressortir ces moments, il s'agit que chaque moment ait un espace propre, de telle façon qu'on s'éloigne de la seule remémoration, de la description, du compte-rendu. [...] Le récit, n'est pas dans une continuité, ne prétend pas à l'être, il est isolé dans une continuité à lui, ce qui ne l'empêche pas de pouvoir s'incorporer à plus important que lui, dont il peut d'ailleurs parfois être l'incitateur.

Il initie, il est plutôt au début qu'à la fin, il conclut rarement. Mais il introduit fréquemment [...]. Lisant aujourd'hui, après bien d'autres fois, le merveilleux récit que Pétrarque fait de son ascension du Mont Ventoux, la lecture achevée, une fois de plus, j'ai oublié une grande partie des péripéties que Pétrarque détaille avec tant de délicates subtilités, mais je garde de ce double périple, celui « pour de vrai » de Pétrarque et le mien, un délicieux goût de quelque chose qui un instant change

¹⁸²⁰ PAGES Sylviane, « Le 'moment Cunningham'. L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... », *Repères, cahier de danse* n° 23, 2009, p. 3-6. En ligne. DOI : 10.3917/reper.023.0003. Consulté le 20 septembre 2022.

¹⁸²¹ Dominique Dupuy, cité in GRAND Amélie, VERRIELE Philippe, *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécue*, Paris, Seuil, 2005, p. 38

¹⁸²² CHEVALIER Pauline, « *Concepts in performance* », *op. cit.*

la vie. Si je transpose ces pensées à la danse entre l'expérience et l'exégèse, le récit que l'on pourrait tirer de son expérience, même encombré des détails de son exécution, ne contiendrait-il pas un *plus*, ne nous restituerait-il pas quelque chose de la danse, à chaque fois différent, capable de nourrir une pensée de danse singulière, prélude aux investigations « scientifiques », à l'exégèse, apanage de l'Université¹⁸²³ ».

Dupuy délimite ici deux catégories de récit de danse : le premier relèverait d'une « mise en récit », c'est-à-dire d'une opération de transformation d'un événement chorégraphique en narration. C'est ce qu'il désigne ailleurs comme un « récit chorégraphié¹⁸²⁴ », qui emprunte sa forme à une œuvre existante et s'attache à mettre en exergue les traits saillants d'une composition chorégraphique *via* le déroulement des différents événements scéniques. Elle s'oppose à un second registre de récit, pensé comme une pratique de composition, analogue à celle de la danse, nourrie par la « différence de qualité de temps, [...] avec des points forts, des pics, mais aussi des moments de plénitude, des plages... ». Cette seconde catégorie interroge le statut de Dupuy narrateur ; s'il dit écrire « en danseur », la pratique du récit qu'il décrit ici relève plutôt d'une activité chorégraphique : la réception que l'on pourrait façonner à son égard s'attacherait alors à des figures compositionnelles.

Dans un second temps, ce sont la forme même du récit et ses délimitations – notamment spatio-temporelles – qui sont évoquées : le récit serait « isolé », dans un « espace propre », quoiqu'« incorporé à plus important que lui ». Il est donc à considérer comme une forme close graphiquement et temporellement, par exemple au sein d'un ouvrage ou d'un texte, cependant avec une fonction d'« incitateur », situé « plutôt au début qu'à la fin [...] il conclut rarement ». Est-ce ici une seule référence à sa position dans la structure textuelle, ou plutôt à sa fonction initiatique ? Il constitue en effet une « scène qui se joue, qui se danse » : dans ce cas, il n'aurait pas pour seule fonction de relater une œuvre passée ni de restituer une expérience kinésique, mais de se constituer comme telle, en suscitant pour le lecteur certaines qualités – temporelles et spatiales, mais aussi rythmiques ou énonciatives – inhérentes au geste dansé.

a. Le récit comme composition chorégraphique

Ce dernier terme de « scène » retient notre attention, tant il s'agit d'une notion plurielle, propre aux domaines des arts du spectacle comme de la littérature, particulièrement transversale dans le contexte de notre étude qui s'appuie sur des récits de danse principalement développés en contexte chorégraphique : s'y réfèrent des phénomènes scopiques, spatio-temporels mais aussi empathiques.

¹⁸²³ DUPUY Dominique, « Récits », *Reliement* n°8, Paris, Ode après l'orage, 2018, p. 6.

¹⁸²⁴ Cette expression revient régulièrement dans nos conversations, mais il est possible que Dupuy n'en soit pas tout à fait à l'origine : elle apparaît dans l'ouvrage de Michèle Feuvre, *Danse contemporaine et théâtralité, op. cit.*, que nous avons lu dans les premiers mois de notre recherche. Ainsi, nous avons peut-être contribué à son infiltration dans le discours de Dupuy.

En narratologie, l'usage de ce terme est d'ailleurs issu de cette relation ambiguë aux formes scéniques, notamment théâtrales¹⁸²⁵. En dramaturgie, la scène articule l'espace de représentation et le texte qui en constitue le support : elle désigne la conjonction de délimitations spatiales (la scène comme plateau, et l'unité de lieu du texte), actantielles (unité d'événement et de personnages), comme temporelles (unité de temps). Par une relation d'analogie avec les modes de représentation dramatiques, la « scène » constitue aussi l'une des formes du récit ; dans ce cas, ses propriétés actantielles s'établissent au sein du cadre spatio-temporel¹⁸²⁶ proposé par la narration elle-même. Genette propose ainsi une typologie de la temporalité narrative, déclinée selon les modalités de l'ellipse, du sommaire¹⁸²⁷, de la pause et de la scène : par des procédés de ralentissement ou d'accélération rythmiques comme diégétiques, elle est marquée par l'égalité stricte entre la longueur du texte et la durée de l'action évoquée, c'est-à-dire entre le temps du récit et celui de l'histoire. On considère alors la scène dans une perspective mimétique : elle survient lorsque l'on croit voir l'action narrée se dérouler devant nos yeux, comme au spectacle¹⁸²⁸. L'exemple le plus représentatif de cette capacité synthétique de la scène intervient lorsque la voix du narrateur s'efface pour faire advenir un dialogue rapporté au discours direct, de sorte que ce sont les échanges de paroles qui accomplissent le déroulement de l'action et des interactions.

Ces caractéristiques de la scène sont efficaces lorsqu'elles s'appliquent à des formes langagières, au théâtre ou dans le récit. En danse, ces procédés semblent peu pertinents, non parce que les variations rythmiques soient impossibles, mais parce qu'on peine à imaginer qu'un geste se donne à voir comme un sommaire (hormis *via* la pantomime ?), ou comme une pause : même l'immobilité d'une posture est perçue dans sa durée¹⁸²⁹. Pareillement, dans un récit de danse, comment peut-on faire s'égaliser la durée de production d'un geste et la durée de lecture du récit qui le narre ? Pour considérer cette question, il semble que transposer un événement kinésique en une énonciation langagière consiste moins à narrer la trajectoire cinétique et temporelle des gestes qu'à transmettre la conscience qu'en a le danseur, parce qu'elle est elle-même tissée de propriétés narratives. C'est précisément ce qu'évoque Dupuy, au sujet de la perception des caractéristiques temporelles de la scène de danse sur le plateau théâtral.

¹⁸²⁵ CHARLES Lise, *La scène : le mot et l'idée*, Séminaire « Anachronies - textes anciens et théories modernes », 2011. En ligne. URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?La_scene Consulté le 8 mars 2022.

¹⁸²⁶ FORT Sylvain, « Le lieu de la scène », in MATHET Marie-Thérèse (dir.), *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁸²⁷ GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 129.

¹⁸²⁸ LOJKINE Stéphane, *Introduction à la scène comme dispositif : Paolo et Francesca*, 2008. En ligne : URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00523381/> Consulté le 17 mars 2022.

¹⁸²⁹ Quant à la présence d'une temporalité que l'on pourrait rattacher à celle de l'ellipse, il semble dans le cas d'une œuvre de danse difficile de supposer qu'un événement gestuel puisse être passé sous silence mais qu'il conditionne ensuite le déroulement du flux chorégraphique.

« Dans le récit de ce qui se produit sur scène, une fois que la lumière s'allume, on ne peut pas s'arrêter, on ne peut pas se reprendre, on ne peut intervenir sur rien, le temps se déroule¹⁸³⁰ ».

Les propriétés de cette expérience temporelle, notamment son déroulement ininterrompu dans un présent sans passé ni futur, influent sur les modalités narratives par lesquelles elle est transmise : si « sur scène, on n'a pas de repères », alors si pour en faire le récit « on emploie les mêmes mots, on n'aura pas les mêmes repères pour ces mots¹⁸³¹ ». Ce sont à ce titre les propriétés temporelles du récit qui se trouvent interrogées : comme Louppe l'évoquait avec Dupuy, le récit de danse est un « événement qui est aussi un avènement¹⁸³² », c'est-à-dire que ses caractéristiques compositionnelles, scopiques et actancielles sont modelées par celles de la danse narrée, qui devient fondatrice du tissu narratif.

Ce phénomène s'actualise au sein d'un motif d'écriture fréquemment évoqué par Dupuy, mais aussi par nombre de danseurs, d'écrivains¹⁸³³ et de théoriciens : le saut par lequel Nijinski conclut sa performance du *Spectre de la rose* de Fokine (1911). Gabriele Brandstetter¹⁸³⁴ analyse la place qu'il occupe dans plusieurs récits littéraires du début du XX^e siècle, et conclut que sa force évocatrice repose sur le caractère non représentable de la scène qu'il offre au regard : elle en livre pour cela une analyse perceptive, qui interroge notamment la narration de la temporalité.

« Le choc de la soudaineté que procure le saut [...] marque une césure dans la perception du temps qui non seulement rompt le continuum, mais qui – soudain – annule la continuité au sens de la durée comme donnée apparente ».

Cette discontinuité dans le flux de l'écoulement temporel, tangible tant dans la suspension du danseur que dans le dispositif scénique qui masque finalement sa chute, constitue une énigme perceptive pour le spectateur. Si Dupuy ne l'a pas vu lui-même, il se le figure par l'intermédiaire de sources diverses (photographies, commentaires et textes littéraires) : au sein d'un article de *Reliement*, il analyse combien ce serait la réversibilité de la relation gravitaire, rendant indistincte la phase d'élévation et de descente, qui transgresserait l'attente d'un déroulement causal et chronologique du mouvement.

« Les quelques photos où on le voit sauter, vous ne pouvez pas dire s'il est en train de monter ou de descendre. Les deux phases sont présentes. Même dans l'envol, la terre est restée,

¹⁸³⁰ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 87, lignes 20-22.

¹⁸³¹ *Ibidem*, lignes 17-19.

¹⁸³² LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 23.

¹⁸³³ Notamment Hofmannsthal ou Nietzsche.

¹⁸³⁴ BRANDSTETTER Gabriele, « Le Saut de Nijinski : La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littératures* n°112, 1998, pp. 3-13. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1596> Consulté le 04 juin 2022.

et quand il est dans la descente, le ciel demeure présent. Ce double aspect de la gravité, c'est inouï !¹⁸³⁵ ».

Lorsqu'il s'agit d'en produire un récit, ce sont les caractéristiques même de l'énonciation narrative qui se trouvent défiées : le saut se présente au regard comme une scène, cependant il marque un temps de pause, qui lui-même condense et résume – à la manière d'un sommaire – deux dynamiques opposées. Le bond de Nijinski transgresse la capacité de focalisation omnisciente du narrateur et défie la logique diégétique du récit. Dupuy s'y intéresse tout particulièrement dans l'introduction qu'il propose dans *Marsyas* du livret du ballet *L'homme et son désir*, écrit par Paul Claudel après sa découverte d'un ballet dansé par Nijinski. Le commentaire qu'il en donne nous interpelle tant il articule des thématiques kinésiques et narratives transversales à la pratique de Dupuy¹⁸³⁶ : du souffle au diaphragme, de l'impulsion à la perception de la gravité, la narration d'un saut relève autant de l'inspiration poétique que de la suspension énonciative.

« 'Le bond, c'est-à-dire la victoire de la respiration sur le poids' écrit Claudel, parlant de Nijinski. Celui-ci s'est expliqué sur le fameux bond qui l'a rendu célèbre, trop célèbre, au point d'occulter l'autre face de son génie : la chorégraphie. Si on a pu déceler, à la faveur d'un accident, une conformation particulière de la cheville du danseur qui expliquerait l'extraordinaire élasticité de son saut, il n'en reste pas moins qu'au dire même de Nijinski, c'est au souffle qu'il doit son parcours inégalé dans l'air. L'élan, le décollage du sol sur l'expiration active, le trajet aérien dans le vide, la descente et l'atterrissage sur l'inspiration. Dans le projet de Nijinski, la gravité, l'espace et le temps sont rassemblés dans une trajectoire où le corps tout entier s'immerge¹⁸³⁷ ».

L'activité « chorégraphique » de Nijinski semble trouver ici une acception toute particulière, qui réinvestit les propriétés que nous avons pu voir apparaître dans la conception du « récit de danse » de Dupuy : un jeu de suspensions, de pics et de plénitudes. Celui-ci combine un flux respiratoire (inspiration/expiration), un flux cinétique (élan, trajet aérien, atterrissage) et un flux spatio-temporel qui s'articule à l'activité gravitaire du danseur – recouvrant le trio des facteurs d'Effort labanien – de sorte que son corps devient le référent et le principe organisateur du déroulement narratif.

Chez Claudel, ce sont les propriétés corporelles elles-mêmes qui deviennent les composantes actanciennes du récit : comme il le résume, Nijinski « apportait le bond, c'est-à-dire la victoire de la

¹⁸³⁵ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 87, lignes 19-23.

¹⁸³⁶ À propos du travail de la gravité chez Françoise et Dominique Dupuy : CRON-FAURE Amanda, « Le saut et la chute dans *La Danse du temps* », *Repères, cahier de danse* n°24, 2009, p. 15-16. En ligne. DOI : 10.3917/reper.024.0015. Consulté le 17 août 2022. D'ailleurs, Louppe elle-même fait référence à la citation suivante pour évoquer la pratique du souffle et de la respiration chez Dupuy. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 85.

¹⁸³⁷ DUPUY Dominique, *Marsyas*, op. cit., p. 22.

respiration sur le poids¹⁸³⁸ ». On retrouve dans cette logique corporelle de la narration l'hypothèse de Punday selon laquelle les représentations du corps façonnent celles du récit ; cette intrication se redouble, dans notre cas, du fait que les notions de gravité et de respiration sont centrales dans l'imaginaire corporel que transmet Dupuy par l'écriture. Est-il possible d'envisager qu'elles modulent la trame narrative d'un récit qui s'attacherait à dire une chute – forme archétypale de la gravité passive –, et quels effets kinésiques produisent-elles ?

b. Narrer la gravité

Dans *Reliement*, Dupuy livre quelques extraits de ce qu'il reconnaît comme des récits de danse : rarement produits par des interprètes ou des chorégraphes, ils sont « issus de la littérature ésotérique ou mystique ». Certains sont des contes, d'autres sont puisés dans des livrets de ballet¹⁸³⁹ ; tous se caractérisent pour Dupuy par « une écriture allusive qui produit un désir de mouvement¹⁸⁴⁰ », de sorte que l'imaginaire porté par l'écriture devient support d'un récit de danse. Au milieu de ces extraits se glisse pourtant un récit de son invention : « Chérubin, Séraphin et l'Ange Gardien ». Il n'a pas pour thème une expérience scénique ou kinésique vécue par Dupuy, mais narre un événement survenu à Paris en mai 2018, lorsque Mamadou Gassama avait sauvé un enfant piégé dans un immeuble en proie aux flammes, en escaladant la façade et les balcons. Le récit de danse repose moins sur des caractéristiques thématiques (puisque le sujet du récit ne concerne pas directement la danse) que sur certaines modalités par lesquelles une relation gravitaire a été vécue et énoncée, qui nourrissent un effet de circularité entre narration textuelle et kinésique. C'est ce qu'il détaille lors d'un entretien : il s'agit selon lui « d'une expérience vécue chorégraphiquement et écrite chorégraphiquement¹⁸⁴¹ ». Comment Dupuy y perçoit-il la présence d'une « scène de danse », et sur quels phénomènes kinésiques – ou kinesthésiques – repose cet effet ?

Chérubin, Séraphin et l'Ange Gardien

« Dans une chute irréversible vers la mort aux aguets, Chérubin, par le réflexe quasi instantané de ses doigts accrochant la première prise sur sa route, se retrouve en suspension vivante, pieds ballant dans le vide.

Séraphin qui passe par là, faisant ni une ni deux, se crapahute sur le mur de béton en deux temps trois mouvements, repêche Chérubin et, le remettant sur ses pieds, fait de leur couple improbable un duo de frères de gravité (comme on dit frères de lait).

¹⁸³⁸ CLAUDEL Paul, « Nijinski », *L'œil écoute, Œuvre en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 386.

¹⁸³⁹ COCTEAU Jean, *Parade*, Théâtre de poche, Paris, Paul Morihien, 1949.

¹⁸⁴⁰ DUPUY Dominique, « Récits », *Reliement* n°8, Paris, Ode après l'orage, 2018, p. 11.

¹⁸⁴¹ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 67, lignes 37-38.

Une gravité qu'ils ont l'un et l'autre déjouée, du ciel à la terre et de la terre au ciel, chacun à sa manière dans une combinaison défiant toute loi [...] ¹⁸⁴² ».

Notons ici que le récit, malgré son thème inspiré d'un événement réel, davantage spectaculaire que chorégraphique, insiste cependant sur la présence des gestes, des corps et des postures des deux acteurs. On repère aussi de nombreux détails, des digressions ou des formules qui témoignent de la place de Dupuy narrateur, et des dynamiques tant visuelles que kinesthésiques de son observation. S'il y a bien un effet de scène, il est moins dans l'événement évoqué que dans l'activité scopique et dans la parole de Dupuy lui-même, qui nous permet de mesurer son implication perceptive dans l'événement narré. C'est à ce titre, davantage que le récit lui-même, le commentaire qu'il en propose qui nous permet d'y déceler la présence d'un dialogue gravitaire. Il témoigne d'une projection dans les personnages de ce récit, dans leurs intentions mais surtout dans leurs corps : si pour lui il s'agit d'un récit chorégraphique c'est par analogie avec sa propre expérience scénique, parce qu'il « décrit un acte qui n'est pas réfléchi, c'est-à-dire pas programmé, pas travaillé, qui advient pour la première fois ¹⁸⁴³ ». D'autre part, Dupuy se projette simultanément dans la corporéité des deux personnages (Chérubin et Séraphin) et dans la perception du vide qui les relie.

« Ce récit met en scène une quête de gravité haute, alors que la gravité basse était horriblement présente. Donc ils sont en train de faire quelque chose entre les deux qui les attirent ¹⁸⁴⁴ ».

Le récit met en scène, visuellement comme narrativement, la présence de deux corps : l'enfant suspendu au balcon et l'adulte qui grimpe pour le sauver. S'ils sont mus par des dynamiques gravitaires opposées, l'un presque engagé dans la chute, l'autre gravissant l'immeuble, la diégèse relate le déroulement de leur rencontre selon différentes temporalités, et en plusieurs lieux corporels. Tout d'abord, les deux personnages sont traversés par une tension gravitaire similaire : de l'enfant suspendu au balcon, les jambes flottant dans le vide et les mains accrochées à la rambarde ; à l'adulte, qui gravit à mains nues la façade et trouve appui dans chaque anfractuosité. S'exerce au sein même de leur corps ce que Dupuy désigne comme une « gravité haute » et « basse » – analogue à celle qu'il mentionnait au sujet du saut de Nijinski. La récurrence de ce motif narratif nous semble manifester la présence d'un topos corporel chez Dupuy – du moins tel que le commente Louppe : elle reconnaît chez lui ce qu'elle qualifie d'un « corps diaphragmatique ¹⁸⁴⁵ », organisé selon les capacités de filtrage de l'air des différents lieux corporels notamment dans le rôle de l'expiration. Dupuy évoque qu'elle « nous

¹⁸⁴² DUPUY Dominique, « Récits », *Reliement* n°8, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁴³ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 67, lignes 30-31.

¹⁸⁴⁴ *Ibidem*, lignes 31-34.

¹⁸⁴⁵ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 89.

conduit au vide [...] C'est un instant de qui-vive, de suspension du temps [...] ¹⁸⁴⁶ », et l'associe à l'expérience de la chute involontaire.

« Quiconque est tombé ne serait-ce qu'une fois dans sa vie dans un trou insu sait de quoi il retourne. [...] Le déclenchement d'un mouvement interne d'une acuité, d'une violence inouïe, remontée extrême du diaphragme qui pousse au cri, et telle qu'elle provoque à rebours un effet de parachute, un mouvement d'ascension ¹⁸⁴⁷ ».

En considérant tout à la fois l'activité perceptive de Dupuy telle qu'il l'expose dans le récit, la succession des événements qu'il relate et le commentaire qu'il en produit, on pourrait tenter de désigner la double nature de la relation qui s'instaure simultanément entre les deux personnages narrés, ainsi qu'entre le regard de Dupuy et la scène qu'il transmet. On peut s'appuyer pour cela sur les catégories d'analyse des interactions corporelles au sein d'un récit telles que les établit Bolens : elle désigne d'une part ce qui dans la narration relèverait du « kinesthésique », c'est-à-dire d'une proprioception non transférable sauf sous forme de simulation ¹⁸⁴⁸ ». Ici effectivement, si le spectateur de cette scène observe les deux personnes en imaginant la chute possible qui les attend, il ne peut en revanche éprouver la tension gravitaire qui les traverse. D'autre part, le récit selon Guillemette Bolens peut manifester ce qui relève du « kinésique », qui « par la motricité établit une interaction ». Il nous semble que c'est précisément de cette seconde modalité que relève cette narration : à partir de deux dynamiques initialement opposées (celle de la presque chute de l'enfant, celle de l'ascension de l'adulte), les deux personnages se rejoignent, et l'événement s'achève parce qu'ils ont tous deux rétabli leur équilibre au sein d'un même axe gravitaire. Celui-ci engage entre eux une interaction d'autant plus forte que l'adulte porte l'enfant dans ses bras. Si cette « interaction » est celle des personnages, elle est aussi établie avec Dupuy spectateur : il unit les deux corps dans un même regard, les qualifiant d'un « duo de frères de gravité [...] qu'ils ont l'un et l'autre déjouée ».

Ce bref récit de danse recouvre non seulement un topos d'écriture pour Dupuy, mais aussi un topos corporel : Louppe évoque combien il fait de la respiration et de l'ancrage gravitaire un « choix de corps dans la danse ¹⁸⁴⁹ », confirmant les hypothèses de Punday et les nôtres. Notre étude s'est prêtée pour cela à une analyse particulièrement poussée d'extraits de ses textes et de ses discours ; peut-être quelquefois en accentuant leur portée kinésique. S'il peut s'agir d'un écueil méthodologique, il nous semble qu'elle souscrit pourtant au projet de la lecture empathique : elle permet de « valoriser la puissance sensorielle » de textes dont la valeur (littéraire, kinésique, stylistique) pourrait paraître

¹⁸⁴⁶ DUPUY Dominique, « L'Alchimie du souffle », *Marsyas*, *op. cit.*, pp. 18-22.

¹⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 21.

¹⁸⁴⁸ BOLENS, Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », *Corps en scènes*, Paris, CNRS Editions, 2015. p. 116.

¹⁸⁴⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 89.

douteuse, en contribuant à « intensifier la participation corporelle du lecteur¹⁸⁵⁰ ». Cet investissement empathique était notre projet théorique ; il nous permet ici peut-être d'accéder à quelques bribes de la corporéité d'un danseur, alors que nous n'avons eu l'occasion de connaître Dominique Dupuy qu'après l'arrêt de son travail artistique et pédagogique ; davantage comme lecteur que comme danseur – bien que ces deux activités soient intimement liées l'une à l'autre.

C. Walk, Hand, Eyes (a city) : partager un corps de fiction

Nous avons pu mettre en lumière, dans la pratique de Dominique Dupuy, les interactions entre des imaginaires littéraires et intertextuels du corps du danseur, les structures narratives qu'elles suscitent et les dynamiques kinésiques que les récits donnent à lire et à éprouver. Notre approche s'appuyait pour cela sur des analyses textuelles et discursives du propos de Dupuy comme de ses exégètes, ainsi que sur notre propre activité de lectrice. Désormais, il convient d'envisager de manière plus transversale comment la démarche simultanément chorégraphique et scripturaire engagée par Myriam Lefkowitz façonne la corporéité des guides et des guidés, jouant de matrices kinesthésiques qui apparaissent largement emprises de formes narratives. D'emblée, il semble pourtant malaisé d'appliquer au processus de la balade l'hypothèse analytique proposée par Punday : celle de l'existence d'une unique logique corporelle qui composerait la structure narrative. En effet, le dispositif chorégraphique proposé par Lefkowitz ne réfère pas qu'à son propre corps, mais se donne à éprouver chez une pluralité de guides et de guidés ; ceci d'autant que la balade suscite des expériences très diversifiées au sein même d'une seule de ses occurrences et auprès de chaque guidé. Finalement, le corps des participants constitue lui-même le vecteur de l'expérience, la surface de projection de la sensation et non strictement un support de représentation : la parole qui en résulte ne leur apparaît pas émaner de leur seule corporéité, tant celle-ci est perçue comme diffractée et partagée dans une pluralité de formes et de stimuli sensoriels. Les récits textuels qui en découlent ne peuvent à ce titre être considérés comme exactement mimétiques des états de corps façonnés par la balade.

Ainsi, notre démarche d'analyse doit elle aussi être interrogée : nous avons pu désigner la présence transversale du récit dans différentes formes relationnelles (la balade, les conversations, l'ouvrage lui-même), de sorte qu'une approche comparatiste entre la balade et les récits présents dans l'ouvrage semble préalablement s'imposer. Toutefois, ceci suggérerait qu'il y aurait, ou qu'on pourrait reconnaître voire produire des formes narratives au sein de la balade, et qu'en retour on reconnaisse, ou qu'on produise, des formes kinésiques dans les récits présents dans l'ouvrage. Cette hypothèse invite à considérer sa réversibilité : les matrices narratives présentes dans la balade deviennent-elles

¹⁸⁵⁰ PATOINE Pierre-Louis, « Points de départ, lignes de fuite », *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, op. cit.

au fil de l'ouvrage des formes kinésiques ? Notons simplement que le contexte thématique et géographique de la balade semble s'y prêter tout particulièrement, tant la relation entre marche et récit constitue un topos romanesque (jusqu'à l'imaginaire du roman comme chemin¹⁸⁵¹), tandis que la métaphorisation du corps dans l'espace urbain constitue une analogie littéraire récurrente¹⁸⁵², largement présente aussi dans les imaginaires de danse où la corporéité devient révélatrice de l'environnement qui l'entoure¹⁸⁵³. Ce phénomène topique semble par ailleurs largement soutenu par un processus métaphorique, tel que nous avons pu l'étudier à la suite de Lakoff & Johnson : l'isotopie de l'espace constitue un vecteur d'expression conceptuelle intrinsèquement élaboré à partir de représentations corporelles¹⁸⁵⁴ ; on pourrait supposer que celles-ci permettent, de manière littérale comme figurée, d'élaborer le cadre spatial de construction d'un récit de corps.

Pour examiner cette proposition, il faut donc s'attacher au dispositif proposé par Lefkowitz – dans ses déclinaisons simultanément chorégraphiques, énonciatives et narratives – selon une approche certes comparatiste, néanmoins transversale. Dans le cadre de la présente réflexion, et afin de dépasser une seule systématisme formelle, nous déclinerons le récit selon trois acceptions, comme autant de figures relationnelles. Il sera appréhendé à la manière d'un cadre structurel (spatial, temporel et contextuel) ; à la manière d'un témoignage (une énonciation qui interroge la dynamique de l'acte perceptif) ; et finalement à la manière d'un vecteur (tant comme flux cinétique que support de transmission).

1. *Le récit comme structure perceptive*

En premier lieu, si l'on considère la manière dont le dispositif de Lefkowitz propose de penser le récit comme une structure formelle, remarquons combien la balade s'établit elle-même au sein d'un cadre spatio-temporel et relationnel rigoureusement circonscrit. Comme Lefkowitz le mentionne dans l'introduction de l'ouvrage, la balade prend place dans un lieu déterminé, « une ville », et dans une temporalité limitée, « une heure¹⁸⁵⁵ ». Elle est aussi régie par un ensemble de « consignes » – fermer les yeux, rester silencieux, sauf en cas de problème¹⁸⁵⁶. Ainsi, toutes les expériences perceptives et sensorielles vécues *via* la balade sont produites dans ce cadre défini par des propriétés topographiques

¹⁸⁵¹ « Un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin », selon la (trop célèbre) citation de Stendhal, in *Le rouge et le noir* (1830).

¹⁸⁵² Chez Paul Auster par exemple, dans la *Trilogie New-Yorkaise* (1987). Chez Proust aussi, dans la *Recherche du temps perdu*, qui joue d'un processus métaphorique pour mettre en récit des phénomènes de réminiscence sensorielle.

¹⁸⁵³ Voir notamment à ce sujet l'ensemble des travaux de Julie Perrin sur la relation de la danse à la ville, du danseur à l'environnement (dans une perspective spatiale, mais aussi écologique et hodologique). PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, op. cit.

¹⁸⁵⁴ LAMIROY Béatrice, « Les verbes de mouvement emplois figurés et extensions métaphoriques », *Langue française* n°76, 1987, pp. 41-58. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1987.4730> Consulté le 21 août 2022.

¹⁸⁵⁵ LEFKOWITZ Myriam, op. cit., p. 9.

¹⁸⁵⁶ *Idem*.

et duratives, au sein duquel se noue la relation entre guide et guidé. Cependant, ce cadre et la manière dont il est énoncé ne sont pas anodins, parce qu'ils empruntent largement aux conduites narratives telles qu'elles organisent les récits littéraires. Lefkowitz mentionne l'existence de ce qu'elle désigne comme une « perturbation » (« Une perturbation se produit : la personne marche dans la rue les yeux fermés¹⁸⁵⁷ ») : le choix de ce terme nous interpelle, tant il fait écho à ce que la narratologie désigne comme l'un des éléments constitutifs du schéma actanciel d'une structure narrative : l'élément perturbateur. Ce terme est d'ailleurs repris par Lefkowitz pour évoquer une seconde « perturbation » : « toutes les décisions de directions et de regard sont prises en charge par le guide » ; de sorte que l'activité du guidé semble dévolue à la volonté du guide. Cependant, dès lors que la balade s'initie, ces facteurs narratifs semblent largement transgressés, distordus voire abolis : ce processus est perçu par les guidés eux-mêmes.

« Et qu'est-ce qui vient après ? Et après ? Et après ? Une heure ? Le passage de l'ombre à la lumière est la seule mesure du temps qui passe. Qui donne le rythme ? Qui décide des directions ? Elle ? L'autre ? Un troisième ?¹⁸⁵⁸ ». « Son [jeu] s'étend, se prolonge, de manière à inclure différentes situations simultanément. [Il] devient élastique. Il y a une permanence de ce qu'il ne voit plus, mais qu'il a vu à un instant *t*, qui rentre dans son présent¹⁸⁵⁹ ».

La dispersion du cadre spatial et temporel de la balade, telle qu'elle est vécue par les guidées, marque l'infiltration dans leurs discours d'une isotopie particulièrement transversale : celle de la fiction. Elle est déclinée dans la balade (« si l'expérience prend place dans un lieu topographique défini, c'est pour mieux le quitter et produire, dans ce décollement, une fiction d'espace¹⁸⁶⁰ »), dans les propos des participants (« Au fur et à mesure que je retranscrivais les conversations, je me suis aperçu qu'une certaine fiction du corps et de l'espace les liait, dont je voulais rendre compte¹⁸⁶¹ »), mais aussi dans l'ouvrage lui-même, comme elle l'évoque lors d'un entretien.

« Pour moi c'était ça le livre : 'ah, en fait c'est une machine qui produit ou qui active et qui génère des histoires, qui sont directement projetées sur le réel'. [...] Je [ne] l'ai pas vraiment assumé, je l'ai juste écouté, je me disais : 'c'est pas vrai [que] les gens se retrouvent dans ces situations-là !'. C'est-à-dire que c'était commencer à prendre au sérieux [le fait] que ces récits avaient existé. Ça épaissit, ça corse ce qu'on appelle « réalité », [d'une] manière qui était super intéressante pour moi : 'c'est drôle en fait, ils étaient là, ils [n']étaient pas du tout dans la rue, ils étaient là'. Et donc ce 'là' qui était un 'là' soi-disant fictionnel, ben nan, pas 'soi-disant' : c'est juste qu'il fallait prendre au sérieux la fiction comme étant l'espace qui avait été fabriqué. Cet espace il

¹⁸⁵⁷ *Idem.*

¹⁸⁵⁸ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 62.

¹⁸⁶⁰ LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 3.

a été aussi fabriqué collectivement, c'est ça qui m'intéressait aussi, [c'est] dans l'entremêlement de tous ces récits qu'on arrivait dans cet autre espace. Moi j'en étais le réceptacle, mais il fallait que ça existe en dehors de moi l'ayant entendu.¹⁸⁶² »

S'il apparaît ici que certaines structures perceptives ou formelles semblent partagées de la balade à l'ouvrage, il n'empêche que la fiction kinésique ne peut être confondue avec la fiction littéraire. Néanmoins, qu'elle se manifeste au sein de la balade par un effet d'écart, de « décollement » avec l'espace urbain ; ou comme une structure narrative – « une machine qui génère des histoires [...] projetées sur le réel », elle semble s'établir comme un univers commun, formé à partir du corps des guidés, qui constitue le fil conducteur de ces expériences narratives et fictionnaires ? C'est ce qu'on peut relever dans cet extrait de notre entretien avec Myriam Lefkowitz.

« [On] peut aller [...] dans cet « autre corps », cet « autre monde » au sens [de] production de fiction, [où] leurs sensations débrayent l'activité imaginaire. Très vite on se retrouve dans un rêve, dans un film, dans un truc complètement, comment dire, décollé de là où on est. Ça on le sent très vite, quand [il y] a ce passage, ce que [dit] Michel Bernard, ce truc qu'il y a toujours de la fiction dans la sensation, [...] qui [ne] sert à rien, qui [n'est] pas pour produire une image, mais juste pour qu'il se joue et qu'on voie aussi comment il se met à l'épreuve du monde réel [...] d'une ville. Pour moi c'était ça aussi la balade, c'était comment ce savoir allait se mettre en friction, en tension avec un monde construit. Pas un espace neutre, pas le plateau, pas là où [il y] a tout à imaginer parce qu'il [n'y] a rien. Un espace qui était déjà fabriqué, où les trajectoires étaient déjà prescrites : est-ce qu'on peut mettre ça en jeu, le rejouer ?¹⁸⁶³ »

Les formes oniriques suscitées par la déambulation urbaine et la production d'une image qui « ne sert à rien » soulignent l'acte chorégraphique engagé par Lefkowitz : comme elle l'évoque, si la marche « est une activité », elle l'est « en vue d'une balade. Et dans 'balade' [il y] a pour moi la question de la suspension de la fonction, du but¹⁸⁶⁴ ». Cette absence de finalité ou d'aboutissement est aussi un abandon de la visée – y compris figurative. Parce que la balade se déroule dans un univers réel et préexistant, c'est l'acte de représentation – comme structure visuelle et dramaturgique – qui se trouve ici déjoué : par un effet d'inversion, le récit se projette dans le corps du guidé.

a. Une corporéité qui prête à la fiction

Au sein du cadre qu'elle propose, l'intérêt chorégraphique de la balade repose sur la corporéité qu'elle façonne, tout particulièrement dans les parallèles qu'elle entretient avec les dynamiques du récit narratif : nous la désignerons comme un « corps de fiction ». Comment la clôture des yeux, les

¹⁸⁶² « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 38, lignes 10-21.

¹⁸⁶³ *Ibidem*, p. 33, lignes 7-20.

¹⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 35, ligne 22.

interventions tactiles, la posture du guide, les modes de déplacement et d'interaction avec la spatialité participent à construire ce corps de fiction – et d'ailleurs, que peut-il désigner ? De notre point de vue, on peut qualifier sa présence à l'intersection de plusieurs phénomènes : *via* les interactions kinésiques engagées entre guide et guidé, entre le duo et l'environnement urbain, *via* la réversibilité intra- et intersensorielle soutenue par l'absence de repère visuel (dans sa fonction de projection imageante comme de stabilisateur gravitaire), et finalement *via* des actes d'énonciation qu'elle façonne ou qui en résultent.

Pour tenter de comprendre ces interactions, nous nous appuyons sur l'analyse détaillée que propose Christine Roquet¹⁸⁶⁵ de la construction de la corporéité de Pina Bausch dans sa pièce *Cafe Muller*, qui à plusieurs égards entretient certaines similitudes avec le dispositif de Lefkowitz : Pina Bausch déambule dans un espace (néanmoins clos, et encombré de chaises), les yeux fermés. Christine Roquet rapporte que le travail de Pina Bausch reposait sur la difficulté à moduler la relation qu'elle entretenait entre l'imaginaire proprioceptif qui émanait de la clôture de ses yeux et le fait de circuler et d'interagir avec l'espace du plateau. Si Pina Bausch avait commencé à composer la pièce les yeux ouverts, en revanche en l'expérimentant les yeux fermés la danseuse ne parvenait plus à « préserver la relation à l'espace environnant » et se « renferm[ait] sur son ressenti interne » : un état corporel que Roquet qualifie de « proprio-captif ». Pina Bausch a pu alors s'apercevoir que la distinction qui opérait entre sa danse les yeux ouverts ou fermés résidait dans l'orientation de ses yeux : lorsqu'elle dansait les yeux clos, son regard s'abaissait, induisant une fermeture de l'avant du corps. En revanche, en gardant son regard horizontal, elle pouvait « préserve[r] l'ouverture de l'espace » ; ce que décrit Pina Bausch elle-même quant à l'imaginaire qui construit sa danse : « j'ai dansé en aveugle et regardé vers l'intérieur pour décrire un environnement ». Ceci se traduit par une posture dans laquelle la danseuse porte ses mains vers l'avant, « offr[e] au regard le creux des coudes » et la paume des mains. Les interactions entre l'image du corps déployée par la danseuse, les interactions gestuelles qu'elle nourrit avec l'espace du plateau et sa propre attitude tonico-posturale permettent à Christine Roquet d'interroger la construction du « sens haptique », selon la définition qu'en propose David Le Breton : « les modalités de contact allant au-delà du toucher et de la kinesthésie tout en leur étant subtilement liées¹⁸⁶⁶ ».

Dans la continuation de l'analyse de Christine Roquet, et en mobilisant les partitions qui closent l'ouvrage de Lefkowitz¹⁸⁶⁷, notre propre expérience de la balade ainsi que les témoignages qui en sont produits, on peut s'essayer à délinéer les phénomènes d'émergence d'un « corps de fiction ».

¹⁸⁶⁵ ROQUET Christine, *Vu du geste, op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁶⁶ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸⁶⁷ Telles que nous les avons étudiées dans la partie précédente.

Il s'agit de mettre en relation la modulation des postures occupées par les guides et les guidés, les positions investies par les mains des guides, les orientations des yeux des guidés et les interactions qu'elles permettent d'engager avec l'espace proche – entre guide et guidé – mais aussi avec l'environnement urbain – plus lointain, du moins souvent situé hors de la kinesphère du duo. Ce « corps de fiction », est alors un corps aux yeux clos, cependant ouverts à l'environnement, par un ensemble d'actes accomplis par le guide. On peut ainsi désigner le rôle de sa main, telle que la décrit Lefkowitz.

« [...] poser la main vraiment comme une empreinte, c'est-à-dire que tu poses et en même temps tu imagines, tu joues avec cette idée [que] la main dépose une trace. Et cette trace va opérer avec les autres traces, à force de se déplacer entre la périphérie des bouts des doigts, au centre de la cage, à l'arrière de la nuque en s'adressant à la colonne. C'est : centre, bras, bouts des doigts, volume de la tête ; ça va sans arrêt fabriquer de la peau, [...] qui devient opérante, [comme un] soutien. C'est vraiment [...] ce qui permet de lâcher le muscle, [en tant que] système de défense, de protection, cette espèce de pare-feu de peau, de tissu qui [devient] support. Il nous [tient], c'est quand même un appui mais c'est aussi une interface. C'est un rapport au monde qui dit : [...] 'je peux me laisser toucher. Je peux me laisser traverser. Ça peut passer par là, mon soutien dans le monde'. [...] C'est une main qui est extrêmement aérienne, on a travaillé vraiment à une qualité de toucher qui est la moins présente possible¹⁸⁶⁸ ».

La main symétriquement touche en-deçà de la peau, à la manière d'une empreinte, et comme une trace à sa surface ; ce geste transversal engage des circulations longitudinales, d'un lieu corporel à un autre et de la corporéité à l'environnement. Il agit aussi dans la profondeur de l'activité posturale, en cela qu'il permet de lâcher les tensions et d'abaisser le tonus musculaire : les savoirs des guides investissent la potentielle réversibilité des sensations (touché/touchant), mais aussi des imaginaires, lorsque « se laisser toucher » désigne tant l'acceptation d'un contact tactile que l'affectation par l'environnement. D'autre part, tout au long de la balade, la main du guide se dépose fréquemment à l'arrière de la cage, entre les deux omoplates : « c'est une main qu'on systématise, ça veut dire qui fait vraiment appui à l'arrière¹⁸⁶⁹ ». Pour le guidé, l'apposition de cette main accompagne l'activité édifiatrice de la musculature dorsale ; cependant, comme le rappelle Lefkowitz¹⁸⁷⁰, il ne s'agit pas d'un

¹⁸⁶⁸ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 29, lignes 21-34.

¹⁸⁶⁹ *Ibidem*, lignes 42-43.

¹⁸⁷⁰ « Je ne prends pas en charge le poids du guidé. C'est lui qui en est le responsable, c'est lui qui marche. Le travail, c'est précisément de faire en sorte d'activer les supports physiques (la peau, la sensation du corps comme volume, l'axe vertical, etc.) pour que la personne puisse trouver comment s'organiser elle-même dans cette marche ». LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier C, 2014, p. 7-9. Cité in PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* n°3, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.962> Consulté le 17 septembre 2020.

partage pondéral, et chacun des deux membres du duo prend en charge son propre équilibre gravitaire. Si elle n'a pas fonction de soutien, elle permet en revanche d'initier les interactions avec l'espace lointain, hors de la kinesphère. Hubert Godard évoque ce phénomène dans « Le Regard aveugle¹⁸⁷¹ », au sujet d'un duo tactile : c'est la qualité de contact de la main « qui fait que l'on n'est pas perdu dans l'environnement », parce qu'elle agit comme un « fil d'Ariane » de sorte que, réciproquement, « c'est parce qu'il y a un toucher que je peux me perdre dans l'espace ». Finalement, s'il est presque impossible pour le guide de nuancer l'orientation des yeux du guidé, en revanche il peut contribuer à infléchir la tonicité du regard, telle qu'elle est modulée dans la musculature oculaire : Lefkowitz joue, par le détour d'un imaginaire anatomique et physiologique, des interactions entre le contact tactile avec l'occiput et la trajectoire des nerfs optiques.

« La main à l'arrière de la nuque on la systématise aussi, parce que c'est aussi l'activité des yeux, qui s'enclenche à l'occiput, parce qu'il y a vraiment beaucoup de nerfs optiques à l'occiput. Donc on a commencé à jouer avec cette idée qu'en fait, d'une certaine manière, on tranquillise l'activité projective de l'œil en allant chercher l'arrière du crâne¹⁸⁷² ».

Le toucher engage un mouvement de réversion, anatomique comme vectoriel : apposée à l'arrière du crâne, la main s'adresse aux globes oculaires, pour inverser la conduite projective du regard. Cette réversibilité engage aussi la corporité du guide lui-même, simultanément inter- et intrasensorielle¹⁸⁷³.

« Les mains sont à la fois actives, [parce] qu'on fabrique de la peau, et en même temps elles sont témoins, elles observent aussi comment c'est, cet espace. [Ce sont] des mains qui regardent. Il a beaucoup ce travail de déplacer les yeux dans les mains, quand on s'échauffe¹⁸⁷⁴ ».

C'est finalement la figure même du chiasme – comme point de convergence d'éléments disparates qui empruntent ensuite des trajectoires distinctes – qui se trouve intégrée à la corporité :

¹⁸⁷¹ ROLNIK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », Lygia Clark (dir.), *De l'œuvre à l'événement*, Nantes, Musée des Beaux-arts/Les Presses du Réel, 2005.

¹⁸⁷² « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 29, lignes 43-46.

¹⁸⁷³ L'on connaît par ailleurs l'influence de la pensée de Merleau-Ponty sur la démarche de Lefkowitz : la théorie de la réversibilité de la sensation est par exemple mentionnée à plusieurs reprises comme référence théorique dans les encarts insérés au milieu de récits ; encarts qui rendent compte des collaborations intellectuelles engagées par la chorégraphe pour façonner la balade. Paule Gioffredi nous fournit un indice supplémentaire : « Il y a quelques semaines, Myriam Lefkowitz me contactait 'étant donné [mon] terrain de recherche' [...] Elle me proposait d'expérimenter son dispositif de 'balade' et souhaitait m'entretenir sur la façon dont la philosophie merleau-pontyenne informe ma pratique et mon discours de spectatrice ». GIOFFREDI Paule, « Pour un appui en porte-à-faux. Le porte-à-faux merleau-pontyen, un socle fécond pour penser la danse », *Repères, cahier de danse* n° 33, 2014, p. 25-27. En ligne. DOI : 10.3917/reper.033.0025. Consulté le 17 mai 2022.

¹⁸⁷⁴ *Ibidem*, p. 30, lignes 3-8.

celle-ci n'est plus organique¹⁸⁷⁵, ses limites se trouvent dissoutes. Le contact tactile peut alors engager des interactions relationnelles avec l'espace proche ou lointain, et le corps se trouve décrit et perçu par un lexique topographique – à moins que ce ne soit l'inverse ? On sait combien nos imaginaires urbains sont peuplés de termes empruntés au corps – du cœur de ville aux artères de ses grandes rues, du *Ventre de Paris* aux « poumons verts » de ses jardins¹⁸⁷⁶.

« C'est une danse qui va s'improviser dans toute cette géographie, de la périphérie à la tête, au centre de la cage, qui fait que se reproduit sur le corps la balade qui se joue dans la ville. [...] J'ai répété, au fur et à mesure que la balade s'est transmise, des séries d'exercices de toucher, pour prendre en compte les différentes matières qui font ce corps, [...] les différentes qualités de toucher, et [...] après, le volume d'air qui enveloppe la personne qui est touchée, et après encore qui enveloppe les deux duos. Pour que l'air fasse de plus en plus partie de ce qui constitue les corps. [On travaille] à l'aide d'images, de circulations dans l'espace et de différentes qualités de toucher à un corps qui est de plus en plus perméable¹⁸⁷⁷ ».

b. Le récit comme témoignage

L'état de corps fictionnel serait suscité par les gestes et les postures déclinées tout au long de la balade, à la manière d'un cadre commun – sensoriel (notamment optique), mais aussi langagier et relationnel – proposé par tous les guides et partagés avec les guidés. À ce titre, on peut considérer les récits présents dans l'ouvrage et produits par les participants comme les témoignages des contextes perceptifs d'émergence d'une dynamique narrative. Il devient alors possible d'étudier, au sein de leur structure formelle et de leur développement thématique, comment certaines perceptions sont vécues comme des récits ; selon ce qui trouve à se nommer dans la conscience ou l'imaginaire du guide comme du guidé. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, nous en partageons ci-dessous quelques exemples.

Le phénomène dont l'ouvrage offre le plus grand nombre d'occurrences est relatif à l'absence de stimuli visuels : avec le soutien de la pensée chiasmique de Merleau-Ponty, nous savons par ailleurs que le regard entretient une certaine porosité avec l'acte d'énonciation. Tout au long de la balade, le spectateur conserve les yeux clos et assure son équilibre gravitaire principalement à partir des informations perceptives transmises par son oreille interne. Lorsqu'il est convié par son guide à ouvrir les yeux soudainement, la réactivation de la vue requiert quelques instants d'accommodation –

¹⁸⁷⁵ Voir la mise en crise de ce concept par Michel Bernard. BERNARD Michel, « Essai d'analyse du concept d'organisme, ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse », *De la création chorégraphique, op. cit.*, pp. 25-78.

¹⁸⁷⁶ PEÑALTA CATALAN Rocío, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRANS-* n° 11, 2011. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.454> Consulté le 19 septembre 2022.

¹⁸⁷⁷ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 30, lignes 1-15.

tant à la luminosité extérieure qu'à la distance mesurable avec les objets de sa perception – par la contraction des muscles ciliaires du cristallin. Ces phénomènes d'adaptation entraînent la réorganisation de l'axe postural à partir de l'horizontalité du regard, accentuée par le mouvement de stabilisation de la tête : il conduit à une possible transposition de cette sensation de glissement dans l'image perçue. Nous postulons que ce phénomène perceptif révèle l'une des modalités par lesquelles la balade produit du récit ; précisément dans ces interstices, lorsque l'activité visuelle est provisoirement rétablie, ou lorsqu'elle est de nouveau interrompue. Cependant, si l'image qui apparaît au regard dépend de l'activité oculaire, quel est réellement l'objet du récit ?

« Les couleurs avaient fait place à des figures abstraites. Des formes ressortaient du noir. Il décrit une spirale qui était apparue après qu'ils aient tourné autour de quelque chose – un pylône, peut-être. Il lui semblait avoir perçu, non pas la forme de ce potentiel pylône, mais sa dynamique¹⁸⁷⁸ ».

Le récit de l'acte visuel narre ici tout autant l'objet qui fait face au guidé que le mouvement du regard par lequel il le perçoit : depuis des figures abstraites, des formes qui « ressort[ent] », jusqu'à l'apparition d'un pylône chargé d'un mouvement spiralaire dont on ne saurait dire s'il lui est propre ou s'il émerge de la brusque contraction des muscles orbitaires. C'est par ce détour qu'il est ensuite possible de percevoir la ville entière comme dotée *en puissance* d'une capacité de mouvement, à partir de celle du corps du guidé qui s'y projette ; nous pourrions y voir une manifestation du phénomène empathique évoqué en introduction. La figure imageante, telle qu'elle semble initialement extérieure aux limites physiques du corps du guidé, s'inverse pour apparaître en négatif à l'intérieur même de la corporéité. Celle-ci constitue la surface de projection de l'image tout autant que la structure, anatomique et perceptive, à partir de laquelle prend forme le récit.

« L'image sur laquelle les yeux viennent de s'ouvrir se stocke dans l'épaule qu'il touche, dans le sternum, à l'arrière du crâne, dans le bout des doigts ou dans tous ces espaces à la fois. Les zones touchées deviennent les réceptacles de l'image. Il touche la peau, la chair, pour que l'image la pénètre au même titre que la nourriture, l'oxygène ou toutes autres substances que l'on ingère¹⁸⁷⁹ ».

Ici, aucune description n'est proposée du contenu de l'image : elle est seulement perçue à travers les dynamiques de sa circulation au sein de toutes les structures corporelles. La sensation tactile qui initie la perception narrative est relayée par l'imaginaire du guidé : bien sûr, la pression

¹⁸⁷⁸ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁷⁹ *Ibidem*, p.48.

perçue à la surface de l'épiderme ne peut atteindre la profondeur des organes viscéraux – par ailleurs dotés d'une sensibilité tactile relativement limitée – que de manière diffuse et ténue. Elle est ici prolongée par un phénomène de métaphorisation, qui se propage de la surface de la « peau » à la profondeur de la « chair », investit le tube digestif et les capillaires pulmonaires, afin de construire la perception intéroceptive et viscérale. Cette incorporation active de l'image interroge le statut sensori-moteur qu'elle acquiert pour le guidé : remarquons ainsi dans le récit suivant combien c'est le « schéma corporel » lui-même qui s'en trouve transformé¹⁸⁸⁰.

« Son schéma corporel se transformait à mesure qu'ils marchaient. Ses bras s'étendaient et prenaient parfois la forme d'oreilles. Ses mains devenaient ses pieds et vice-versa. Elle ne savait même plus si elle avait bien la tête ronde. Parfois, elle était à sa place et à celle de l'autre simultanément¹⁸⁸¹ ».

Ici, il ne s'agit plus uniquement de percevoir comment une image externe à la corporéité s'infiltré dans la proprioception, mais plutôt d'une perception consciemment incorporée. Le récit nous semble témoigner d'une expérience imageante proche de ce que Doganis¹⁸⁸² désigne comme un phénomène d'émulation : un acte de visualisation projective, par lequel on ajoute délibérément un objet en soi pour le transformer en impulsion motrice et kinesthésique. Est-ce que la fiction prolonge la sensation ? Dans le récit suivant, ce procédé d'intercorporéité est poussé à son paroxysme et participe d'un effet de brouillage du périmètre et des frontières de la corporéité propre : tour à tour *contenu*, *contenant*, voire *environnement*, elle apparaît particulièrement fluide et diffractée.

« Petit à petit, elle perdit son point d'équilibre. Elle se sentit de plus en plus désaxée et une grosse tension apparut dans les cervicales. Soudain, elle fut prise d'une très grande fatigue, comme une perte brutale de tonus musculaire. Elle dut résister à une forte envie de s'allonger (une femme les suivait).

Quelques instants plus tard, elle vit son squelette. Elle eut une vision de son corps de derrière les paupières. Son regard alla se poser ailleurs qu'en face d'elle et elle put regarder à l'intérieur, vers son bassin. Elle le vit telle une plate-forme sur laquelle elle se tenait perchée, occupée à longer

¹⁸⁸⁰ Il s'agit ici d'une transformation du schéma corporel, et non par exemple de l'image du corps, selon la distinction opérée par certaines approches issues de la psychologie, de l'anthropologie corporelle ou de l'analyse du mouvement. Voir GINOT Isabelle, MALLET Gabrielle, NIOCHE Julie, ROQUET Christine, « De l'image à l'imaginaire », *Repères, cahier de danse* n° 17, 2006, p. 3-8. En ligne. DOI : 10.3917/reper.017.0003. Consulté le 23 octobre 2015.

¹⁸⁸¹ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁸² DOGANIS Basile, « Les limites mouvantes du corps », *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 68-69.

l'arrière de ses jambes jusqu'au sol. Son corps lui sembla beaucoup plus grand, vu de derrière ses jambes¹⁸⁸³ ».

Au fil de cette description et par un jeu de va-et-vient entre une vision externe et intéroceptive, le corps est perçu à la manière d'une surface – une « plate-forme » ; la membrane close des paupières, loin de constituer un écran au regard, autorise la variation incessante des points de vue : l'œil longe le bassin à la manière d'un travelling ou observe sa silhouette en contre-plongée. Le corps apparaît comme un réseau parcellaire et ramifié, au cœur duquel circulent les images et les sensations qui façonnent une corporéité hodologique, traversée par les lignes qui structurent la ville.

C'est le cheminement même du récit qui retient notre attention, quant aux indices diégétiques qu'il transmet et qui nous permettent de l'attribuer à l'expérience de la guide ou de la guidée, pour comprendre le processus perceptif dont il témoigne. S'il s'agit du récit d'une guidée – ce que semble suggérer le fait que le corps est perçu « de derrière les paupières » –, dans ce cas la vision extériorisée de sa silhouette est nourrie par son propre état corporel. La tension dans les cervicales et la sensation de fatigue dénotent ou induisent un état de vertige latent, rendu perceptible par l'intervention d'un stimulus extérieur – la présence d'une femme derrière le duo – qui s'incorpore en elle et déclenche la projection extéroceptive de son schéma corporel. A travers ce mode de lecture, nous supposons une relation de causalité entre ces deux modalités perceptives – l'état de tension et la vision extériorisée du corps – mais aussi entre les deux paragraphes du récit. Celui-ci suggère que l'infléchissement du tonus de la guidée précède – et régule – l'irruption de l'image du corps-plateforme : elle est la conséquence d'une perception kinesthésique. Comme le diraient Bernard et Lefkowitz, « l'imaginaire est dans la sensation » ?

Pourtant, si la guidée a les yeux clos, comment peut-elle savoir qu'il s'agit d'une « femme » qui les suit, en l'absence d'autres précisions (auditives, olfactives, tactiles) ? S'agirait-il alors de deux récits simultanés, l'un du point de vue de la guide, l'autre de la guidée, visuellement articulés sur une même page de l'ouvrage par l'incursion d'une formule entre parenthèses ? Dans ce cas, le récit relaterait un transfert perceptif, de la tension perçue par la guide – qui résiste à l'envie de s'allonger parce qu'une femme les suit – à l'imaginaire qu'elle déclenche dans le corps de la guidée. Néanmoins, la structure narrative ne corrobore pas cette hypothèse : le partage du même pronom, « elle », entre les paragraphes soutient au contraire la compréhension d'une corrélation temporelle entre ces deux phénomènes, comme le suggère la formule « quelques instants plus tard ». Finalement, la précision entre parenthèses nous semble relever plutôt d'une incursion au sein du récit de la narratrice elle-

¹⁸⁸³ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 57.

même, en posture d'omniscience¹⁸⁸⁴, qui suggère un lien de causalité entre deux moments qui semblent différents. Dans ce cas, le récit n'appartient plus strictement au registre du témoignage : l'apparition de cette tierce voix énonciatrice interroge l'émergence d'un phénomène métaleptique¹⁸⁸⁵, où la narratrice transgresse sa posture pour intervenir au sein même de la diégèse¹⁸⁸⁶.

2. *Le récit comme narration fictionnaire*

Ce phénomène ne constitue pas un cas isolé, et semble même déterminant de la lisibilité de l'ouvrage. Celui-ci s'ouvre sur un incipit au statut déstabilisant : après deux pages de garde entièrement noires figurent quatre lignes en police italique, détachées de l'introduction par un large blanc typographique.

*« Il n'y a qu'une seule règle, c'est une expérience silencieuse,
Mais s'il y a quoi que ce soit qui te dérange, tu n'hésites pas à me le dire.
Tu peux arrêter l'expérience à n'importe quel moment.
Pour commencer, je vais juste te demander de fermer les yeux¹⁸⁸⁷ ».*

Il s'agit bien sûr, comme nous l'apprendrons dès le paragraphe suivant, de la consigne par laquelle Lefkowitz introduit sa balade auprès de son spectateur : une balade silencieuse et non-voyante, où l'interaction se nourrit d'un dialogue intercorporel. Cependant, la position de cette consigne, sans introduction préalable, induit un trouble à la lecture : parce que celle-ci est aussi une activité « silencieuse », qu'elle peut être arrêtée à tout moment ; parce que le tutoiement induit une forme d'adresse au lecteur du texte¹⁸⁸⁸. Finalement, la dernière phrase nous invite à fermer les yeux :

¹⁸⁸⁴ On pourrait conclure à la présence de trois personnes : la guide, la guidée et la narratrice. Ce trio nous semble faire écho à une citation précédemment commentée : « Qui décide des directions ? Elle ? L'autre ? Un troisième ? »

¹⁸⁸⁵ La métalepse est un procédé narratif et rhétorique par lequel un ou des éléments d'un récit franchissent le seuil que le sépare d'un autre qu'il contient ou qui le contient. Initialement exploré par Genette, il a connu une fortune heureuse dans des publications récentes. GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. Et PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.

¹⁸⁸⁶ Bertrand Daunay, depuis les études littéraires, propose de considérer que les analyses développées par Mark Franko au sujet de la présence du roi sur scène dans les ballets de cour serait une application de la figure de la métalepse. En effet, dans ce cas, « le spectacle cesse de représenter quelque chose à interpréter pour devenir l'interprétation en acte de la réalité historique ». FRANKO Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 1993, p. 250. Cité par DAUNAY Bertrand, « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie* n°32, 2017. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7855> Consulté le 22 septembre 2022.

¹⁸⁸⁷ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁸⁸ Cependant, il est impossible pour nous d'entrer en contact avec celui ou celle qui émet cette consigne pour lui « dire » ce qui nous « dérange ». Nous supposons que cette absence d'interaction verbale constitue l'un des éléments moteurs de l'expérience fictionnelle de notre lecture.

si l'on accomplit cette consigne, la lecture cesse ; c'est seulement si nous la transgressons que notre progression dans le texte peut continuer.

Pourquoi la transcription des instructions destinés aux guidés apparaissent au lecteur comme si elles lui étaient adressées, à la manière d'un aparté de la narratrice ? Nous avons évoqué la distinction que Myriam Lefkowitz instaure entre la marche, comme activité, et la balade comme « suspension du but, de la fonction ». Il nous semble qu'elle se trouve transposée dans notre lecture par une « suspension d'incrédulité » : l'opération mentale par laquelle nous acceptons d'écarter la logique rationnelle et référentielle d'un énoncé pour entrer dans un régime d'expérience, *via* un pacte de crédulité qui permet d'entériner la cohérence d'un monde fictionnel¹⁸⁸⁹. Ses conséquences s'observent surtout dans la perception des corps et des gestes narrés par les récits : si les participants de la balade voient apparaître « des logiques qui tolèrent le principe de contradiction où A peut être non A simultanément¹⁸⁹⁰ », pour notre part nous cheminons au sein d'une corporéité diffractée, dissoute à l'échelle de tout le texte, conjointement intéroceptive ou projetée dans des objets lointains, par des effets d'enchâssements qui semblent intervenir aussi dans le flux narratif du récit¹⁸⁹¹.

Comment peut-on alors penser le statut kinésique des récits au regard de leur déploiement dans la structure de l'ouvrage ? Si on les considère comme des récits rapportés et issus de l'expérience, on peut s'attacher, comme nous venons de le faire, à déterminer quelle sollicitation perceptive ou quel événement a produit chaque récit ; dans ce cas, leur référentialité est ambiguë¹⁸⁹² : tout au plus peut-on relever leur profonde diversité. Certains récits relatent des instants d'ouverture et de clôture des yeux et la production d'une image visuelle, témoignant d'une activité d'émulation ou de superposition de figures ; d'autres s'attachent à dire l'épaisseur tactile de certains stimuli proprioceptifs ou partagent des imaginaires mémoriels subjectifs. Pourtant, tous ces récits sont rapportés dans l'ouvrage selon des formes identiques – des paragraphes encadrés de blanc.

L'on sait néanmoins que Lefkowitz a composé l'ouvrage selon une démarche de « montage », qu'elle présente comme analogue au processus de composition de la balade. Comment se manifeste la présence textuelle de ces procédés chorégraphiques¹⁸⁹³, et quel mode de lecture induisent-ils ? Par

¹⁸⁸⁹ COMPAGNON Antoine, « Brisacier, ou la suspension de l'incrédulité », Colloque *Les Frontières de la fiction*, 1999.

¹⁸⁹⁰ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁹¹ Ils rappellent au lecteur le mode de composition du récit, établi à partir de nombreux témoignages recueillis auprès des participants et danseurs. Cette pluralité des sources façonne une structure narrative polyphonique, dans laquelle les voix sont indissociables : elles s'associent de manière aléatoire pour composer une énonciation démultipliée.

¹⁸⁹² ALTANI-VOISIN Françoise, « Énonciation fictionnelle et constructions référentielles », *Langue française* n°128, 2000, pp. 113-125. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.2000.1011> Consulté le 05 mai 2022.

¹⁸⁹³ Ils sont largement influencés par le travail cinématographique de Lisa Nelson, qui a participé à la formation artistique de Lefkowitz. L'activité de « montage », empruntée au registre cinématographique se trouve alors

des effets d'assemblage, de juxtaposition et de dislocation, les récits composent ce que Montendon¹⁸⁹⁴ qualifierait de « formes brèves » : non pas seulement courtes formellement, mais brèves quant à leur rythme et à la temporalité qu'elles donnent à percevoir. À l'inverse de la conduite narrative d'un récit qui se déroule à l'échelle d'un ouvrage entier, de sorte que la posture heuristique du lecteur est stable d'une page à l'autre, ici l'ouvrage est marqué par la variation incessante des situations narrées et des références spatio-temporelles qui les organisent, au sein d'une seule page voire d'un paragraphe à l'autre, d'autant que les récits sont eux-mêmes interrompus par l'insertion régulière entre deux feuillets de petits cahiers d'un format plus étroit, qui contiennent eux aussi de micro-narrations. Ces enchâssements produisent une écriture fragmentaire et non processuelle, de sorte que les déictiques ne réfèrent ni au présent de l'expérience vécue, ni à celui de la lecture : requièrent-ils un acte d'embrayage, analogue à celui que produisent les gestes des guides sur les corps des spectateurs ? Si Myriam Lefkowitz rapporte combien dans la balade « leurs sensations débrayent l'activité imaginaire » ; les guidés témoignent du mouvement contraire.

« Au tout début, elle avait la sensation que l'autre traçait la forme de son bras et de ses mains. Elle traçait mes contours avec son propre toucher. Elle traçait – littéralement – elle circulait sur la surface de mon corps. Ça devait être le moyen le plus pratique de *l'enclencher*¹⁸⁹⁵ ».

Ainsi, il nous semble que la logique compositionnelle du « montage », lorsqu'elle s'applique à l'ouvrage, induit des effets perceptifs exactement inverses à ceux induits par la balade : si lors de cette dernière l'ouverture des yeux ne permet que de saisir un détail, une image fugace limitée par la posture donnée à notre tête par le guide et par la brièveté de l'ouverture des yeux, en revanche dans le livre nous pouvons embrasser chaque récit d'un seul regard, percevoir ses délimitations, sa longueur, observer visuellement sa structure typographique. D'autre part, comme le rappelle Julie Perrin, elle-même guidée par Lefkowitz, l'ouverture des yeux produit comme des clichés, au sens photographique du terme, qui viennent « interrompre ou dévier le flux sensible », « opér[ant] comme des trouées dans la toile de sensations et de récits silencieux qui s'est tissée¹⁸⁹⁶ », parce qu'ils rabattent l'imaginaire sur

érigée et perçue comme un procédé chorégraphique. C'est ce que remarque aussi Julie Perrin : « Étrangement, la métaphore cinématographique est régulièrement utilisée dans les récits rapportés dans le livre de Myriam Lefkowitz, pour nommer ce rapport soudain à la vue mais plus largement encore l'expérience de la balade. Les témoignages insistent d'une part sur le cadrage (et le hors-champ) de l'image, d'autre part sur le montage ». PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. », *op. cit.* Voir « Vu du corps. Lisa Nelson, Mouvement et perception », *Nouvelles de danse* n° 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001.

¹⁸⁹⁴ La forme brève serait particulièrement liée à la pratique orale du récit. MONTENDON Alain, « Formes brèves et micro-récits », *Les Cahiers de Framespa* n°14, 2013. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.2481> Consulté le 07 mai 2021. Au sujet de la manière dont la lecture incorpore la forme brève : LAFON Michel, « Pour une poétique de la forme brève », *Amérique : Cahiers du CRICCAL* n°18 1997, pp. 13-18. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1237> Consulté le 09 mai 2021.

¹⁸⁹⁵ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁹⁶ PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. », *op. cit.*

une visualité perçue comme appartenant à l'environnement réel. Au sein même de l'ouvrage, un guidé narre comment « l'expérience physique qui l'occupe entre deux images coule à l'intérieur de la séquence visuelle de telle façon que ce qu'il voit est pris dans une quantité considérable d'informations sensibles¹⁸⁹⁷ ». À l'inverse, de notre point de vue de lecteur, c'est par la juxtaposition formelle de ces récits et la circulation de notre regard de l'un à l'autre que nous composons l'imaginaire du flux sensoriel qui nourrit la balade.

Cette activité compositionnelle soutient l'hypothèse partagée dans l'introduction de cette partie : finalement, le lecteur rencontre et incorpore davantage des « pleins¹⁸⁹⁸ » que des « trous » : ici, le récit devient simultanément contenu et contenant – à la manière de la corporéité suscitée par la balade elle-même. Il serait ainsi possible d'analyser non seulement les états corporels qui ont produit ces narrations, mais aussi ceux qu'elles recèlent ? Si l'ouvrage est conçu selon les mécanismes propres à la balade, on peut supposer que sa lecture invite à y engager une démarche similaire : comme dans un jeu, non pas la juger ou l'examiner selon un rapport de vérité, mais plutôt selon qu'elle soit réussie ou ratée, selon son efficacité sur notre propre activité perceptive. En résulte la possibilité d'engager à partir de l'ouvrage une lecture que l'on pourrait qualifier d' « improvisée », dans la manière dont « on va s'accorder à la seconde à la situation qui se joue autour de nous. C'est un travail d'attention : c'est ça qui écrit la balade¹⁸⁹⁹ ». Tout comme dans la balade, où certains stimuli offerts par l'environnement ou proposés par les guides sont exploités tandis que d'autres restent délaissés, notre lecture opère des choix qui échappent au projet narratif parce qu'ils s'engagent à partir de l'activité empathique que nous mobilisons à l'égard des différentes caractéristiques formelles, narratives et kinésiques des récits.

a. Le tempo narratif comme dialogue tonique

Ces considérations nous mènent à l'intrigue kinesthésique qui clôt cette partie : elle provient de l'un des récits de l'ouvrage, qui narre la rencontre entre une guide et sa spectatrice à travers les dynamiques kinésiques qui les traversent et opèrent une confluence progressive, jusqu'à ce que toutes deux partagent une même tonicité, et qu'elles s'infiltrèrent à leur tour dans la ville où se déroule la balade.

Nous nous proposons de développer l'analyse de ce récit selon les modalités de l'analyse kinésique. Développée notamment par Guillemette Bolens, celle-ci « consiste à observer les moyens exacts choisis dans l'œuvre pour communiquer en faisant référence au mouvement corporel et en

¹⁸⁹⁷ LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 93.

¹⁸⁹⁸ Selon le terme de Marielle Macé, que nous dialectisons avec la proposition d'Alice Godfroy qui percevait son activité de lectrice comme suscitée par les « trous » du texte. MACÉ Marielle, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *op. cit.*

¹⁸⁹⁹ « Entretien avec Myriam Lefkowitz », *Annexes*, p. 31, lignes 1-2.

généralisant des simulations perceptives chez le destinataire du texte¹⁹⁰⁰ ». Néanmoins, il nous semble pertinent d'apporter d'emblée à cette proposition théorique une première restriction, sur laquelle reposera notre propre démarche analytique. En effet, l'analyse kinésique telle qu'elle est proposée par Bolens repose sur le phénomène de la simulation perceptive¹⁹⁰¹ : peut-être parce qu'il a été mis en lumière principalement par les sciences cognitives, Bolens le considère comme un fait scientifiquement observé – et ainsi incontestable – et au fonctionnement régulier et mesurable. Pour notre part, il nous semble au contraire que l'activité de simulation perceptive, en tant qu'elle est engagée dans le processus de compréhension et d'incorporation d'un récit de danse, ne peut être postulée comme acquise, et se doit donc d'être considérée comme problématique : à la suite de Patoine, nous considérons que l'activité perceptive que nous engageons avec un récit relève d'une « construction particulièrement élaborée », qui requiert une véritable concentration du lecteur. Cet effort nous apparaît à plusieurs égards : dans l'activité perceptive suscitée face au texte, mais aussi dans la démarche pour en rendre compte et la transmettre à un autre lecteur, et finalement pour en comprendre les fondements et les implications. En effet, Bolens mobilise le phénomène de simulation perceptive afin d'examiner comment des descriptions kinésiques participent à soutenir la progression narrative, c'est-à-dire comme un support d'analyses dont la finalité est littéraire. *A contrario*, dans notre approche méthodologique comme dans le contexte précis de cet extrait, notre intérêt porte plutôt sur la manière dont le récit est *conduit par* et *élaboré pour* une expérience kinésique. En effet, le récit que nous allons examiner est nourri par une expérience de danse ; celle-ci constitue notre horizon de lecture. Cependant, il ne s'agira aucunement de chercher à restituer des expériences identiques à la balade, mais plutôt à désigner dans le texte les éléments, formes et dynamiques qui nous permettent d'y engager des sensations kinesthésiques.

« Elle est en retard. Elle cherche une femme qui attend à un coin de rue dans cette ville qu'elle ne connaît pas. Elle a bien vu son visage sur internet ce matin, pourtant elle n'est pas sûre de pouvoir la reconnaître. Elle court d'un coin de rue à l'autre. Personne n'a l'air d'attendre. 'De quoi a l'air quelqu'un qui attend ?' Au prochain coin, elle croit la voir. Grande, un dos large, la tête légèrement penchée vers un téléphone : c'est elle. Après une courte introduction, elles se mettent en route.

Le quartier lui rappelle une autre ville, plus grande. Cette sensation se répète de plus en plus à force de marcher, les villes se superposent les unes aux autres. Une odeur, un son, une

¹⁹⁰⁰ BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, op. cit. p. 19.

¹⁹⁰¹ « Une simulation perceptive en neurosciences est la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensations kinesthésiques), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions) ». BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *revue Textimage*, 2014. En ligne. URL : https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/bolens1.html#_ftn2 Consulté le 18 août 2022.

certaine lumière, une attitude remarquée sur quelqu'un et soudain une autre ville s'infiltrer dans le paysage qu'elle est en train d'arpenter¹⁹⁰² ».

À la suite de Punday, nous considérons que dans ce récit tous les éléments narrés relèvent de la corporéité, et réciproquement que toutes les nuances kinésiques participent à façonner la structure du récit. Celles-ci sont de natures diverses : depuis des descriptions corporelles explicites jusqu'à l'ensemble des éléments qui nécessitent une compréhension sensori-motrice (du flux grammatical à l'expression de concepts abstraits).

« Dans le récit littéraire, tout mouvement fonctionne comme une action à valeur d'énonciation puisque ces données corporelles sont destinées à communiquer une information au sujet de la diégèse, des personnages du récit, et du 'corps général' selon Punday¹⁹⁰³ ».

D'emblée, notre lecture du récit perçoit un écart entre la précision des indications kinésiques qui nous sont offertes et la compréhension kinesthésique que l'on peut en déduire. En effet, le premier – et le seul – élément de caractérisation du personnage de la guide est une référence au « retard » qui l'anime. Quel est le statut de cet indice, et comment transforme-t-il la narration de la rencontre avec la guidée ? Le « retard » constitue en effet une indication temporelle, qui suggère un décalage entre la survenue de deux événements au regard d'une temporalité référentielle (telle qu'elle est mesurée par les fuseaux horaires) ou relative à ces événements. Au sein d'un récit, et par le phénomène du débrayage énonciatif, la temporalité référentielle est abolie et ne peut être exprimée qu'avec des déictiques, qui renvoient aux événements de la diégèse. Cependant, ici, le retard de la guide ne semble entraîner aucune conséquence dans la relation tonique qui s'établit avec la guidée : il n'est d'ailleurs plus mentionné dès lors que toutes deux se retrouvent. Il apparaît alors plutôt comme un élément de caractérisation du personnage de la guide ; toutefois, puisque celle-ci n'est décrite que par une succession de gestes et de postures, alors on peut supposer que le retard constitue un indice kinésique relatif à sa corporéité, qui se définit alors par des propriétés temporelles. Dans ce cas, comment lire des états de corps dans des indications narratives ?

Proposer une lecture perceptive du retard requiert de considérer qu'il s'établit comme un facteur simultanément narratif et kinésique. Nous sommes soutenus en cela par Bolens, qui rappelle que « l'analyse kinésique nécessite d'assouplir les dichotomies littéral/symbolique et physique/mental¹⁹⁰⁴ ». Cette approche soutient l'hypothèse analytique formulée dans l'introduction de cette partie : il serait possible de percevoir et d'étudier comment la narration du geste crée un hiatus avec les informations perceptives par lesquelles il nous est donné de l'incorporer – par exemple,

¹⁹⁰² LEFKOWITZ Myriam, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁰³ BOLENS Guillemette, *Le style des gestes, op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 26. Idem pour les références suivantes.

comme Bolens le suggère, *via* les « contrastes sémantiques » exprimés par des verbes de mouvement, que l'on éprouve par des modalités « visuo-spatiales et motrices ».

b. L'Effort de lire

Ici, le récit évoque une scène de rencontre entre guide et guidée, de sorte que toutes deux initient ensuite un dialogue tonique dans une balade au sein de laquelle elles partagent une même expérience de l'environnement urbain, jusqu'à s'y confondre. Ces multiples interactions dialogales interrogent notre propre posture de lecteur, telle que nous l'engageons pour les interpréter : Dóra Kiss soutient par exemple que, dans le cadre d'une partition, « l'acte de lecture implique toujours d'être en contact avec un flux¹⁹⁰⁵ ». Dans un contexte littéraire, Guillemette Bolens affirme que le lecteur exploite, tout au long de son contact avec le texte, son savoir sensorimoteur pour lire et comprendre un dialogue tonique engagé entre deux personnages. La compréhension de ce dialogue tonique opèrerait sur deux plans : le « premier niveau » serait celui de « l'intrigue, appelée diégèse en narratologie : le tonus est décrit et sa modification racontée¹⁹⁰⁶ ».

« Le deuxième niveau concerne la réception par le lecteur d'une dynamique narrative [...] le tonus est alors narratif en ce qu'il se fait sentir par la forme particulière de la narration, plus que par un événement isolable au sein de l'intrigue. Par un travail sur le tempo des lignes narratives, leur rythme, leur vitesse, et ce qui nous a été communiqué des possibilités sensorimotrices des personnages, l'organisation du récit va provoquer chez le lecteur des simulations perceptives dont le résultat sera une élaboration cognitive concernant la tonicité globale et dynamique des scènes racontées. [...]. Les nouveaux gestes et mouvements vont alors se comprendre sur la toile de fond tonique de ce qui précède¹⁹⁰⁷ ».

La construction analytique proposée par Bolens semble particulièrement intéressante pour penser l'activité du lecteur au sein d'une forme narrative. Cependant, c'est la distinction qu'elle formule entre deux « niveaux » de compréhension du récit qui nous apparaît surprenante, tant dans l'approche méthodologique qu'elle implique qu'au regard de l'ensemble des propriétés du récit de danse que nous avons pu partager, et finalement quant au processus narratif engagé par les balades proposées par Myriam Lefkowitz. Cette distinction apparaît ici d'autant plus inadéquate que le récit que nous étudions est celui d'une rencontre, évoquée selon des facteurs spatiaux et temporels ; ceux-là même qui constituent le cadre d'élaboration de la balade de Lefkowitz, et alors même que nous savons que les récits sont conduits par « les mécanismes propres à la balade ». À l'image de la narration

¹⁹⁰⁵ KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*. Thèse de doctorat en Musicologie et Danse, Université de Genève/Université de Nice-Sophia Antipolis, dir. Etienne Darbellay, Guillemette Bolens, Marina Nordera, 2013, p. 297.

¹⁹⁰⁶ BOLENS Guillemette, *L'humour et le savoir des corps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 49.

¹⁹⁰⁷ *Idem*.

du saut de Nijinski, on peut supposer que ces propriétés chorégraphiques infusent les paramètres narratifs de l'écriture.

Nous nous intéressons alors à la manière dont les éléments stylistiques développés dans cet extrait sont perçus comme résultant simultanément de la durée des différents événements qui composent la progression diégétique, de la dynamique motrice des personnages narrés et du rythme de l'écriture. Tous ces indices kinésiques confluent dans notre lecture, de sorte qu'ils deviennent indiscernables – sans doute à la manière dont Louppe qualifiait, à la suite de Laban, le façonnement stylistique propre à la danse. Ici, cette conjonction de facteurs nous donne à lire et à éprouver le tempo du récit, qui nous permet d'inférer des qualités kinesthésiques du dialogue tonique engagé entre les deux personnages¹⁹⁰⁸. Comment est-il possible d'en rendre compte, et quels outils peut-on mobiliser à cet effet ? On peut supposer que le choix de ces modèles d'analyse influence radicalement notre perception de ce récit, ainsi que la manière dont nous la restituons.

Dans ce cadre de cette étude, nous souhaiterions proposer un mode de lisibilité qui restituerait la logique kinésique de la narration et susciterait l'investissement somatique du lecteur : il nous apparaît pertinent de mobiliser pour ce faire les outils de l'Effort, tels qu'ils sont élaborés par Laban et surtout développés par ses héritiers¹⁹⁰⁹. L'Effort envisage conjointement la motivation interne d'un geste – c'est-à-dire les sensations et les perceptions qui incitent au mouvement – et les propriétés physiques et visibles de la motricité qui en résulte. Ces qualités se décomposent et se combinent en plusieurs paramètres de poids, de temps, d'espace et de flux : ils permettent ainsi de désigner les états de corps, parce que ces paramètres spatio-temporels et énergétiques sont définis à partir de la corporéité. Cette désignation opère par un acte de nomination : l'une des caractéristiques formelles du système de l'Effort, comme le rappelle notamment Pouillaude, est qu'il s'exprime aussi par des verbes de mouvement qui traduisent en un mot ces conjonctions de facteurs. Il est donc permis de penser la réversibilité de ce processus de nomination, de sorte que des verbes, lorsqu'ils soutiennent un mouvement – comme l'analysent Lakoff & Johnson – puissent voir les dynamiques qu'ils expriment désignées à partir de l'Effort ? Ceci nous permettrait réciproquement de partager la manière dont on « éprouve les formes de langage » comme des « situations perceptives », ainsi que l'évoque Marielle

¹⁹⁰⁸ BOLENS Guillemette, *L'humour et le savoir des corps, Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, op. cit. p. 20. Elle introduit aussi sa méthodologie dans l'article suivant : BOLENS Guillemette, « La narration des émotions et la réactivité du destinataire dans *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer », *Médiévales* n°61, 2011. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6298>. Consulté le 21 septembre 2022.

¹⁹⁰⁹ Voir par exemple HARBONNIER Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM) », *Recherches en danse* n°10, 2021. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4409>. Consulté le 21 septembre 2022.

Macé¹⁹¹⁰. Ce postulat est soutenu par le fait que l'Effort exprime des relations à l'espace et au temps de manière qualitative : le facteur « temps » chez Laban désigne ainsi « la qualité de la mise en jeu de la temporalité¹⁹¹¹ ». Si celle-ci s'exprime dans les paramètres cinétiques du mouvement, elle opère aussi dans des idées, des phénomènes abstraits ou mentaux ; ce qu'évoque Laban lui-même.

« Penser intensément provoque une fatigue corporelle, et l'épuisement physique est souvent dû à une tension émotionnelle, ce qui montre qu'un effort de l'esprit comporte une dépense physique¹⁹¹² ».

L'Effort permet ainsi de qualifier des états mentaux, du point de vue de la relation au flux, au temps et à l'espace qu'ils engagent. C'est ce que développe Angela Loureiro, à la suite de Laban : les conjonctions de facteurs composent des attitudes que l'on peut éprouver sur différents registres, tant littéral que figuré. Ainsi, la qualité de « poids lourd » désigne l'acte « d'aller contre », et s'exprime tout autant dans l'action de pousser un piano que d'affirmer une opinion¹⁹¹³. Serait-il alors possible d'instaurer l'Effort comme outil d'analyse du style kinésique d'un récit ? Bien sûr il convient de remarquer que formellement, du point de vue du système de signes qu'ils mobilisent, partition et récit semblent distincts, voire radicalement opposés : pour Louppe, le partitionnel constituerait même l'« anti-récit¹⁹¹⁴ » ; tandis que Dóra Kiss désigne une opposition processuelle de la dynamique d'incorporation engagée par la partition au regard de celle activée avec un récit. Face à une structure partitionnelle, « le 'lecteur'- danseur cesse de confondre sa propre focalisation avec celle du scripteur, il ne s'engluie précisément plus dans la 'surface' de la page¹⁹¹⁵ ».

Néanmoins, la démarche que nous proposons ici s'appuie sur plusieurs précédents, tout particulièrement sur deux d'entre eux qui ont pour caractéristique commune d'investir l'Effort pour lire les qualités kinésiques présentes dans des récits qui appartiennent au registre du conte ; c'est-à-dire des formes narratives marquées par l'absence d'épaisseur biographique ou psychologique des personnages qu'ils mettent en scène. En témoigne le projet de Dominique Brun – qui mobilise une lecture par l'Effort du conte *Pierre et le Loup* pour élaborer la structure d'une œuvre chorégraphique¹⁹¹⁶, et le commentaire qu'elle en propose : « les actions dynamiques permettront aux danseurs d'ancrer les corps dans la puissance expressive de Pierre et le Loup mais aussi de délier la

¹⁹¹⁰ MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹¹¹ ROQUET Christine, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹¹² LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, Trad. J. Challet-Haas & M. Bastien, p. 249.

¹⁹¹³ LOUREIRO Angela, COTTIN Raphaël, *op. cit.*

¹⁹¹⁴ LOUPPE Laurence, « Du partitionnel », *Art Press. Medium Danse* n° 23, 2002, p. 32-39.

¹⁹¹⁵ KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, *op. cit.*, p. 289.

¹⁹¹⁶ BRUN Dominique, *Le Poids des choses & Pierre et le Loup*, 2019. Texte de présentation sur le site de la compagnie, Les porteurs d'ombre. En ligne. URL : <https://www.lesporteursdombre.fr/dominique-brun-pierre-et-le-loup> Consulté le 05 novembre 2022.

danse de la narration¹⁹¹⁷ ». Angela Loureiro & Raphaël Cottin quant à eux s'emparent d'un conte de fée pour illustrer « l'impulsion d'envoûtement¹⁹¹⁸ » de Laban. Ils affirment trouver dans ce conte « des archétypes – de personnages, mais aussi d'états et de mouvements – [qui] se fixent dans l'imaginaire collectif ». Il s'agit alors, *via* l'Effort, de « nous invite[r] à savourer, dans toute histoire, le phrasé des changements corporels ». À la suite de ces deux modèles, nous nous attacherons à rendre visible la manière dont, dans le récit suivant, les infléchissements du flux narratif témoignent des modulations toniques qui opèrent dans les corps des personnages décrits, et par extrapolation dans la corporalité du lecteur qui parcourt ces lignes.

« Elle est en retard. Elle cherche une femme qui attend à un coin de rue dans cette ville qu'elle ne connaît pas. Elle a bien vu son visage sur internet ce matin, pourtant elle n'est pas sûre de pouvoir la reconnaître. Elle court d'un coin de rue à l'autre. Personne n'a l'air d'attendre. 'De quoi a l'air quelqu'un qui attend ?' ».

Narrativement, le retard est une information temporelle, qui infléchit l'état tonique de la guide : on pourrait la percevoir *pressée*, détournant en cela le sens littéral du verbe par lequel Laban décrit la conjonction d'un espace direct, d'un poids ferme et d'un temps soutenu. Cependant, l'analyse de la valeur narrative du « temps soutenu » s'applique, selon Loureiro, à voir « celui qui l'adopte jouir de chaque instant » ; ce qui ne semble précisément pas l'attitude mentale que nous pouvons inférer chez la guide. Cette tension du facteur Temps l'entraîne dans une course, elle aussi déterminée par un état de tension, cette fois-ci musculaire, dans un Temps que l'Effort qualifie de « soudain » : il consiste en une « vitesse rapide et en une sensation motrice de brève période de temps, une impression d'éphémère ». On retrouve cette rapidité tout autant dans la diégèse du récit (la guide est happée par sa course) que dans le rythme d'écriture : le premier mouvement de la description est marqué par la relative brièveté des phrases, quelquefois réduites à de simples formules laconiques. L'usage d'une ponctuation forte et abondante, mais aussi de répétitions anaphoriques, suggère au lecteur la sensation d'une cadence heurtée, presque *haletante* : nous pouvons incorporer la rythmicité du « phrasé des changements corporels » et les qualités énergétiques qu'il inclut.

De plus, la guide est accaparée par la recherche de la spectatrice, dans une ville qui lui est inconnue et ne lui fournit donc aucun repère spatial : elle court d'un trottoir à l'autre et il est permis de supposer que son regard balaye alternativement chaque angle de rue. Le registre de l'Effort qualifierait les trajectoires qui résultent de cette attitude en termes d'« espace indirect, flexible », qui « verra celui qui l'adopte porter attention à tous les points d'un parcours ». Ceci permet de considérer que la guide adopte un état d'instabilité corporelle, lié tout autant à l'incertitude de l'objectif qu'elle

¹⁹¹⁷ *Idem.*

¹⁹¹⁸ LOUREIRO Angela, COTTIN Raphaël, *op. cit.*

cherche à atteindre qu'à l'éparpillement de son regard. On la suppose hésitante, voire chancelante sur ses appuis, selon une appréhension du poids que l'Effort dénomme « léger » : cette qualité sera de nouveau mobilisée dans le fragment suivant, qui établit la rencontre entre les deux personnages par l'intermédiaire de l'accordage progressif de leurs corporités respectives.

« Au prochain coin, elle croit la voir. Grande, un dos large, la tête légèrement penchée vers un téléphone : c'est elle ».

Le récit insiste en premier lieu sur la stature du personnage observé, avant d'évoquer les qualités d'étendue de sa stature et de son dos, puis l'inclinaison de sa tête. Cette énumération narre un mouvement de resserrement progressif du regard de la guide, depuis la silhouette de la spectatrice – à la manière d'un plan large – jusqu'à considérer la surface dorsale, puis la légère obliquité de son axe gravitaire. L'évocation du dos de la guidée – qui ne peut en constituer un critère de reconnaissance puisque la guide décrit avoir recherché son *visage* le matin même – permet ici de voir se manifester le « double niveau » diégétique et sémiotique identifié par Bolens : se trouvent contrariés les éléments actantiels (les informations kinésiques ne concordent pas) et la manière dont elles prennent sens dans le dialogue tonique qui s'engagent entre guide et guidée. En effet, cette information permet d'inférer du tonus corporel de la guidée : on l'appréhende par l'intermédiaire des indications relatives à sa stature imposante et à son attitude qui semble dénoter une certaine assurance. Sa silhouette pourrait exprimer ce que l'Effort qualifie de « poids fort » ; une qualité pondérale marquée par une poussée énergétique intense. La rencontre s'instaure alors en rétablissant le dialogue tonique entre la guide en retard, caractérisée par un poids « léger » et sa spectatrice qui l'attend d'un poids « fort ».

« Après une courte introduction, elles se mettent en route. Le quartier lui rappelle une autre ville, plus grande. Cette sensation se répète de plus en plus à force de marcher, les villes se superposent les unes aux autres. Une odeur, un son, une certaine lumière, une attitude remarquée sur quelqu'un et soudain une autre ville s'infiltré dans le paysage qu'elle est en train d'arpenter ».

A contrario des fragments précédents, le récit est ici marqué par un phénomène d'allongement phrastique progressif. D'une première proposition à la temporalité proche de celle du *sommaire* – selon la typologie de Genette – le rythme de l'énoncé se ralentit graduellement, à la manière d'un processus d'accordage à la cadence propre à la balade. La perception de ce fléchissement rythmique est soutenue dans les premières phrases par une abondance de virgules qui retardent insensiblement la lecture ; on pourrait même considérer, par un jeu d'analogie, qu'elles évoquent la cadence de la marche. La ponctuation devient progressivement plus diffuse, et permet d'imaginer l'interférence d'une autre temporalité, plus fluide et déliée, rehaussée d'une accumulation de mentions perceptives : cette sensation d'écoulement temporel pourrait faire écho à ce que l'Effort évoque comme un « temps

soutenu », dont Loureiro donne précisément pour exemple l'attitude de « jouir de chaque instant, à la manière d'un promeneur tranquille ».

Finalement, la lecture que nous produisons ici, et ce malgré la profusion d'outils théoriques (issus de l'Effort, de la narratologie, de l'étude du rythme, etc.) que nous mobilisons pour tenter de mettre en partage notre propre activité d'incorporation, demeure très subjective et partielle : elle puise dans certains éléments du récit au détriment d'autres, pour les constituer en indices kinésiques. Elle témoigne peut-être de l'emprise de certaines modalités analytiques, que révèle la citation suivante dans la distinction qu'elle désigne entre le style kinésique du corps et de l'œuvre littéraire.

« Le style kinésique du corps se manifeste dans toutes les nuances expressives des mouvements, tandis que le style kinésique d'une œuvre s'éprouve par une dynamique narrative qui donne lieu, grâce à l'intelligence kinésique, à la compréhension d'événements corporels complexes, stylisés par la langue¹⁹¹⁹ ».

Remarquons que dans le « corps » le style kinésique ne repose que sur des « nuances expressives », alors que dans « l'œuvre » il émerge conjointement des propriétés littéraires et de l'activité du lecteur. Cette distinction nous semble inappropriée, tant elle relègue le geste à sa perception sensorielle, le texte à son appréhension cognitive - la notion d'« intelligence » kinésique n'est à ce titre pas anodine¹⁹²⁰. C'est pourquoi nous avons tenté tout au long de ce chapitre de déplacer les valeurs expressives ou cognitives attribuées à la corporéité comme aux textualités ; au fil des savoirs issus de la danse.

« L'une des tâches actuelles de la danse est peut-être d'ouvrir à d'autres perceptions du réel, d'autres formes d'accès à la parole, pour mieux nous faire connaître ce qui compose une image, afin que nous-mêmes nous puissions nous reconnaître, ou mieux encore, pour pouvoir différencier les images préfabriquées du monde¹⁹²¹ ».

Ouvrir à d'autres formes d'accès à la parole, différencier les images préfabriquées du monde : voilà assurément ce que produit la balade de Lefkowitz ; pour nous, ce fut aussi un programme méthodologique. Nous avons tenté d'esquisser quelques modèles d'analyse des textes, rassemblés derrière l'hypothèse de voir dans ces récits de danse des histoires de gestes.

¹⁹¹⁹ BOLENS Guillemette, *Le style des gestes, op. cit.*, p. 19.

¹⁹²⁰ Une notion empruntée à Ellen Spolsky, qui désigne la « faculté de sémantiser et de comprendre les mouvements corporels, les postures, les gestes, et les expressions faciales ». SPOLSKY Ellen, « Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures », *Poetics Today* n°17, 1996, p. 157-18.

¹⁹²¹ ADOLPHE Jean-Marc, « Sprache Tanz. Die Sprache derjenigen, die aufhören wollen, Autisten zu sein », *Tanz Aktuel* n°6, 1993, p. 24.

Du flux kinésique à la voix narrative, le geste est un récit

« Le texte parle aussi de la question du jeu, de la question du public et c'est ça aussi qu'on met en jeu. Il y a plein de couches de 'jeu' qui sont traversées !¹⁹²² ». C'est par l'activité transversale du « jeu » que Rivière évoque simultanément son ouvrage et la proposition scénique qui en résulte. En effet *ob.scène* est conçu dans une double déclinaison, d'abord textuelle, puis chorégraphique, à partir de la dernière phrase de l'ouvrage « Si tu as toujours désiré danser ? Tu ne sais pas. Non. Et oui¹⁹²³ ». L'ordre de cette démarche artistique diffère des procédés d'écriture que nous avons pu mettre en exergue ailleurs dans notre corpus, où les danseurs puisent dans leurs activités chorégraphiques des ressources langagières et kinésiques pour élaborer la matière de leur ouvrage – dans une conférence performée pour Soulier, dans les balades chez Lefkowitz, dans son expérience de pédagogue pour Dupuy. Pour sa part, la démarche de Rivière, et bien qu'elle repose sur des entretiens issus de la parole des danseurs sur leurs expériences professionnelles, est finalement destinée à une mise en scène. Les phénomènes de transposition d'un texte sur scène excèdent le cadre de notre réflexion ; ils constituent cependant un horizon de réflexion quant au statut de la parole de danseur que délivre l'ouvrage, et à sa possible incorporation – par un futur interprète, mais aussi par un lecteur. L'ouvrage constitue-t-il un script, une partition, un scénario, le pré-texte d'une danse ? Pourtant, *ob.scène* se présente comme une œuvre littéraire, l'aboutissement d'un processus de recueil et de réécriture de la parole. C'est d'ailleurs sous l'égide de la fiction comme forme textuelle que Rivière place son ouvrage.

« J'ai ouvert un espace discursif pour les danseurs mais je voulais leur renvoyer la balle. Le livre c'est moi qui l'ai écrit, je le signe, et il est en fait la somme de toute ces vies. C'est une fiction, basée sur tous les danseurs que je ne nomme pas. C'est plus un texte littéraire que sociologique. C'est une biographie¹⁹²⁴ ».

Cette conception littéraire de la fiction constitue, nous semble-t-il, une exception notable au sein de la production éditoriale des artistes chorégraphiques¹⁹²⁵ : elle interroge les modalités par lesquelles

¹⁹²² PATERNOT Bruno, RIVIÈRE Enora, « Entretien avec Enora Rivière : vivre une expérience plutôt réjouissante », *Inferno*, 9 décembre 2014. En ligne. URL : <https://inferno-magazine.com/2014/12/09/entretien-enora-RIVIÈRE-ob-scene/> Consulté le 18 septembre 2022.

¹⁹²³ RIVIÈRE Enora, *op.cit.*, p. 123. *Ob.scène* dans sa version scénique a été créée en 2014 au festival Montpellier danse. Conception Enora RIVIÈRE ; collaboration artistique Cécile Tonizzo ; danseuses Sophie Gérard et Aïna Alegre ; créatrice lumière Séverine Rième ; designer son Cristiàn Sotomayor.

¹⁹²⁴ PATERNOT Bruno, RIVIÈRE Enora, « Entretien avec Enora Rivière : vivre une expérience plutôt réjouissante », *Inferno*, *op. cit.*

¹⁹²⁵ Elle semble en revanche davantage présente chez les écrivains : notons la collaboration entretenue entre le chorégraphe Dominique Boivin et l'écrivaine Marie Nimier dans le cadre du projet *À quoi tu penses ?* (2003/2005/2007, Théâtre national de Chaillot, Paris), en regard de la publication de l'ouvrage narratif *Vous dansez ?* (Folio, Paris, 2005). On pourrait aussi rapprocher cette collaboration de celle entamée entre le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui et l'écrivain Joël Kerouanton, dont a découlé l'ouvrage *Myth(e) – roman dansé* (Boussenac, L'œil du souffleur, 2016).

il soit possible de délivrer une expérience kinésique *via* une textualité revendiquée comme fictionnelle. Celle-ci s'entend chez Rivière dans des acceptions multiples : tout comme chez Lefkowitz où la fiction découlait de l'état de corps induit par la balade, dans *ob.scène* elle relève aussi d'un processus intrinsèque au recueil des paroles des danseurs. Elle émergerait de l'élaboration même de leurs témoignages, à la manière d'une invention nourrie de la pluralité des strates temporelles par laquelle se constitue l'acte de remémoration de leurs souvenirs de danse.

« Le choix de m'entretenir collectivement avec un groupe de danseurs contemporains permettait de souligner le feuilletage d'identités et les multiples couches de mémoire qui nous constituent. La fiction ne pouvait que s'imposer et ce à plusieurs niveaux. En proposant aux danseurs de faire retour sur leur passé, je convoquais leur mémoire, et faisais face au présupposé suivant : se (re)mémorer = (ré)inventer, (re)créer¹⁹²⁶ ».

La fiction s'établit ici comme une dynamique temporelle, non référentielle, *via* une pratique narrative : il s'agit pour chaque danseur avec qui elle s'entretient d'« exposer le récit de sa propre expérience¹⁹²⁷ ». Cette formulation nous interpelle quant à l'acte d'*exposition* qu'elle mentionne, comme si ce récit existait préalablement : cette supposition est soutenue par d'autres occurrences dans son propos, lorsque Rivière évoque que son travail d'écriture est fondé sur « la remémoration des danseurs impliquant la réactivation de leur souvenir et donc la recréation incessante de leur récit de danseur¹⁹²⁸ ». Le « récit de danseur » – qu'elle évoque par ailleurs comme des « récits de danse' livrés par les danseurs¹⁹²⁹ » – semble recouvrir une forme instable (soumise à « recréation ») témoignant d'un phénomène plus profond que la seule activité dialogique engagée par les entretiens.

Simultanément cadre narratif, forme dialogique ou matrice perceptive, la place du récit est à ce titre affirmée dès le sous-titre de l'ouvrage, « récit fictif d'une vie de danseur ». Il constitue l'un des formats du dispositif qu'elle propose aux danseurs : « chaque journée de travail se déroule sous la forme d'entretiens collectifs, articulés autour de deux situations discursives : le questionnaire et le récit ». Ces deux situations nourrissent la double structure de l'ouvrage, qui se propose comme une somme de ces paroles, cependant à partir de la focalisation de Rivière¹⁹³⁰ puisque « tous les échanges avec les danseurs ont été enregistrés, écoutés, retranscrits puis réécrits, donc fictionnés¹⁹³¹ ». En

¹⁹²⁶ RIVIÈRE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 132.

¹⁹²⁷ RIVIÈRE Enora, *Moteur – un sacre*. Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2016 du Centre national de la danse, p. 4.

¹⁹²⁸ RIVIÈRE Enora, « Coming out », *op. cit.*, p. 133.

¹⁹²⁹ RIVIÈRE Enora, « Coming out », *op. cit.*, p. 127.

¹⁹³⁰ PATERNOT Bruno, RIVIÈRE Enora, « Entretien avec Enora Rivière : vivre une expérience plutôt réjouissante », *op. cit.*

¹⁹³¹ RIVIÈRE Enora, « Nous (ne) sommes (pas) tous des danseurs ». Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010 du Centre national de la danse, p. 3.

résulte un feuilleté non plus diachronique mais synchronique, qui s'éprouve dans la dynamique du texte : les récits produits par les danseurs s'enchâssent ou s'emboîtent dans l'ouvrage, alors même qu'ils émergent de corporéités différentes. Ce phénomène d'unification des témoignages des danseurs par l'entremêlement de leurs voix pour constituer une seule figure de danseur apparaît paradoxal : au regard des sources théoriques examinées dans l'introduction, il interroge ce qu'on désigne comme une parole. Par un effet de « dépersonnalisation¹⁹³² », la parole *n'émane de ni ne réfère* à la corporéité qui l'a produite – du moins pas à un seul corps. À ce titre, la pensée de Punday telle que nous l'avons investie dans l'analyse des récits de Dupuy et de Lefkowitz semble peu opérante : ici, est-il possible de mettre en relation la construction d'un corps et le récit qui en découle, puisque ce corps nous est inconnu et qu'il est filtré par la voix de Rivière ? Le seul point d'ancrage que nous avons est la certitude que ces paroles proviennent d'un corps de danseur ; cependant elles nous apparaissent dans une entière indifférenciation, et c'est à ce titre qu'elles deviennent comparables.

« Ce qui m'importait, c'était aussi de rendre compte et de privilégier l'expérience en tant que telle et rien de plus, traiter du singulier détaché de la question de l'individu¹⁹³³ ».

La dissociation opérée par l'écriture entre la posture du danseur et la parole énoncée, au profit d'une « expérience » peut s'entendre à double titre : il s'agit certes de raconter uniquement le geste et le corps, de manière processuelle et empirique, mais aussi de penser l'expérience comme une activité relationnelle. Quiblier rappelle que l'ouvrage, parce qu'il s'ouvre sur la narration d'un salut, participe à la « mise en tension de la relation scène/public – ici narrateur/lecteur ». C'est le titre même de l'ouvrage, *ob.scène* qui soutient la dialectisation des postures d'émission et de réception du geste¹⁹³⁴.

« Que s'agit-il de mettre au-devant de la scène ? Est-ce l'interprète, situé habituellement au cœur de la représentation, que l'ouvrage se propose d'exposer, d'examiner, d'ausculter ? Est-ce la scène elle-même qui serait alors mise au-devant de l'écriture pour interroger les spécificités et les enjeux de la représentation dans une forme textuelle ? Selon Larys Frogier, « l'ob-scène est ce qui annule le rapport scénique habituel d'une mise à distance suffisante du spectateur pour qu'il jouisse aisément de son statut de voyeur¹⁹³⁵ ».

Cette bivalence se manifeste visuellement dans *ob.scène* par l'alternance entre deux modalités de récit, telles que nous avons pu les étudier précédemment : le premier, davantage réflexif, est mis

¹⁹³² QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/skenographie.1129>. Consulté le 18 septembre 2022.

¹⁹³³ RIVIÈRE Enora, « Coming out », *op. cit.*, p. 132.

¹⁹³⁴ RIVIÈRE Enora, « Parcourir et discourir ou la traversée de multiples espaces », *Repères, cahier de danse* n° 18, 2006, p. 28-31. En ligne. DOI : 10.3917/reper.018.0030. Consulté le 18 septembre 2022.

¹⁹³⁵ QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *op. cit.*

en page par une police noire. Issu d'une pratique dialogale avec les artistes, il concerne plutôt les conditions de pratique et de vie professionnelle du métier de danseur : les phrases convergent dans une thématique implicite et ses déclinaisons dans le discours du danseur. Le second type de récit prend pour sujet certaines expériences vécues par les danseurs dans le contexte spécifique de la représentation scénique : s'il est aussi issu d'une pratique d'entretien, il apparaît davantage monologal et continu, développant la narration d'une expérience à l'échelle de plusieurs phrases voire d'un paragraphe entier. Il est « pensé comme une fiction chorégraphique fondée sur les récits de danses en situation [...]»¹⁹³⁶.

Une autre caractéristique qui distingue ces deux types de récit relève des pronoms utilisés, et de leur rôle dans la perception de la progression narrative. Le premier récit mobilise le « tu », il manifeste ainsi la présence d'une altérité – il faut être deux pour dire « tu ». La progression du récit est alors marquée par la reprise anaphorique de ce pronom qui, par un effet macro-structurel de *différance*, interroge la relation que le danseur entretient aux discours qui structurent son expérience. En revanche, le second type de récit mobilise le pronom « je » : si celui-ci signale la manière dont le danseur s'énonce et énonce son geste, il constitue aussi un procédé perceptif : en l'absence d'un référent – sujet réel, danseur fictionné – à qui rattacher ce déictique, il semble pouvoir s'adresser au lecteur autant qu'il l'inclut, et constitue un point de contagion haptique¹⁹³⁷. Ces phénomènes littéraires doivent être considérés au regard du projet de mise en récit de l'expérience du danseur qu'ils manifestent.

Dans le cadre de cette étude, ces seconds récits retiendront à ce titre tout particulièrement notre attention : ils déclinent une succession de scènes qui donnent à lire des postures, des gestes, des événements scéniques chaque fois différents, que les danseurs soient sur son plateau ou à son entour, à la lisière des coulisses. Ces narrations se proposent comme la transposition narrative des actions, dans l'ordre de leur déroulement scénique : par une focalisation intéroceptive et processuelle, elles disent l'organisation motrice et énonciative par laquelle un danseur se met en mouvement. Le récit donne à lire comment la parole du danseur énonce et qualifie successivement les gestes à mesure qu'ils s'accomplissent, parce qu'elle circule entre différents registres, de la description cinétique d'un mouvement aux imaginaires proprioceptifs qu'ils charrient, pourvoyeurs de fictions sensorielles. Il s'agit dès lors d'un phénomène complexe, à l'identification difficile : le geste lui-même – déplacement, mouvement, voire posture immobile – est rarement nommé ou désigné par une figure, décrit selon des propriétés qui en permettraient la visualisation immédiate. Au contraire, il se déliné

¹⁹³⁶ RIVIÈRE Enora, « Coming out », *op. cit.*, p. 133.

¹⁹³⁷ PARRET Herman, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018.

progressivement, par l'enchâssement de multiples indications perceptives issues de la corporéité du danseur.

D'autre part, à la différence des exemples examinés précédemment, où l'on a pu s'attacher chez Soulier à l'énonciation d'une sensation ou d'une posture déclinées selon diverses configurations langagières, ainsi qu'à la compréhension de gestes narrativisés dans un récit, lui-même structuré en fonction d'un imaginaire corporel (chez Lefkowitz ou Dupuy), ici notre attention se concentre sur des gestes décrits dans un contexte scénique. La narration donne à lire des gestes qui ont été offerts au regard d'un spectateur, de sorte que le récit trouve ancrage dans la réminiscence lointaine d'un acte de représentation. Il s'agit donc pour le lecteur d'opérer une double activité d'interprétation qui consiste simultanément à percevoir comment la narration joue des propriétés temporelles du flux énonciatif pour s'ajuster au rythme de la corporéité mise en récit : ils manifestent une dilatation perceptive et descriptive, qui engage des intensités de lecture interprétées comme des intensités gestuelles. Ainsi, nous nous attacherons à observer la mise en relation d'un flux perceptif et d'un flux de parole, d'une « logique corporelle¹⁹³⁸ » et d'un déroulement diégétique, entre phrase et phrasé. Celui-ci éprouve les modalités attentionnelles du lecteur : tant sa faculté à inférer de la présence d'un corps – selon le procédé de la paréidolie – qu'à engager une activité de recomposition des éléments perceptifs et sémiotiques proposés par le récit. Le danseur investit l'acte de nommer son geste dans une multiplicité de lieux corporels¹⁹³⁹, mais aussi de références, d'images et de relations : son énonciation assemble et articule l'ensemble de ces informations et projette la corporéité unifiée – et donc fictionnelle – à laquelle ils se réfèrent. Cependant, elle constitue un référent latent, jamais explicitement nommé. On pourrait en cela rapprocher certaines de nos dynamiques analytiques de celles qui opèrent dans le corps d'un lecteur face à une partition : comme le rappelle Dóra Kiss, il s'agit pour ce dernier de mobiliser différentes attitudes de lecture (simulation, déchiffrement, interprétation¹⁹⁴⁰), qui convergent finalement dans la restitution d'un seul geste. Dans le présent contexte, il s'agira de mettre en lumière comment ce geste s'établit comme une structure narrative, qui offre un cadre temporel au récit à la manière d'une « scène¹⁹⁴¹ ».

¹⁹³⁸ BOLENS Guillemette, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, op. cit.

¹⁹³⁹ Voir à ce sujet PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », in Michel Pierssens (dir.), *Projections : des organes hors du corps, Epistémocritique*, 2008, p. 101-107. En ligne. URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article> Consulté le 17 juin 2022.

¹⁹⁴⁰ KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*. Thèse de doctorat en Musicologie et Danse, Université de Genève/Université de Nice-Sophia Antipolis, dir. Etienne Darbellay, Guillemette Bolens, Marina Nordera, 2013, p. 12.

¹⁹⁴¹ L'ouvrage « invit[e] le lecteur à entrer 'dans la tête' (et le corps) du danseur, à partager ses ressentis [...]. *Ob.scène* propose un renversement de situation et invite à réexaminer, voire à ré-éprouver la relation spéculaire de la scène à la salle, à travers la focale du danseur. En ce sens, l'ouvrage [...] donne à voir et à saisir ce qui se

Ainsi, l'aboutissement de notre réflexion nous mènera à interroger l'activité de la parole dans la profération gestuelle du danseur : comme nous l'avions précédemment remarqué *via* les propos de Simone Forti ou par l'étude des modes de correspondances rythmiques et sémiotiques entre geste et discours dans la performance de Soulier, la parole est surtout étudiée dès lors qu'elle se verbalise et devient audible, pour le danseur comme pour le spectateur. Pourtant, ici, les récits témoignent de la présence d'une parole que le danseur énonce, ou plutôt s'énonce, sans la donner à entendre, à la manière d'une parole intérieure. Dans ce contexte, la pratique de l'énonciation du danseur *à partir de* et *à propos de* son corps, en situation scénique, requerra de réintroduire une notion que nous avons évacuée dès les premières pages de cette étude : celle de la voix¹⁹⁴², telle qu'elle se formule à mesure que se déroule le geste ou qu'elle intervient *a posteriori*, semblant se superposer au récit. Nous tenterons de comprendre comment la voix intérieure se propose comme un médium de dialectisation entre geste et parole, mais aussi entre danseur et lecteur.

A. Le récit d'une logique corporelle

Nous avons pu précédemment examiner plusieurs modalités de mise en relation des propriétés textuelles et kinésiques de l'énonciation du danseur, telle qu'elle s'établit dans les ouvrages de notre corpus. Chez Soulier, il s'agissait d'analyser diverses interactions entre des configurations langagières et des coordinations motrices ; chez Dupuy, entre un imaginaire du corps et les formes narratives qui en résultent ; chez Lefkowitz, entre les stimuli perceptifs induits par la balade et les dialogues toniques engagés par la lecture des récits. Au sein d'*ob.scène*, et au vu des propriétés polyphoniques de cet ouvrage, il apparaît au contraire déterminant de comprendre comment les récits donnent à lire la diversité des événements kinésiques vécus par les danseurs, et la multiplicité des modes d'énonciation corporelle qui en découlent. Notre démarche s'appuie pour cela sur ce que Guillemette Bolens désigne comme des « logiques corporelles », qu'il serait possible d'appréhender et d'analyser par la lecture des récits.

La notion de « logique corporelle », proposée par Bolens, s'intéresse à la mise en récit du corps humain en littérature¹⁹⁴³. Elle observe combien les récits proposent une certaine manière de définir le corps qu'ils narrent, tant celui des personnages autour desquels s'établit la diégèse que *via* des images

se passe derrière (en coulisse, dans les logiques, dans le studio) mais invite également à 'prendre la place de' ». QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *op. cit.*

¹⁹⁴² Si l'on peut se permettre un jeu d'homophonie, il nous semble que cette question de la voix – vocale et narrative – rejoint d'une certaine manière ce qu'évoque Quiblier comme une « voie » : « Ni approche historique, ni discours de théoricien, ni récit autobiographique, *Ob-scène* propose une autre voie, celle de l'interprète ». QUIBLIER Marie, « *Ob-scène* ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *op. cit.*

¹⁹⁴³ BOLENS Guillemette, *La logique du corps articulatoire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, *op. cit.*

et des représentations corporelles issues de la culture au sein de laquelle le récit littéraire est créé et reçu. Pour ce faire, Bolens propose d'analyser ce qui fait « corps » au sein d'un récit littéraire.

« La notion de corps est le résultat d'une sélection : certaines zones, certaines caractéristiques du corps sont considérées, d'autres ne sont pas même perçues. Cette sélection permet l'élaboration d'une cohérence, laquelle repose sur des logiques pouvant varier considérablement¹⁹⁴⁴ ».

L'analyse de la corporéité narrée dans un récit s'attache ainsi en premier lieu à la nomenclature du corps telle qu'elle apparaît au fil de l'écriture : « l'étude du corps en littérature nécessite d'observer ce qui reçoit un nom¹⁹⁴⁵ ». Une fois cette nomenclature mise au jour, il est possible de mobiliser ce que Bolens désigne comme la technique de l'entrelacs : celle-ci s'attache aux « réseaux de signifiants » manifestés par le récit, « par l'observation mot après mot des lignes formées par la répétition » d'un élément constitutif de la nomenclature corporelle. Il s'agit d'observer les points de croisement de ces lignes, afin d'opérer des mises en relation lexicales. Celles-ci permettent d'accéder à ce que Bolens désigne comme des « logiques corporelles », c'est-à-dire les opérations narratives par lesquelles « le récit investit tel lieu corporel d'une importance particulière », selon les types d'éléments corporels évoqués, la manière dont ils sont mis en mouvement et dont ils concourent à la progression narrative.

Dans le contexte de cet ouvrage, Bolens s'intéresse tout particulièrement à deux « logiques » : la première est celle d'un corps articulaire, « déterminé en fonction de la notion de jointure » ; la seconde, celle du « corps-enveloppe », « s'organise en fonction des orifices ». Dans la logique articulaire le corps est rarement défini par sa forme ou son volume, mais plutôt narré en fonction de « sa mobilité, sa puissance, ses manifestations dynamiques et les gestes dont il est capable¹⁹⁴⁶ ». En revanche, le corps-enveloppe « se définit dans une dialectique de l'interne et de l'externe » du corps : on y trouve des mentions relatives à l'ingestion, l'expulsion, la pénétration, l'extraction, fonction, le contact peau à peau, l'incision de la peau [...]. Bolens analyse ainsi la présence d'une logique articulaire au sein de *l'Iliade*¹⁹⁴⁷, à partir de l'ordre par lequel les lieux corporels apparaissent dans la narration : au sujet d'une blessure portée par une arme, se trouve mentionné en premier lieu l'os du bassin, puis les tendons rompus, et finalement la peau blessée ; alors que l'arme a bien sûr chronologiquement traversé l'épiderme, avant d'accéder aux structures tendineuses et osseuses¹⁹⁴⁸. L'identification au sein de ces récits de certaines dynamiques corporelles ne constitue qu'une première

¹⁹⁴⁴ BOLENS Guillemette, « Introduction », *op. cit.*

¹⁹⁴⁵ « Il est de ce fait indispensable de respecter la nomenclature offerte par le texte sans faire d'opérations de synthèse quant aux parties désignées ». BOLENS Guillemette, « Chapitre I. Les intervalles du corps », *op. cit.*

¹⁹⁴⁶ BOLENS Guillemette, « Introduction », *op. cit.*

¹⁹⁴⁷ *Idem.*

¹⁹⁴⁸ *Idem.*

étape dans l'analyse de la logique corporelle : elle se redouble de la recherche d'autres motifs thématiques présents de manière récurrente aux côtés de la mention de ces lieux corporels – ainsi, la « logique articulaire » se tisse avec le réseau lexical du feu dans *l'Iliade*. À ce titre, pour Bolens, l'étude des logiques corporelles d'un récit se nourrit d'une approche simultanément narratologique et stylistique.

Néanmoins, les analyses proposées par Bolens s'établissent à l'échelle d'un ouvrage entier, et ce dans une perspective de critique historique : elles lui permettent d'examiner l'évolution diachronique de ces logiques corporelles en fonction d'une culture donnée¹⁹⁴⁹. Dans le cadre de cette étude, nous mobiliserons une perspective d'analyse légèrement différente, parce que notre intérêt porte moins sur la dynamique narrative engagée par *ob.scène* que sur la manière dont les différents récits qui constituent l'ouvrage donnent à lire la capacité du danseur à moduler sa « logique corporelle » selon les circonstances scéniques, kinésiques et perceptives par lesquelles il compose son geste. Cette « logique corporelle » apparaît donc de manière plus ténue, moins régulière que dans les textes étudiés par Bolens : notre analyse s'attachera plutôt à désigner les circonstances par lesquelles émerge un récit kinésique, et la logique – corporelle et narrative – par laquelle se trouve qualifié le corps du danseur. Notre fil conducteur sera d'examiner comment se narre le danseur, tel qu'il dit son geste et le sens – directionnel, sensoriel et sémiotique – qu'il acquiert pour lui : nous formulons l'hypothèse que ces caractéristiques sont fonction de la position qu'il occupe sur scène, de la présence ou non d'un mouvement visible extérieurement, et surtout des relations de regard qu'il entretient avec d'autres interprètes ou les spectateurs. L'analyse stylistique ne peut ainsi acquérir sa valeur qu'en comparaison d'une logique à l'autre, en cela qu'elle permet de mesurer les écarts (visibles du point de vue des configurations langagières, des choix lexicaux, de syntaxe et de typographie) qui apparaissent entre différentes manières de penser le corps au sein d'un même récit, soit au contraire de rapprocher des conduites narratives semblables entre deux extraits, qui révèlent alors des conceptions du corps analogues.

1. *Aplombs, flexions et tendons : le récit du corps articulaire*

La déclinaison de ces logiques corporelles invite ainsi moins à engager un relevé exhaustif de la nomenclature anatomique présente dans les récits qu'à considérer un ensemble de fragments, de

¹⁹⁴⁹ Il s'agit pour Bolens de proposer une relecture des textes antiques, qui seraient organisés selon une logique articulaire – propre selon elle aux cultures de l'oralité – alors que nous serions aujourd'hui dans une logique du corps-enveloppe, de sorte que cet écart entraîne des incompréhensions, voire des erreurs de traduction des textes anciens. BOLENS Guillemette, « continuité et transformation des logiques corporelles », *History and Philosophy of the Life Sciences* n°25, Naples, Stazione Zoologica Anton Dohrn, 2003, pp. 471-480. En ligne. URL : <https://www.jstor.org/stable/23333232?seq=1> Consulté le 17 septembre 2022.

*corpèmes*¹⁹⁵⁰ délinés par l'écriture. Ils s'inscrivent dans des réseaux lexicaux, métaphoriques ou tropiques qui donnent à lire les interactions entre le geste perçu et ce qui s'en trouve nommé ou désigné par l'énonciation. Ce phénomène affleure dans l'extrait suivant, où les descriptions d'une posture corporelle s'élaborent à partir d'un ensemble de consignes par lesquelles le danseur énonce son propre geste à mesure qu'il l'accomplit.

« Mes pieds sont parallèles mais pas alignés, le pied droit en avant du pied gauche, le poids du corps sur le pied avant, la jambe de derrière est pliée, les orteils au sol, le talon relevé, le genou gauche relâché à l'aplomb de la hanche gauche. Je lâche dans ma hanche gauche, ça fait ressortir la droite. Mon bassin est dans la direction de mes pieds mais mon buste est tourné d'un huitième de rotation vers la droite. Mon bras gauche est devant mon buste, à l'aplomb de mon épaule, relâché mais légèrement courbe, une courbe prise au niveau de l'articulation du coude. Les doigts de la main gauche sont légèrement recroquevillés et accueillent ceux de la main droite de celle qui me précède. C'est le seul contact que nous avons¹⁹⁵¹ ».

Le récit proposé ici s'établit à partir d'un point de vue interne : la danseuse énonce les multiples étapes d'élaboration de sa posture à la première personne du singulier, de sorte que sa parole apparaît façonnée par la perception subjective et intérieure de son propre corps. Cependant, trois indices nous incitent à reconsidérer cette première impression : tout d'abord, la présence d'informations de positionnement des segments corporels les uns par rapport aux autres (« mon bassin est dans la direction de mes pieds », « mon bras gauche est devant mon buste »), qui témoignent d'une représentation fragmentée du corps, ici composé par l'assemblage de tronçons en fonction d'une frontalité qui lui est extérieure ; d'autre part, celle-ci est élaborée *via* des indications géométriques (« mon buste est tourné d'un huitième de rotation vers la droite »). Finalement, on relève la référence à la flexion du bras par « une courbe prise au niveau de l'articulation du coude » : cette précision¹⁹⁵², surprenante tant elle apparaît évidente – seule l'articulation du coude permet d'obtenir une flexion de la structure squelettique qui relie l'épaule et le poignet –, dénote la présence sous-jacente d'une indication relative à la quête d'une qualité gestuelle spécifique, ici conditionnée par une représentation articulaire du corps.

¹⁹⁵⁰ Ce néologisme de notre composition fait référence à la notion de biographème chez Barthes : « quelques détails, quelques goûts, quelques inflexions, disons : des 'biographèmes', dont la distinction et la mobilité pourraient [...] venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme ». BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola. Œuvres complètes tome 3, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 706.

¹⁹⁵¹ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁵² Nous utilisons le terme de « précision » en écho à la notion de « précision kinésique » utilisée par Bolens pour désigner la manière dont les indications corporelles contenues dans une œuvre (texte, image) sont évoquées. BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *op. cit.*, p. 6.

Au regard de ce que nous connaissons du travail d'interprète d'Enora Rivière¹⁹⁵³ – notamment auprès de Dominique Brun – il est ici possible de remarquer que l'ensemble de ces précisions témoigne de la présence latente d'une partition, sans doute établie en cinétographie Laban. En effet, le corps ici décrit se trouve latéralisé en deux hémicorps, tout comme la partition transcrit un geste de part et d'autre d'une ligne centrale qui figure l'axe gravitaire ; de même la juxtaposition de tronçons corporels évoque leur positionnement dans chaque colonne du cinétochrome. Cependant, la logique articulaire qui organise la narration du corps semble assez paradoxale, au regard de la valeur culturelle qui lui est associée par Bolens. À la suite de Walter Ong¹⁹⁵⁴, elle considère que les logiques fondatrices du corps articulaire seraient représentatives d'une culture de l'oralité – alors que la cinétographie, en tant que système de notation du mouvement, est paradigmatique d'une écriture de la danse. S'agirait-il alors de comprendre que le corps ici décrit est vécu, y compris *via* la partition, sur le mode de l'oralité ? Nous savons comme en témoignait *Lola¹⁹⁵⁵, que l'usage d'une partition dans le travail chorégraphique est largement médié par des discours. *ob.scène* témoigne de ce phénomène, rappelant combien « la présence, dans le studio, de ce livre contenant la partition devenait le référent commun. [...] Consulter ce texte signifiait mettre en partage la parole¹⁹⁵⁶ ». On pourrait alors considérer que ce qui affleure à travers ces indications posturales, anatomiques et d'orientation relève donc d'un ensemble de discours, manifesté notamment par des consignes produites par la chorégraphe à partir de la partition écrite qui organise le corps selon une approche géométrique et séquence le flux du mouvement en fonction des segments corporels. Cette considération semble pouvoir être soutenue par l'analyse de Bolens elle-même, qui s'attache à exposer comment les récits organisés par une logique articulaire donnent à lire la présence d'un « signe » : « dans l'oralité, s'il y a du signe, il y a forcément du corps. La création d'un signe passe par un événement corporel¹⁹⁵⁷ ». Si Bolens l'entend dans sa valeur de signifiant, selon l'acception saussurienne, il nous est néanmoins permis de suggérer l'établissement d'un parallèle avec le système symbolique de l'écriture labanienne, qui pourrait relever, dans la dynamique référentielle qu'il engage avec la corporéité, d'une logique de l'oralité.

Toutefois, la logique corporelle ne réside pas uniquement dans la nomenclature corporelle mobilisée : il s'agit aussi de comprendre les dynamiques narratives par lesquelles le corps est donné à

¹⁹⁵³ Ces analyses sont ici largement informées par nos échanges avec Marie Orts, danseuse et notatrice Laban, qui connaît non seulement le travail d'Enora Rivière, mais aussi les gestes ici narrés. Ses savoirs issus de la pratique de la cinétographie nous ont permis de faire affleurer la présence de cette corporéité labanienne : nous lui exprimons ici notre plus grande gratitude.

¹⁹⁵⁴ BOLENS Guillemette, « Conclusion. Initiation et mobilité », *La logique du corps articulaire, op. cit. et ONG Walter*, « Psychodynamics of Orality », *Orality and Literacy*, London/New York : Methuen p. 31.

¹⁹⁵⁵ Voir « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 7.

¹⁹⁵⁶ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, op. cit.*, p. 86.

¹⁹⁵⁷ « Pour formuler un concept, l'oralité met en scène des corps : l'idée d'alternance se dit au moyen de deux personnages tirant d'un côté et de l'autre soit sur une articulation fondamentale ». BOLENS Guillemette, « Conclusion : initiation et mobilité », *op. cit.*

lire. Si l'on considère que le corps ici énoncé est façonné et perçu à travers un ensemble de discours issu d'une source partitionnelle, ces éléments font l'objet d'une incorporation de la part de la danseuse : comment structurent-ils la trame temporelle et le déroulement narratif du récit de corps ? Ici, on peut constater qu'il est organisé non seulement par l'orientation successive des différents segments anatomiques par rapport à des directions spatiales, mais aussi énoncé de manière verticale, du bas vers le haut : si l'on tente d'effectuer au fil de la lecture le corps décrit, nous nous trouvons obligés de réorganiser sans cesse notre équilibre gravitaire et postural. D'emblée, l'indication du placement « parallèle » des pieds suggère leur alignement, contredit dans la suite de la phrase : il s'agit d'avancer le pied droit – et de déplacer notre poids du corps sur cet appui. La flexion de la jambe arrière fait vaciller la stabilité de notre posture, parce que l'abaissement du niveau du genou reporte du poids sur le côté gauche de notre corps, immédiatement contrebalancé par l'action de relever le talon, qui projette légèrement notre axe gravitaire vers l'avant, et donc vers la droite. La prise en compte de l'aplomb du genou et de la hanche gauche contribue cependant à rétablir une perception verticale de la cuisse, tout de suite contrebalancée par le fléchissement de cette même hanche au regard de la droite, induisant une perception horizontale du bassin. La suite de la description focalise notre attention sur la relation entre le bassin et les pieds, comme deux segments corporels cohérents et autonomes alors que le bassin est traversé par deux axes opposés – verticaux et horizontaux – tandis que les pieds sont latéralement polarisés. Ensuite, par l'adversatif « mais », notre attention remonte le long du corps, vers le buste, tourné vers la droite, « devant » lequel prend place le bras. Cette posture apparaît peu lisible, tant la préposition « devant » suggère la séparation spatiale entre deux objets, alors que le bras est nécessairement relié au buste par l'épaule. Cette position ne peut être comprise qu'en agglutinant les indications suivantes : à l'aplomb de l'épaule, au relâchement et à la courbe du coude, et à l'accueil de la main de la danseuse précédente dans les doigts recroquevillés. Le placement du bras « devant » le buste s'en trouve alors légèrement troublé, sans doute en raison de la superposition, dans notre propre imaginaire, de la logique articulaire avec la nomenclature anatomique : le « bras » référerait pour nous au segment compris entre le coude et le poignet, alors que la description désigne ici plutôt l'avant-bras.

À travers ce partage de quelques éléments issus de notre propre incorporation de la posture narrée, on perçoit combien celle-ci est finalement organisée par de nombreux effets de requalification gravitaires, des polarisations successives entre des plans anatomiques (frontaux, sagittaux, transversaux), des oppositions entre différents segments corporels, soutenus par des adversatifs¹⁹⁵⁸.

¹⁹⁵⁸ Ces phénomènes de requalification tels qu'ils opèrent dans cette description pourraient aussi être liés à l'acte même de nommer son geste : c'est ce qu'évoque par exemple Julie Salgues dans son expérience du *Sacre du printemps* : « Sa sensation est assez précise, elle la connaît et reconnaît bien maintenant. À la question de Mary lui demandant si elle pense à des verbes d'action, à des parties du corps, à des images. Elle répond qu'elle pense

Comme le rappelle Bolens, dans un récit organisé par une logique articulaire, « les lieux centraux du corps sont les points ou les lignes de jonction et de séparation. *Le corps est fait de ces centres multiples qui sont centraux d'être intermédiaires*¹⁹⁵⁹ ». Nous supposons que c'est dans cette dynamique que réside la logique corporelle du récit : elle s'établit dans une tension constante dans la construction verticale d'une posture érigée, fictionnée comme stable par le lecteur mais incorporée dans sa mobilité¹⁹⁶⁰ ; celle-ci ne peut se comprendre qu'au regard du déroulement narratif dans lequel elle s'inscrit. En effet, la description de cette posture est finalement achevée par l'évocation d'une dynamique horizontale : l'orientation de la tête est signalée par la projection du regard de la danseuse¹⁹⁶¹, « dans la direction de mon déplacement. Je plonge mes yeux dans [la] nuque [de celle qui me précède]. Je me concentre sur les détails de sa peau¹⁹⁶² ». Il nous semble que cette précision scopique participe à engager une première anticipation du mouvement que l'élaboration de la posture permet d'accomplir : une marche, qui s'inaugure dans les lignes suivantes.

« Nous ne faisons d'abord que marcher, ensemble, à l'unisson, une marche à la fois lente et dynamique, alanguie, à l'irrégularité régulière, parfaitement écrite sur la musique, d'une précision diabolique. Ma concentration doit rester très aiguisée du début à la fin. Je suis toujours habitée par ce fantôme de parvenir à ne jamais décrocher, à faire en sorte que la concentration tienne le fil ténu d'une chose qui entraîne une autre, puis une autre et encore une autre. Pourtant, il y a toujours ce moment inexorable où je décroche¹⁹⁶³ ».

On pourrait ainsi suggérer que, tout au long de la description, les différentes étapes de nomination de la posture et les effets de requalification successive qu'elles produisent ballottent l'imaginaire du

seulement à disparaître, qu'elle ne nomme pas d'autres choses, que nommer peut déplacer la sensation et que cela peut être troublant ». DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes. Palimpseste de la danse de l'Élue dans le Sacre du printemps au XXI^e siècle*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, volet 3, Université Côte d'Azur, dir. Marina Nordera, 2019, inédit, p. 191.

¹⁹⁵⁹ BOLENS Guillemette, « Chapitre I. Les intervalles du corps », *op. cit.*

¹⁹⁶⁰ Carla Bottiglieri précise aussi les implications de la logique articulaire dans la perception de l'élaboration des gestes par les danseurs : « la logique articulaire [...] se convertit dans une combinatoire d'associations et dissociations : on ajoute des rapports, on polarise des côtés, on accélère des flux sensoriels. On isole, on différencie, on relie, on détache. Par toutes les articulations fondatrices : haut/bas, droite/gauche, avant/arrière, centre/périphérie ». BOTTIGLIERI Carla, « Les trames du fond : fabriques et usages des imaginaires somatiques », BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un atlas des figures*, Lausanne, La Manufacture, 2018. En ligne. URL : in www.pourunatlasdesfigures.net. Consulté le 17 septembre 2022.

¹⁹⁶¹ L'absence d'indication posturale pour la tête semble par ailleurs recouvrir la logique de la partition. C'est ce qu'évoque Rivière dans un entretien, à propos de son expérience de danseuse dans l'Après-midi d'un Faune : « lorsque les interprètes dansent la version partitionnelle [...] ils n'ont pas le support physique sur lequel ils projettent habituellement leur regard même si sur la partition, les indications de regard sont quasi inexistantes et relèvent donc de déductions ». MONTAIGNAC Katya, RIVIÈRE Enora, « L'après-midi d'une nymphe : entrevue avec Enora RIVIÈRE », *Regards critiques sur la danse*, 12 février 2016. En ligne. URL : <http://regardsurladanse.blogspot.com/2016/02/danser-la-nymphe-enora-RIVIÈRE.html> Consulté le 18 mars 2017.

¹⁹⁶² RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁶³ *Idem.*

lecteur ; des appuis sur l'avant du pied au report de poids sur le membre arrière, de la partie latérale du bassin à la flexion du bras, le récit paraît évoquer un flux moteur proche de celui de la marche. Pour la danseuse narrée, elle se pense comme le « fil tenu d'une chose qui en entraîne une autre », tout comme sa « concentration » circule d'un lieu corporel à l'autre pour garantir la tension posturale et ne pas « décroche[r] ».

2. *La narration comme membrane pour dire le corps enveloppe*

L'hypothèse que nous formulons de l'importance déterminante du contexte scénique et de la dynamique visuelle sur l'élaboration de la logique corporelle par laquelle le danseur énonce son geste semble d'ailleurs pouvoir être soutenue par le témoignage de Rivière elle-même. Dans un article consacré à son expérience de danseuse dans *l'Après-midi d'un faune*, elle évoque le rôle d'un regard uniquement orienté vers l'espace scénique – et non vers le public – dans le façonnement d'un imaginaire corporel tourné vers l'intéroception.

« Notre tête et notre regard s'inscrivent dans l'espace dans lequel nous nous projetons. Autrement dit, notre regard ne s'adresse jamais au public ; ce qui se déploie au sein de la danse ne se joue qu'entre nous huit. Nous avons donc la sensation de construire un espace clos, presque protégé du public, à l'intérieur même de l'espace de représentation. [...] L'espace de projection est imaginaire, intime, nourri davantage par ce que suggèrent, évoquent la danse et son déroulement. La maîtrise du tonus énergétique que nécessite cette danse nous permet de plonger dans l'imaginaire, de nous projeter dans le récit sensible que nous convoquons au sein de cette danse [...]. C'est dans la non-surenchère de gestes que se situe l'expansion, le déploiement d'une production fictionnaire et donc d'un espace¹⁹⁶⁴ ».

Ici, les interprètes témoignent de leur capacité à varier la logique corporelle par laquelle ils organisent l'énonciation de leur geste, en fonction des circonstances scéniques et perceptives qui modulent un autre imaginaire du corps, et partant le récit qui en est produit. Ainsi, la logique articulaire émergeait dans un moment interstitiel, qui précède l'entrée en scène, du moins l'amorce d'un premier mouvement, où le corps est organisé par la proximité spatiale, tactile et visuelle qu'il entretient avec la danseuse qui le précède. Dans l'exemple suivant, si le corps narré relève là encore de la description d'une posture statique, en revanche deux paramètres spatiaux ont évolué : la danseuse semble prendre place au centre de l'espace scénique – si l'on ne peut mesurer précisément sa localisation, on sait cependant qu'elle « fait face » au public – de sorte que son regard ne peut se projeter vers ce dernier puisque la salle est plongée dans le noir. Cette absence d'information visuelle induit l'abolition des points de repères spatiaux : le relai est assuré par l'intermédiaire d'autres organes sensoriels et par l'intéroception, y compris de manière spéculative et imaginaire. Le corps est alors narré depuis un

¹⁹⁶⁴ RIVIÈRE Enora, « Parcourir et discourir », *op. cit.*

point de vue interne, qui conjugue fiction anatomique et incursion de références extrinsèques, dans un flux diégétique comme kinésique marqué par un mouvement d'expansion et de rétractation : à ce titre, la corporéité narrée semble alors relever de la logique du corps-enveloppe. Si cette distinction du corps articulaire n'est pas intéressante en soi, elle nous permet en revanche d'esquisser de nouvelles modalités de lecture de la narration du geste, et partant de l'élaboration du récit de la corporéité.

« Le public qui me fait face est plongé dans un noir profond, il n'y a aucune accroche possible pour le regard qui faciliterait mon équilibre. Je me saisis de tous les appuis possibles. Je les démultiplie. Le moindre appui de la pulpe des doigts sur l'air est utile pour tenir. Je fixe un point dans le vide en face de moi. Je sens mon regard aiguisé. J'essaie de ne pas ciller. Parfois ça pique à cause du maquillage qui coule dans le coin interne de l'œil et qui fait pleurer légèrement les yeux. Ma respiration est forte. Je contracte l'anus et le périnée tout en relâchant le ventre, les viscères, le sternum, l'articulation de la hanche gauche. Je pense à l'anémone. Je diastole, je systole, j'ai chaud, très chaud, je sens la sueur dégouliner le long de ma colonne vertébrale. J'entends '13' dans l'oreille¹⁹⁶⁵. »

Dans la situation ici décrite, l'accroche visuelle du regard est abolie, de sorte que la danseuse organise son mouvement à partir d'une relation à l'espace qui l'entoure en tant qu'il est perçu non comme traversé de vecteurs directionnels, mais comme une matière, sur laquelle il est possible de prendre « appui », avec la pulpe des doigts. La transition de l'information visuelle à la sensorialité tactile est d'ailleurs narrée au sein même de la surface oculaire : tout d'abord *via* un regard « aiguisé », c'est-à-dire biseauté, plus large à sa base qu'à sa pointe, de sorte que l'attention est portée sur l'œil, non sur l'objet de la vue. Relevons aussi que ce regard aiguisé – pointu et tranchant – s'inscrit tout à fait dans le faisceau lexical de la logique du corps-enveloppe, marqué par la présence d'objets pénétrants qui focalisent le récit sur la relation entre l'au-dedans et l'au-dehors du corps. La suite de la description est marquée par l'évocation de l'œil non comme organe visuel mais comme orifice, de sorte que le maquillage coule « dans [son] coin interne », c'est-à-dire entre la paupière et le globe oculaire. Vigarello rappelle ainsi, in *Le sentiment de soi*¹⁹⁶⁶, que les organes sensoriels peuvent être perçus et représentés dans leur réversibilité, tour à tour « sentinelles » des événements du monde extérieur ou orientés vers l'intéroception. Par cet effet de retournement de la fonction scopique – le regard n'est pas projeté mais constitue une sensation tactile, l'œil est perçu comme un lieu corporel poreux et le corps est énoncé comme s'organisant à partir de mouvements perçus de manière

¹⁹⁶⁵ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁶⁶ VIGARELLO Georges, « Les cinq sens, 'sentinelles' et 'serviteurs' », *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2014.

interne¹⁹⁶⁷. Ce phénomène semble aussi présent dans la description de l'ouïe, puisque l'information auditive qui est transmise à la danseuse (l'ordre d'accomplissement de ses postures) est « entend[ue] dans l'oreille » et non écoutée, suggérant la réception passive d'une information externe, alors que celle-ci est pourtant transmise à l'intérieur du pavillon auriculaire.

La posture se trouve alors énoncée *via* la succession de mouvements internes, cardiaques ou respiratoires, par la désignation de lieux corporels qui anatomiquement ne se succèdent pas, de sorte que l'attention circule entre diverses strates anatomiques. On relève la mention de multiples structures organiques : l'« anus » est un orifice, le « périnée » une paroi interne, à fonction de diaphragme¹⁹⁶⁸, le « ventre » représente un volume autant qu'une surface musculaire. La description est à ce titre particulièrement représentative de la logique du « corps-enveloppe », où selon Bolens « les orifices du corps sont investis narrativement », au fil d'événements moteurs ; ici de verbes d'action (contracter, relâcher). Cependant, on relève la mention de plusieurs lieux corporels qui correspondent, dans la nomenclature anatomique, à des éléments squelettiques ou articulaires, de sorte que la présence d'un récit de corps organisé selon une logique du corps-enveloppe paraît troublée. En effet, le « sternum » assemble la structure osseuse de la cage thoracique ; tandis que *l'articulation de la hanche gauche* signale une référence de l'ordre de l'anatomie mécanique. Cependant, Bolens rappelle que la logique corporelle n'est pas réductible à la nomenclature anatomique : elle utilise précisément pour illustrer ce phénomène l'exemple du sternum. Si sa mention ne possède aucune valeur intrinsèque, en revanche elle investit une logique articulaire « dès le moment où il est perçu [...] dans sa nature d'attache tendineuse aux os claviculaires ». Or ici, c'est justement l'inverse que nous pouvons observer : le sternum est non seulement inséré dans un réseau lexical majoritairement organique, mais il lui est aussi imprimé un mouvement de « relâche[ment] », qui apparaît physiologiquement impossible puisqu'il s'agit d'un os.

Finalement, c'est aussi la présence d'une image métaphorique qui retient notre attention, tant nous avons pu analyser son statut transversal aux différents récits des danseurs : comme source d'expérience conceptuelle chez Soulier, comme support de transmission d'une qualité de mouvement chez Dupuy, comme processus de métaphorisation chez Lefkowitz. Chez Rivière, l'activité métaphorique s'accompagne de l'incorporation par la danseuse d'une référence externe – l'anémone, végétale lorsqu'elle est terrestre, animale lorsqu'elle est marine, comme ici – qui sollicite l'imaginaire

¹⁹⁶⁷ Comme référence à l'ensemble des analyses que nous mobilisons ici, voir HUESCA Roland, « Flux, fluides et sécrétions », *La danse des orifices : étude sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, 2015, pp. 103-124.

¹⁹⁶⁸ Est considéré comme un « diaphragme pelvien » le plan musculaire profond du périnée, qui ferme en bas l'excavation pelvienne. Il est constitué par les deux muscles releveurs de l'anus et les deux muscles ischio-coccygiens. FINGERHUT Abe et QUEVAUVILLIERS Jacques, entrée « diaphragme », *Dictionnaire médical*, Paris, Masson, 2001, p. 285. Par ailleurs, notons que la perception par la mobilisation du périnée est la base de la technique Graham.

d'un mouvement de contraction et d'expansion, dans un milieu aqueux et salé qui induit une portance égale au poids du corps qui s'y trouve immergé. Nous supposons que ces éléments, sans être transposés dans la corporéité de la danseuse, s'intègrent pourtant à sa propre dynamique rythmique et gravitaire, selon un mécanisme proche du phénomène de l'émulation décrit par Doganis¹⁹⁶⁹.

Ainsi, le flux narratif permet de confondre ce qui relève spécifiquement de la proprioception du danseur et ce qui est perçu par la convocation d'un imaginaire extrinsèque. Ces éléments sont bien sûr indissociables : si l'anémone constitue une métaphore externe au danseur auquel il s'agit de « penser » pour l'intégrer à l'image du corps, *a contrario* des lieux corporels comme les viscères appartiennent à la structure organique tangible mais ne possèdent pas de propriocepteurs qui permettent d'y localiser des sensations motrices. D'autre part, à la différence de la plupart des organes décrits qui sont mis en mouvement par une motricité considérée comme volontaire, ces viscères sont régis par une motilité parasympathique : l'activité imaginaire est alors requise tant pour les sentir que pour les ériger en lieu d'initiation d'une impulsion gestuelle. La « diastole » et la « systole », évoquées en transposant sous la forme de verbes d'action le mouvement des palpitations cardiaques, deviennent une manière de qualifier tant le tonus de la danseuse que le rythme de son geste. On pourrait ainsi y voir un facteur influant sur la mise en liaison des différents organes : participant de leur irrigation, il en modifie la perception. C'est ce que confirme d'ailleurs une récente étude de l'Inserm¹⁹⁷⁰, consacrée à la relation entre la perception de la fréquence cardiaque par le cerveau et l'acuité visuelle : de l'attention accordée aux pulsations du cœur dépend notre capacité à percevoir plus finement les nuances d'images faiblement contrastées – tout comme c'est le cas ici de la danseuse, dont le regard se porte sur l'obscurité de la salle qui lui fait face.

La forme du récit permet de faire cohabiter ces multiples imaginaires corporels, en particulier ceux qui n'appartiennent pas – à première vue du moins – à la sphère des sensations auxquelles il serait possible d'accéder de manière immédiate. À ce titre, elle recouvre l'une des propriétés constitutives du corps enveloppe : sa « capacité à maintenir un passage équilibré entre l'interne et l'externe ». Si dans les textes examinés par Bolens cette capacité s'exerce surtout *via* l'organe relationnel qu'est la peau, on pourrait établir qu'elle se manifeste ici dans le récit des modalités par lesquelles l'enveloppe corporelle contient des organes dont la motricité est éprouvée *via* l'imaginaire, et des ressources exogènes intégrées à l'activité kinesthésique. Cette logique du corps enveloppe semble ainsi perceptible dans la dynamique de l'écriture : contrairement à l'extrait précédent où le corps

¹⁹⁶⁹ DOGANIS Basile, « Les limites mouvantes du corps », *Pensées du corps, La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 68-69.

¹⁹⁷⁰ TALLON-BAUDRY Catherine, « Spontaneous fluctuations in neural responses to heartbeats predict visual detection », *Nature Neuroscience*, 2014. Compte-rendu en ligne. URL : <https://www.inserm.fr/actualite/cerveau-adapte-vue-en-fonction-coeur/> Consulté le 17 mai 2022.

« articulaire » s'énonçait et se donnait à percevoir au lecteur par de multiples relectures successives d'une même posture en fonction de la réorganisation de l'axe postural par la mise en mouvement de chaque lieu anatomique, ici le cheminement narratif – celui du lecteur comme du danseur – apparaît certes beaucoup plus dispersé, néanmoins bien plus fluide, circulant d'un organe à l'autre *via* la localisation des mouvements qui les animent. Pourrait-on y désigner la manifestation d'un flux proprioceptif, tel que le définit Oliver Sacks ?

« Le sens proprioceptif est un flux sensoriel continu, mais inconscient, qui traverse les parties mobiles de notre corps [...] et grâce auquel leur position, leur tonus et leur mouvement sont en permanence contrôlés et adaptés¹⁹⁷¹ ».

On peut rappeler à ce sujet que Bolens considère, à la suite de Walter Ong, que la logique du « corps-enveloppe » s'inscrit dans le contexte historique et perceptif des sociétés d'écriture¹⁹⁷² : parce que la technologie scripturaire conditionne l'élaboration de la pensée, notamment en engageant des processus et des systèmes métaphoriques d'énonciation du corps, celui-ci ne relève plus de l'expression des concepts de mobilité, mais davantage d'organicité. Ces réflexions engagent une nouvelle interrogation : de quelle relation entre motilité physiologique, activité proprioceptive, sensations kinesthésiques et imaginaires élaborés dans la pensée du danseur ces récits de l'intériorité témoignent-ils ? Tous semblent organisés par une capacité à fictionner son corps : à le percevoir simultanément comme sien et comme autre, capable de projeter et d'incorporer de nombreux percepts. À cet égard, on remarque combien notre démarche d'analyse repose sur une analogie implicite entre l'énonciation d'une logique corporelle et la présence dans les textes d'une corporalité non seulement explicitement décrite, mais aussi nommée en des termes anatomiques. C'est l'examen des soubassements de ce présupposé qui doit désormais guider notre réflexion.

3. Dire « l'état de corps » pour éprouver la tension d'une langue

Nous avons pu étudier, à partir de la nomenclature des logiques corporelles proposée par Guillemette Bolens et leur déclinaison en deux polarités – corps articulaire et corps-enveloppe – la manière dont se déployaient dans les récits d'*ob.scène* l'énonciation des corps des danseurs en fonction des circonstances scéniques qui organisaient la perception de leur mouvement et de leur

¹⁹⁷¹ SACKS Oliver, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, Seuil, 1992 (trad. E. de La Héronnière), p. 75

¹⁹⁷² Guillemette Bolens, à la suite de Walter Ong, affirme que « les cultures occidentales, devenues cultures de l'écrit, ont métaphorisé et symbolisé le corps au point de ne plus savoir en lire la mobilité, celle-ci étant dès lors limitée à son mécanisme physiologique ou, à l'inverse, réduite à signifier autre chose qu'elle-même, dans le cadre d'un code gestuel esthétique, politique, religieux, athlétique, etc. ». Si cette affirmation nous semble quelque peu définitive, elle participe néanmoins à corroborer les hypothèses que nous avons pu défendre dans la première partie de cette recherche. BOLENS Guillemette, « Conclusion. Initiation et mobilité », *La logique du corps articulaire*, op. cit. et ONG Walter, « Psychodynamics of Orality », *Orality and Literacy*, op. cit.

corporéité. Dans le cadre de son étude, Bolens s'arrête à ces deux logiques, telles qu'elles émergent dans les récits de son propre corpus et qu'elles se trouvent problématisées par leurs traductions contemporaines. Bien entendu, l'histoire des corps et des sensations a permis de proposer bien d'autres typologies de ces logiques corporelles, propres à des esthétiques ou des sociétés données¹⁹⁷³.

À ce titre, nous nous proposons désormais de faire affleurer une autre logique corporelle, qui témoigne au sein de plusieurs récits d'une manière différente de sentir, de percevoir le corps du danseur et de le narrer. Elle émerge là encore selon des caractéristiques scéniques et scopiques bien déterminées, marquées par la présence d'une situation relationnelle, simultanément avec le public et entre danseurs, sur l'espace du plateau. À l'intersection de ces phénomènes, *ob.scène* narre des instants où l'interprète est amené à faire évoluer la tension mentale et musculaire qui l'anime, de sorte que se trouvent intriqués son activité tonico-posturale, sa localisation scénique et les échanges de regards qui les structurent : la corporéité incarne alors ce que les danseurs désignent comme des « états de corps ».

Le choix de cette terminologie ne doit rien au hasard : le terme d'« état de corps » revient de manière récurrente dans *ob.scène* – plus d'une vingtaine d'occurrences – pour qualifier des situations très diverses. Lorsqu'on les recense pour tenter de circonscrire le noyau de sens partagé qu'elle recouvre, il apparaît que cette expression n'acquiert une signification précise que de manière transitive et empirique, c'est-à-dire au sein des descriptions sensorielles qui l'accompagnent. L'état constitue en effet, dans son emploi par les danseurs, un terme relativement indéterminé – et c'est sans doute cette ambivalence qui explique son succès et sa force heuristique, et qui nous permet d'examiner l'énonciation spécifique qui résulte de la narration de ces « états de corps ». Cette expression, largement utilisée dans le milieu chorégraphique¹⁹⁷⁴ mais absente par exemple du *Dictionnaire de la danse*¹⁹⁷⁵, serait particulièrement représentative du jargon propre au champ chorégraphique français contemporain. Son usage est notablement présent chez des danseurs marqués par l'enseignement de Laurence Louppe, qui semble avoir largement participé à sa popularisation. L'*état de corps* revient par exemple dans la *Poétique* à de nombreuses reprises pour qualifier le corps perçu et vécu par le danseur, dans sa relation non seulement à l'espace, mais aussi à son intériorité.

¹⁹⁷³ Tel que le développe notamment Vigarello. VIGARELLO Georges, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps (XVIe-XXe siècle)*, op. cit.

¹⁹⁷⁴ GUISGAND Philippe (dir.), « Une matière de la danse : les états de corps » *Thema*, Numéridanse, 2016. En ligne. URL : <https://numeridanse.tv/thema/matiere-de-la-danse-etats-de-corps> Consulté le 4 mars 2018.

¹⁹⁷⁵ Le *Dictionnaire de la danse* de Philippe le Moal ne comporte ainsi pas d'entrée « état » ou « état de corps ». LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999. Le terme est par ailleurs présent dans d'autres disciplines, par exemple dans la sociologie bourdieusienne. Voir BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 123.

« Le corps et son espace kinésphérique peuvent-ils se limiter à une sphère mesurable, aux parois de laquelle les tensions viendraient aboutir et mourir ? Ce que l'espace chorégraphique au contraire nous apprend, c'est l'illimité du corps kinésphérique, dont l'existence excède de toute part la simple évaluation dimensionnelle. Ou plus exactement le caractère expansif de la kinésphère est ce qui peut dilater jusqu'à l'infini (ou rétrécir d'autant) la communication poétique d'un état de corps¹⁹⁷⁶ ».

En danse, la notion d'état résulterait alors d'une multitude de facteurs, qui conditionnent la mise en relation tensionnelle mais aussi sensorielle et « poétique » de la corporéité avec l'espace qui l'entoure. Nous proposons d'examiner ce phénomène au fil de deux extraits, au sein desquels la notion d'« état de corps » structure le récit : qu'elle intervienne à plusieurs reprises, ou que la narration concentre l'énonciation de plusieurs paramètres spatiaux, visuels et relationnels qui débouchent sur la perception d'un état de corps. Dans les deux cas la corporéité narrée est celle d'un danseur en scène, dans l'instant particulier où il se soustrait en partie au regard, à la manière d'une sortie de scène.

« Depuis la coulisse, je vois en diagonale le point que je dois atteindre. [...] Je suis rassuré, confiant et en même temps je reste focalisé sur cette diagonale. Je la regarde faire son solo, je la vois plus ou moins bien, ça dépend des théâtres. Le trac monte. Son solo se termine, j'entends la voix qui dit '36, thank you', qui renvoie l'autre fille et qui annonce mon numéro. Je sens cette décharge électrique qui est un mélange d'excitation et de peur, alors je pense à cette traversée, à cette diagonale. J'entre dans l'espace en marchant, je croise celle qui vient de finir. Ma respiration est courte. Je me dis que je dois transporter en arrière de moi un immense espace parce que je suis celui qui termine l'entrée de tous. Je m'arrête un temps. J'essaie d'attraper du regard ceux qui sont en salle car je sais que je ne pourrai plus les avoir dans les yeux d'ici quelques secondes. Je place ma main autour de la barre métallique. [...] J'attends avec impatience le moment où je vais pouvoir tourner le dos au public et roter. Je rote. Ma main est pleine de sueur. Ça glisse. Ma conscience se disperse, mon imaginaire entame un long voyage. La nausée, les étourdissements arrivent, j'ai l'impression que le support autour duquel je suis arrimé bouge, m'échappe. J'oscille entre un état de corps ferme, solide, résistant et un état vertigineux que je ne maîtrise pas, enfin si, car je ne m'effondre pas mais il y a quelque chose de l'ordre de l'effraction, je suis transporté dans un espace que je ne connaissais pas jusqu'alors, un espace et un état de survie, c'est très étrange. Je le connais ce moment, je l'ai repéré à l'usage¹⁹⁷⁷ ».

« Si j'étais face au public, ce serait différent. Je pourrais autant inclure dans mon regard ceux qui sont avec moi sur scène que ceux qui me font face, dans une sorte de complicité souriante, le visage fluide, liquide, je ne sais pas comment dire, un état qui me permettrait de regarder les gens sans

¹⁹⁷⁶ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., pp. 68-69. Voir aussi LOUPPE Laurence, « États de corps perdus », *Io, Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994, pp. 57-62.

¹⁹⁷⁷ RIVIÈRE Enora, op.cit., p. 33.

hiérarchie, quelque chose de simple et complexe à la fois, une sorte d'intention et d'attention poreuse. Mais, assis là, sur cette chaise aux abords de la scène et perpendiculaire au public, je ne vois pas les spectateurs. Je ne vois que ce qui se passe sur scène. J'attends. Comme sur un banc de touche. Longtemps. Une demi-heure. Je me sens très seul mais, en même temps, je me sens lié silencieusement aux autres, par le regard. Je les observe. Je me nourris de ce qu'ils font pour trouver l'énergie nécessaire au moment de me lever pour danser. Je dois passer de cette position assise, d'observateur, à une danse très puissante, énergétique. Tout l'enjeu est là, dans ce passage direct d'un état à un autre, sur le mode du surgissement. Je n'ai pas le temps d'atteindre cette énergie, je dois la trouver tout de suite, dès que je quitte la chaise. Il faut que mon corps soit prêt à crier¹⁹⁷⁸ ».

Les deux situations que nous rapprochons ici sont, à bien des égards, particulièrement distinctes ; cependant, elles manifestent l'apparition d'un « état de corps » selon des mécanismes qui nous semblent comparables. On constate par exemple une double interaction scopique : il s'agit dans le premier extrait de regarder en diagonale sur le plateau avant d'y entrer, puis de jeter un dernier coup d'œil à la salle avant de se détourner du public. Dans ce cas, le danseur est observé sans voir ceux qui le regardent, cependant sans que sa posture ne soit marquée par une coupure visuelle telle que nous avons pu la mettre en exergue dans le contexte d'émergence d'une logique articulaire. Dans le second extrait, il s'agit là encore d'être regardé sans voir (le danseur ne voit pas le public), tout en observant soi-même ceux (les autres interprètes sur le plateau) que ceux-là même qui le regardent (les spectateurs) voient aussi : l'activité scopique est narrée comme une pratique vectorielle. C'est dans ce contexte qu'intervient l'expression d'un « état », décrit simultanément en des termes kinésiques et empathiques : le visage est « fluide, liquide », il permet une « complicité souriante », dans « une sorte d'intention et d'attention poreuse ». L'état de corps permet alors de suggérer l'abolition des frontières perceptives internes : le danseur est dans une situation holistique où sa propre stabilité émotionnelle repose sur la projection d'intentions relationnelles.

L'hypothèse que nous formulons est que la notion d'état de corps et sa mise en récit permettent de décrire une situation perceptive spécifique, qui place ou résulte du fait que le corps se trouve dans une expérience analogique où s'enchâssent voire se permutent proprioception et relation scénique. C'est ce que rappelle Philippe Guisgand : la notion d'état de corps est utilisée pour désigner deux réalités différentes : l'une poïétique, propre au corps dansant ; l'autre esthétique, propre au corps contemplé. Afin d'entériner ce qu'il perçoit comme un clivage entre le faire et le voir, entre une corporéité d'action, « teintée par la sensation et l'intention », et une corporéité contemplative, il propose une définition qui engloberait ces deux points de vue.

¹⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 47.

« L'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement¹⁹⁷⁹ ».

Bien qu'ils entrent en dialogue, ces deux points de vue ne se superposent pas totalement. Pour Guisgand, les états de corps perçus sont « propres au temps fictionnel du spectateur », parce qu'ils « révèlent les arrêts sur image que ce dernier opère dans le flux incessant du mouvement », liés à sa propre « manière de dire la danse », c'est-à-dire à ce qu'il est en mesure de percevoir, de désigner et de nommer au sein d'un continuum dynamique. À l'inverse, Sondra Fraleigh¹⁹⁸⁰ invite le spectateur à remonter aux intentions du geste à partir de l'observation du mouvement, qui l'informerait sur la dynamique intérieure du danseur : la perception de l'état témoigne du degré de porosité de notre propre sensibilité à la danse.

D'autre part, l'« état de corps » s'entend, dans les récits des danseurs, comme relevant de caractéristiques physiques, rejoignant en cela son usage courant dans la langue tels que le désignent les états de l'eau – solides, liquides ou gazeux¹⁹⁸¹. C'est ce que décrit le premier extrait : il s'agit de pouvoir éructer, c'est-à-dire de libérer les gaz contenus dans l'estomac. Cet échange gazeux entre les viscères et l'air extérieur engage un ensemble de mouvements internes (dans le diaphragme, l'œsophage) qui entraîne chez la danseuse une brusque baisse de l'intensité tonique : elle « oscille » entre « un état de corps ferme, solide, résistant », et un état « vertigineux », dont les conséquences physiologiques sont la perception d'une nausée et d'étourdissements, mais aussi d'une sensation « d'effraction ». L'instabilité qui découle de la circulation de « l'état » dans des caractéristiques organiques, kinésiques et perceptives, simultanément sources et conséquences d'un acte intérieur et organisées dans la corporéité de la danseuse nous semble recouvrir l'approche qu'en développe Hubert Godard. Il qualifie l'état de corps d'une « toile de fond¹⁹⁸² » énergétique et tonique, constituée

¹⁹⁷⁹ GUISGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », in FERAL Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 223-239.

¹⁹⁸⁰ FRALEIGH Sondra Horton, « Witnessing the Frog Pond », *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999. Cité par GUISGAND Philippe, « Étudier les états de corps », *Spirale* n°242, pp. 33-34, 2012. En ligne. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/67976ac> Consulté le 11 mars 2021. Voir aussi GINOT Isabelle, « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *Protée* n°9, 2001, pp. 77-84. Elle aborde selon Guisgand « la dichotomie des états de corps entre les déclarations d'intention de la chorégraphe et du spectateur ».

¹⁹⁸¹ Selon l'entrée « état » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. URL : <https://cnrtl.fr/definition/état>. Consulté le 7 septembre 2022.

¹⁹⁸² GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », postface à GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 237.

des sensations qui motivent ou résultent du mouvement dansé¹⁹⁸³ : elle construit notre gestualité à partir de l'équilibration gravitaire, « en constitue le socle, mais aussi [la] précède », de sorte que « l'état tonique du moment va donner la qualité du geste ». Cependant, cet état tonique n'est pas entièrement autonome et propre à la corporéité du danseur : s'il témoigne d'une certaine « stabilité [...] au cœur d'une dynamique de changement incessant¹⁹⁸⁴ » telle qu'elle s'éprouve dans l'acte de danse, elle entre pourtant en interaction avec la « relation proprioceptive et extéroceptive » du sujet, et permet d'envisager l'état de corps comme un transfert tonique.

Cette bivalence semble marquée dans le second extrait, où le danseur anticipe une prochaine intensification de son activité tonique pour se lever et crier, c'est-à-dire engager une activité simultanément motrice et respiratoire. L'« état » est alors perçu comme le résultat d'une disposition énergétique autant que le cheminement pour y parvenir ; pourtant ici, cette brutale montée en intensité ne peut être éprouvée de manière tangible, puisqu'il doit rester immobile et assis. Son avènement est donc préparé par la narration des qualités toniques et énergétiques en vue desquelles il dispose sa corporéité, de sorte que l'état mental anticipe un état physique encore imperceptible : si l'état de corps est une constituante fondatrice du geste du danseur, il est aussi un facteur sur lequel il a prise. C'est ce qu'évoque Thomas Lebrun, à propos de la pièce *Six Order Pieces* (2011), relatant comment il change d'état de corps au sein d'une œuvre constituée de différents soli : « je dois passer de l'un à l'autre avec une pensée, une sensation ou avec mes tripes : qu'est-ce qui monte en toi quand tu as cette intention ?¹⁹⁸⁵ »

L'analyse diégétique des indications motrices et kinésiques contenues dans ces deux extraits nous fournit des pistes de réflexion pour aborder leur fonctionnement narratif et stylistique, afin de saisir comment se construit l'énonciation de cet état. On observe dans les deux cas combien sa qualification est malaisée : les phrases qui le désignent sont marquées par un décrochage syntaxique et rythmique, visible par un allongement progressif, tandis que les formulations présentent de nombreuses marques d'oralité¹⁹⁸⁶, comme pour tenter de cerner les différentes sensations successivement éprouvées et les transmettre au lecteur. Ces effets de dilatation soulignent le fonctionnement énonciatif de l'expression de l'« état de corps » : Guisgand soutient que cette expression « a tendance à résumer une expérience

¹⁹⁸³ La notion d'état est aussi mobilisée par Laban, qui nomme ainsi la combinaison de deux facteurs parmi le flux, le poids, l'espace et le temps LOUREIRO Angela, COTTIN Raphaël, « Le conte de fées comme partition corporelle », *op. cit.*

¹⁹⁸⁴ Dans *ob.scène* un danseur désigne ainsi « [s]on état, tout ce qui [l]e constitue à ce moment-là ». RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁸⁵ Témoignage de Thomas Lebrun rapporté in GUISGAND Philippe, « Étudier les états de corps », *op. cit.*

¹⁹⁸⁶ Dans le premier extrait : « un état vertigineux que je ne maîtrise pas, enfin si, car je ne m'effondre pas mais [...] » ; dans le second : « je ne sais pas comment dire ».

plutôt qu'à en rendre compte¹⁹⁸⁷ ». Ici, l'« état » agit à la manière d'un prédicat dont découlent des qualifications nombreuses, tant holistiques que fragmentaires, sensorielles ou cognitives, qui témoignent des localisations corporelles dans lesquelles il se décline. Ce mécanisme de condensation repose aussi sur des propriétés linguistiques : comme le rappellent Lakoff et Johnson, toute notre pensée du langage repose sur des transferts métaphoriques, dont l'expression la plus paradoxale est celle de l'emploi du verbe « être », qui dans sa forme substantivée participe à construire l'expression d'« états de corps ». Il permet en effet de désigner non un rapport d'identité entre deux concepts, mais les établit dans une relation d'interpénétration entre le sujet et l'objet¹⁹⁸⁸, qui participe d'une perception fictionnaire. C'est ce que résume Isabelle Launay, à propos de la manière dont les danseurs énoncent et ressentent la démultiplication des situations scéniques.

« Comment entre-t-on en scène ? Comment 'fictionne-t-on' l'espace où l'on va et celui qu'on quitte ? Quel mode de perception organise la préhension de l'espace ? Comment le sent-on ? Comment se l'énonce-t-on¹⁹⁸⁹ ? ».

B. Anticiper son geste, s(t)imuler le récit

Dès lors, le flux narratif s'instaure comme le support non seulement d'une transmission du mouvement, mais aussi de sa mise en partage : celle-ci opère lorsque le récit donne à lire simultanément le déroulement du geste dans la corporéité du danseur et la manière dont ce dernier énonce son propre mouvement en le réalisant. Pour le lecteur, elle requiert une intense activité d'interprétation pour dialectiser ce qui se voit, ce qui est dit et ce qui peut s'imaginer du geste narré, en fonction des informations kinésiques délivrées par l'écriture et de la logique énonciative du récit.

Dans l'extrait suivant, nous pourrions ainsi remarquer un phénomène de superposition entre le mouvement cinétique du corps tel qu'il est décrit, le récit des trajectoires par lesquelles il s'élabore dans la corporéité de la danseuse et la manière dont s'énoncent les flux attentionnels qui traversent la danseuse durant l'élaboration de son geste. Le récit évoque un mouvement relativement simple, anatomiquement : une jambe se lève, un bras s'oriente vers l'épaule opposée tandis que les doigts de la main se referment. Cependant, la narration instaure un effet de scène, narrative et scopique : par le

¹⁹⁸⁷ GUIGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », *op. cit.*

¹⁹⁸⁸ ASCHER François, « La métaphore est un transport. Des idées sur le mouvement au mouvement des idées », *Cahiers internationaux de sociologie* n° 118, 2005, p. 37-54. En ligne. DOI : 10.3917/cis.118.0037. Consulté le 11 février 2022. Et ALBANO Mariangela, « Les métaphores émotionnelles : le cas des fables d'Ésope en italien, français, anglais et allemand », *Cartographie des émotions : Propositions linguistiques et sociolinguistiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. En ligne. URL : <http://books.openedition.org/psn/2451>. Consulté le 18 septembre 2022.

¹⁹⁸⁹ LAUNAY Isabelle, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », *Études théâtrales* n° 47-48 2010, p. 182-186. En ligne. DOI : 10.3917/etth.047.0182 Consulté le 18 septembre 2022.

degré de précision des indications kinésiques délivrées¹⁹⁹⁰, le récit induit une focalisation progressive sur l'accomplissement du geste, qui invite à en considérer l'ambiguïté. En effet, le cheminement narratif manifeste l'entrecroisement simultané de plusieurs données sensorielles, des mots et des pensées qui traversent le danseur dans l'instant où le geste s'accomplit, de sorte que l'écriture produit un chevauchement de structures temporelles où l'anticipation d'un geste à venir se mêle au récit du geste en cours. Le récit semble réajuster sa trame temporelle à mesure que le geste est narré : les indices kinésiques sont temporisés en fonction d'une cohérence qui ne relève ni de la logique gravitaire et tonico-posturale d'effectuation du geste évoqué – toute tentative pour le réaliser tel qu'il est évoqué se conclurait par une chute – ni du déroulement diégétique du récit – dans ce cas, le corps décrit posséderait trois jambes. Pour éprouver ce phénomène, il s'agit de mobiliser des outils d'analyse stylistique et syntaxique, mais aussi nos propres savoirs corporels et gestuels, afin de mettre en lumière le processus par lequel notre lecture saisit – incorpore et comprend – cette narration kinésique.

« La jambe se déploie, se rétracte sans cesse sans jamais toucher le sol. C'est bientôt le moment où mon pied droit va quitter le sol. Le bras droit, lui, a déjà entamé son trajet vers l'épaule gauche, conduit par les doigts qui se referment petit à petit autour du pouce. Avant que le poing n'arrive entre la clavicule et le haut du sein gauche, il faut que mon pied droit ait quitté le sol. Là, je décide de plier sur la jambe gauche, déhancher légèrement pour transférer le poids sur la jambe gauche, pour ensuite libérer la droite et petit à petit, par le genou droit, lever la jambe et quitter le sol¹⁹⁹¹ ».

La lecture de ce récit de geste apparaît tout d'abord ardue, difficile à comprendre mais surtout à imaginer et à incorporer : le mouvement décrit et le corps qui l'incarne semblent tentaculaires, disloqués par des effets de répétitions de mouvements et de superposition de strates temporelles. On ne peut que constater l'entremêlement des référents à partir desquels les gestes sont décrits (le sol, la droite ou la gauche), tandis que le point de vue semble sans cesse varier, tour à tour externe ou initié par les sensations internes du danseur (pondérales et tactiles) ; alors que la narration semble relever d'une focalisation omnisciente.

¹⁹⁹⁰ Dans les phrases précédant ce récit, on peut lire l'indication suivante : « Du bout des orteils du pied gauche, je presse la pédale midi qui est à quelques centimètres de mon pied droit, posée au sol. L'accord de piano jaillit pour s'arrêter aussitôt. Je fais quelques pas vers l'avant-scène et je me place devant les rampes, très proche du public ». En tant que lecteur, nous nous demandons pourquoi la pédale, pourtant à droite, est activée du pied gauche, et comment il est ensuite possible à partir de cet apparent croisement des pieds d'engager une marche vers l'avant. Ces ellipses logiques excitent l'engagement cognitif et kinésique de notre lecture. RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹⁹¹ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 73.

Du point de vue grammatical, on peut observer que la première phrase se propose comme un constat, une description menée dans un présent duratif¹⁹⁹² : les verbes « se déploie » et « se rétracte » expriment une action en cours, sans limitation de durée, qui témoignent du mouvement fluide et continu du déploiement de la jambe. La phrase suivante, marquée par un futur et la présence de l'adverbe « bientôt », énoncerait alors l'anticipation d'un geste suivant, à partir de cette première coordination motrice. Seulement, à moins que le récit ne soit marqué par une ellipse, le transfert de poids ensuite évoqué nécessite que les deux jambes de la danseuse soient au sol, au moins jusqu'à cet instant¹⁹⁹³. Puisque la première phrase évoque un lever de jambe, elle ne peut alors témoigner que d'un phénomène de prolepse¹⁹⁹⁴, une visualisation et une simulation du geste que la danseuse va accomplir prochainement. La première phrase aurait alors pour fonction de narrer non la réalisation effective de ce geste, mais l'articulation entre la localisation de l'intention de la danseuse – dans le futur balancement de sa jambe – et l'attention qu'elle y investit. Pour le lecteur, il est possible d'inférer cette dynamique attentionnelle par des indications déictiques, comme dans la présence d'un pronom personnel (« mon pied droit »), qui signifierait une subjectivité absente de la phrase suivante, où « le bras », « les doigts », « le pouce » entrent en mouvement à la voix active ; presque de manière autonome. Les mouvements de ces segments corporels sont d'ailleurs appréhendés, dans l'ordre de la narration, avec un léger retard souligné par un effet d'analepse¹⁹⁹⁵ : le bras a « déjà entamé » sa trajectoire lorsque l'attention de la danseuse le rejoint progressivement, jusqu'à décrire au présent d'actualité la flexion des doigts. Cette focalisation progressive donne à percevoir, pour le lecteur, la dynamique d'anticipation et de coordination des gestes : la phrase suivante signale, par une nouvelle prolepse, que la temporalité du lever de jambe ne peut être mesurée dans l'absolu mais uniquement en fonction de la durée d'accomplissement de cette coordination motrice (poing/épaule), c'est-à-dire par rapport à l'organisation du corps de la danseuse. Ainsi, la dernière phrase marque l'insistance sur

¹⁹⁹² Le présent de durée, ou duratif, désigne une valeur aspectuelle du verbe. Il signifie ici que les verbes « se déploie » et « se rétracte » expriment une action en cours, sans limitation de durée. Voir GUILLAUME Gustave, *Temps et Verbe, Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1984.

¹⁹⁹³ L'honnêteté nous oblige à signaler que cette ambiguïté est peut-être liée au découpage que nous opérons dans le texte d'*ob.scène*. L'extrait est précédé par les phrases suivantes : « Pour les bras, tout est écrit, la jambe, elle, doit flotter tout en étant conduite, dans une succession de déhanchés alternant rotation interne et rotation externe de la cuisse, du genou, de la jambe ». On pourrait ainsi considérer que la première phrase de notre citation constitue seulement la suite de la présentation de ces consignes. Néanmoins, son statut est trouble, dans sa formulation même, parce qu'elle constitue une requalification des informations transmises dans la phrase précédente. D'autre part, l'ambiguïté perçue par notre lecture porte sur le choix de la jambe à lever, qui n'est de toute manière pas précisé dans ces quelques phrases de commentaire qui précèdent notre extrait.

¹⁹⁹⁴ Un procédé proleptique désigne l'usage d'une prolepse : dans un récit, c'est la rupture de la ligne chronologique pour mentionner une action qui s'est déroulée après l'action principale. Voir PHILIPPE Gilles, entrée « prolepse », in JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 339.

¹⁹⁹⁵ Dans un récit, l'analepse désigne une rupture de la ligne chronologique pour mentionner un événement qui s'est déroulé avant l'action considérée. Voir AQUIEN Michèle, entrée « analepse », in JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 30.

le retour à un geste investit d'une grande intentionnalité, désignée par la « décision » de plier, la présence d'un déictique (« là [c'est-à-dire à *ce moment-là*]), et le retour à un présent de l'énonciation, qui conjugue l'ensemble des temporalités précédemment évoquées jusqu'à l'aboutissement du lever de jambe.

1. *Une consécution sans conséquence*

La lecture analytique que nous venons de partager, parce qu'elle s'appuie sur des éléments stylistiques et linguistiques ainsi que sur la manière dont nous concevons physiquement le geste décrit, interroge tant la structuration narrative de ce récit de geste que les opérations visuelles de lecture et d'interprétation que nous mobilisons. En effet, au fur et à mesure que l'on élabore une compréhension kinésique du mouvement narré, on mesure *a contrario* un écart – temporel, rythmique et logique – entre l'ordre d'accomplissement du geste tel qu'il est énoncé dans le récit et tel qu'il s'élabore dans le corps narré. Le trouble résulte alors, pour le lecteur, du fait que se trouvent déjouées les contraintes induites par l'organisation linéaire¹⁹⁹⁶ de l'écriture, telle que nous la connaissons dans le système alphabétique occidental, afin que le déroulement du flux narratif marque cette capacité anticipatrice et simulatrice du danseur. Ce sont ainsi, comme le suggérait Punday, les modalités de représentation de la corporéité qui amènent à infléchir la structure formelle, actantielle et diégétique du récit qui la narre. En effet, tel que l'analyse Barthes, le récit tel que nous le pratiquons dans la culture occidentale contemporaine articule les événements selon une logique simultanément causale et temporelle : « tout laisse à penser que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par*¹⁹⁹⁷ ». Or dans l'extrait que nous étudions, précisément, les événements corporels sont présentés selon un ordre – temporel et logique – qui transgresse toute tentative d'établir des relations de causalité entre le déroulement chronologique de la diégèse et l'accomplissement du geste dans la corporéité narrée.

Ce phénomène nous porte à interroger les écarts ou les convergences entre la logique interne à la danseuse par laquelle elle organise son mouvement et sa forme achevée ; entre la visualité de la figure gestuelle offerte au regard du spectateur et la dicibilité de la logique corporelle qui la structure ; entre l'ordre du récit et l'ordre du mouvement vécu ; finalement entre ce que nous lisons et ce que nous fictionnons. Affleure peut-être ainsi l'une des spécificités de la forme narrative, relativement à d'autres modalités d'écriture du geste : si l'on se permet de mettre en relation ce récit de geste avec le fonctionnement des systèmes de notation du mouvement quant à ce qui s'écrit du geste, Francine Lancelot évoque combien « Feuillet consigne ce qui se voit et non ce qui se passe, tandis que Laban

¹⁹⁹⁶ Ces questions sont développées dans la première partie de cette recherche. Nous pouvons néanmoins renvoyer ici à l'ouvrage suivant : LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, tome 1, Paris, A. Michel, 1964.

¹⁹⁹⁷ BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 22.

consigne ce qui se passe et non ce qui se voit¹⁹⁹⁸ ». Il nous semble que le récit permet précisément d'inciter le lecteur à prendre en considération des éléments tant visuels que processuels, entre l'articulation des phrases sur le papier et la manière dont on projette le sens du geste ; en fonction de la logique de consécution que l'on admet comme celle d'un développement narratif. Plus largement, notre démarche d'analyse pourrait ici interpellier quant à l'activité d'incorporation que nous engageons, tant elle semble finalement s'extraire du dispositif fictionnaire engagé par la lecture pour comparer le texte et notre propre expérience corporelle. On peut pourtant souscrire à l'analyse de Rancière : « le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se noue le visible, le dicible et le faisable¹⁹⁹⁹ ».

À ce titre, quelle place occupons-nous comme lecteur de ce récit, quelle activité admet-il ou requiert-il de notre part afin d'incorporer les qualités d'anticipation et de simulation du geste suscitées par l'écriture ? Le lecteur, pour investir sa compréhension kinésique du geste narré, semble se situer ici dans une position intermédiaire : le geste décrit, tel qu'il apparaît dans la logique de l'énonciation, ne peut exactement être rapporté au corps d'une danseuse réelle tant les effets d'enchâssements rythmiques et kinésiques déjouent les possibilités gravitaires et les coordinations d'un corps tangible. Il est en effet impossible pour un bipède de déployer simultanément l'une de ses jambes, tout en se préparant à lever la jambe droite en transférant son poids sur sa jambe gauche. Cependant, il ne s'agit pas tout à fait non plus pour le lecteur de projeter dans le récit l'organisation gravitaire et les coordinations de son propre corps pour le comprendre ; c'est-à-dire, ici, d'envisager la lecture comme une simple réorganisation de l'ordre du récit pour le constituer en indications cinétiques, attentionnelles et perceptives qu'il serait possible d'incorporer. Dans ce cas, la lecture transgresse la logique du texte pour faire émerger le geste, et passe sous silence les modalités énonciatives par lesquelles il est donné à comprendre au lecteur. Dans le cadre de cet extrait, il ne s'agit donc pas tout à fait d'engager une activité de « simulation », telle que Guillemette Bolens l'évoque comme une caractéristique de la lecture kinésique : si la simulation requiert effectivement d'engager son savoir sensori-moteur dans la compréhension du geste narré, elle ne peut être nourrie que des propres expériences du lecteur²⁰⁰⁰. Pour notre part, le geste ici décrit ne s'inscrit dans aucune mémoire

¹⁹⁹⁸ LANCELOT Francine, « Écriture de la danse le système Feuillet », *Ethnologie française*, nouvelle série n°1, 1971, p. 29. Cité et complété par BARBIN, Evelyne, « Chorégraphie et Cinétographie : une mutation de l'écriture de la danse », in NICOLAS François (dir.) *Les mutations de l'écriture*, Paris Éditions de la Sorbonne, 2013. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.1754>. Consulté le 21 août 2022.

¹⁹⁹⁹ RANCIÈRE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 84.

²⁰⁰⁰ À propos de la logique de mise en écriture d'une posture issue du Sacre du printemps, *Lola témoignait de la manière dont elle parvenait ou non à en réincorporer certains éléments, par rapport à sa propre mémoire corporelle : « Moi par exemple [...] ça ne fonctionne pas dans mon corps. Mais c'est son corps, ça, c'est son corps à elle, je pense. [...] Et puis je ne comprends même pas, enfin moi ça ne fait rien, ça ne fait pas ça. [...] Enfin ça dépend de ton corps ». La description qu'en proposait Rivière lui semblait non pertinente voire faussée, parce

scénique, aucune expérience d'interprète : nous ne l'avons jamais dansé avant de le lire dans *ob.scène*. C'est précisément peut-être pour cette raison qu'il est opérant dans notre propre imaginaire locomoteur. En effet, la lecture s'accomplit dans une dynamique double : en emmagasinant les informations cinétiques, perceptives et attentionnelles au fur et à mesure, et ceci dans un corps que l'on fictionne comme référant à celui de la danseuse sans qu'il ne coïncide parfaitement avec lui. La compréhension de ce corps narré, pour acquérir un sens logique, est rapportée à un corps perçu comme une altérité : ni sujet s'énonçant, ni objet de l'énonciation, il occupe une position intermédiaire, une médiation entre le geste narré et son incorporation. Il s'agit donc pour le lecteur d'éprouver au sein de la relation qu'il entretient avec la narration une activité mémorielle, anticipatrice et projective, sensiblement identique à celle qui est décrite comme activée par la danseuse elle-même pour organiser son geste.

Ainsi, toutes les indications motrices et attentionnelles énoncées dans ce récit ont lieu, toutefois au sein de différentes strates de la temporalité, de la conscience et de l'énonciation. Lorsque le lecteur incorpore la première phrase, il considère comme certain que la jambe est déjà au-dessus du sol, avant de constater qu'il s'agit plutôt d'un effet de prolepse, dans l'ordre du récit. Cependant, on pourrait *a contrario* estimer que ce mouvement de jambe a réellement lieu lorsqu'il est énoncé par le récit, cependant moins cinétiquement que comme une activité d'anticipation tonico-posturale, qui conditionne la qualité des gestes suivants en déviant très légèrement l'axe gravitaire et l'attention de la danseuse vers la gauche. Ainsi, l'événement est vécu en amont du geste, cependant en deçà du mouvement visible, de sorte que le récit permet au lecteur de composer, à partir d'informations kinésiques, une attitude kinesthésique : la description du geste permet d'éprouver la simultanéité des indications motrices par la relation de temporalités des phrases entre elles. C'est le cas lorsque le récit nous invite par exemple à mettre en mouvement notre bras, c'est-à-dire à l'engager entièrement dans la trajectoire qui le conduit vers l'épaule ; cependant, on apprend seulement dans un second temps que ce geste est « conduit par les doigts », c'est-à-dire selon une qualité motrice engagée à partir des articulations distales, puis que l'épaule n'est pas sa destination, de sorte que sa trajectoire s'infléchit « entre la clavicule et le haut du sein gauche » parce qu'il se coordonne alors avec le lever de la jambe. L'analyse des errements de notre lecture permet de mettre en lumière les intersections entre la circulation de l'attention de la danseuse et la nôtre, orchestrée par le déroulement narratif. Durant tout le temps accordé à la compréhension de ce récit de geste par le lecteur, celui-ci se trouve dans une posture – physique, littéralement, mais aussi mentale – relativement instable, ballotté entre

que *Lola elle-même avait dansé le *Sacre* et lisait le texte à partir de son propre corps, comme référence de compréhension. « Entretien avec *Lola », *Annexes*, p. 7, lignes 1-12.

diverses options d'interprétation du mouvement énoncé. Or n'est-ce pas exactement cette instabilité – tonique et temporelle – que la danseuse éprouve elle-même ?

2. *La lecture comme foyer perceptif de la voix du danseur*

Au regard des questions que nous formulions dans l'introduction de cette partie quant au statut chorégraphique de cet ouvrage, mais aussi quant aux interactions entre la visualité figurale du geste et la manière dont il est offert à la perception du lecteur, il nous semble que le récit constitue dans ce cas précis un support dont on pourrait comparer le fonctionnement à celui d'un scénario de cinéma. Écrit sous une forme textuelle mais destiné à prendre forme sur un écran, les éléments qu'il contient sont organisés en fonction d'un « foyer de perception » qui est celui du spectateur : celui-ci est l'horizon d'écriture du scénario. Cependant, le scénario s'adresse à un lecteur, qui se trouve alors muni des « attributs perceptifs du spectateur²⁰⁰¹ ». C'est peut-être dans cette ambiguïté que l'on peut comprendre le hiatus entre le sens du texte tel qu'il s'offre à notre lecture et le sens du mouvement que l'on éprouve : elle témoigne dans un premier temps de la présence du chiasme parasensoriel, dans l'acceptation qu'en proposait Merleau-Ponty, c'est-à-dire dans l'interaction entre le dicible et le visuel. Dans un second temps, elle repose sur le constat que, par la lecture que nous produisons de ce geste, le corps perçu ne peut être considéré comme objet de l'écriture, puisqu'il ne s'y donne pas à lire immédiatement et requiert une incorporation pour coordonner les différents indices perceptifs. Il ne devient toutefois pas exactement sujet de notre lecture, puisqu'il réfère toujours à la corporéité du danseur que l'on imagine avoir produit la narration, elle-même issue d'un phénomène de débrayage énonciatif.

Ces éléments permettent d'informer nos interrogations quant aux relations entre les pratiques gestuelles et énonciatives dans l'activité des danseurs. À l'aune des divers extraits d'*ob.scène* que nous avons pu analyser, il apparaît que le danseur nourrit l'élaboration de son geste de sources multiples : que celles-ci soient incorporées pour éprouver des sensations intéroceptives, impulser des dynamiques motrices ou des qualités gestuelles, ou qu'il s'agisse d'éléments externes – spatialité du plateau, trajectoires de regards – qui participent à la situation scénique dans lequel il évolue. L'énonciation de sa propre activité sensori-motrice et kinesthésique, telle qu'elle est transmise par les récits, mobilise pour cela des temporalités qui ne coïncident pas exactement avec le présent de l'événement gestuel tel qu'il est rendu visible. Le danseur compose ainsi sa pensée par diverses activités d'anticipation, de mémoire ou de projection, qui concourent à organiser la logique posturale de son geste et les qualités toniques qu'il manifeste. Néanmoins, nous avons pu voir comment tous ces éléments en apparence exogènes, ces strates mémorielles, spatiales et attentionnelles s'incarnent

²⁰⁰¹ RAYNAULD Isabelle, « Le Lecteur/spectateur du scénario. » *Cinémas* n°2, 1991, p. 27–41. En ligne. <https://doi.org/10.7202/1001050ar> Consulté le 05 avril 2019.

dans la corporéité du danseur : elles sont filtrées et recomposées au prisme de sa propre activité énonciative. C'est de ce point de vue, et dans le contexte spécifique de cet ouvrage et des situations scéniques qu'il évoque, que l'on peut constater l'émergence d'une voix, non moins phonique qu'intérieure²⁰⁰². Celle-ci, à la manière d'une « parole intérieure », « organise ici le mouvement qui l'habite », dans un « travail de reconfiguration et de construction du corps [...]»²⁰⁰³. C'est ce dont témoigne la danseuse Sylvie Guillem, quant à la prégnance de sa pensée lorsqu'elle est en scène : « Il y a un petit personnage au fond de moi, qui crie. C'est là, c'est une petite pile et l'enveloppe doit faire le reste²⁰⁰⁴ ».

L'écriture narrative serait-elle l'espace privilégié pour que cette voix intérieure s'articule, voire s'accorde avec celle du lecteur ? Il nous semble que l'on peut rapprocher ce phénomène d'une expérience dont témoigne Rivière elle-même : recrutée comme assistante de Mathilde Monnier pour la création de sa pièce *Tempo 76* (2007), elle est chargée de composer un unisson gestuel et rythmique entre les danseurs. Pour ce faire, Rivière énonce en direct une « partition sonore » qui déroule la succession des gestes à accomplir, que les danseurs, munis d'oreillettes, écoutent tout au long de la pièce. Cependant très vite le dispositif se heurte à une difficulté : celle de la capacité mémorielle des danseurs, qui ont intégré la partition gestuelle de sorte qu'ils anticipent chaque mouvement en fonction de leurs souvenirs et de leur propre organisation motrice.

« [...] rapidement, les danseurs ont intériorisé une bonne part de la partition sonore et, plus encore peut-être, du film à copier. Or, dès que l'on a mémorisé... On se met à anticiper. Alors la temporalité partagée par les danseurs est perdue. Les danseurs doivent 'travailler à ne pas mémoriser', se forcer à entendre et voir les indications sonores et filmiques comme si c'était la première fois. Or il est beaucoup plus confortable de se reposer sur la mémoire que de réagir à des indications en temps réel !²⁰⁰⁵ »

²⁰⁰² Depuis le champ de l'anthropologie sémiotique, voir Victor Rosenthal, « La voix intérieure », *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON, 2020. En ligne. URL : <https://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/litterature/la-voix-interieure> Consulté le 30 juillet 2022. Depuis le champ de la littérature : PODOROGA Valeri, « La poétique de Dostoïevski. De la voix à l'ouïe », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* n°138, 2013, p. 227-238. DOI : 10.3917/rphi.132.0227. Consulté le 27 août 2022.

²⁰⁰³ LAUNAY Isabelle, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », *Études théâtrales* n° 47-48, 2010, p. 182-186. En ligne. DOI : 10.3917/etth.047.0182. Consulté le 07 août 2022.

²⁰⁰⁴ GUISGAND Philippe, « À propos d'interprétation en danse », *op. cit.*

²⁰⁰⁵ GLON Marie, RIVIÈRE Enora, « L'unisson comme aventure technique », *Repères, cahier de danse* n° 25, 2010, p. 26-27. En ligne. DOI : 10.3917/reper.025.0026. Consulté le 05 août 2022. Ce dispositif a aussi été mis en œuvre par Rivière dans le cadre de l'une de ses propres performances – G. O. A. L. J, ensuite renommée Manifestement – lors de laquelle elle écoute et énonce en direct la retranscription d'un témoignage de Ghyslaine Gau à partir de son expérience d'interprète de *Parades and Changes* d'Anna Halprin. Voir le compte-rendu de la présentation de cette performance à l'université Côte d'Azur dans le cadre des journées d'études « Des gestes aux mots : corpus, intertextualités et méthodologies croisées », 10-11 avril 2019. TOUSSAERE Annaëlle, VIDAL-NAQUET Constance, « Des gestes aux mots : corpus, intertextualités et méthodologies croisées », *Recherches en danse, Actualités de la recherche*, 2021. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.3748>. Consulté le 07 août 2022.

Il nous semble que l'effet produit par l'extrait que nous venons d'étudier relève exactement de ce type de phénomène : si le danseur tel qu'il est narré anticipe son geste, ce ne peut être le cas du lecteur. Il s'agit, *via* la mise en œuvre de procédés narratifs d'anticipation, de projection ou d'analepse pour dire le geste, de contraindre le lecteur à réagir instantanément, à réorganiser les différentes indications kinésiques au fur et à mesure que les suivantes apparaissent dans l'ordre du récit. Ainsi, c'est la fonction même de l'activité narrative qui se trouve interrogée : si l'énonciation du danseur accompagne son geste, en revanche la parole projetée sur ce geste ne peut s'accorder exactement à son rythme. La prise de conscience de ce décalage constitue d'ailleurs l'un des ressorts de l'activité d'écriture de Rivière, notamment *via* sa propre pratique de l'audiodescription : elle évoque combien « il faut trouver les bons termes, et ce, en un minimum de mots parce que le mouvement va plus vite que la pensée. C'est tout un défi²⁰⁰⁶ ». Comment faire en sorte que la rythmicité du geste s'accorde à celle de la lecture ? Il ne peut s'agir d'un seul effet de vitesse, puisqu'il serait tout à fait possible au lecteur de lire tout geste présent dans un récit avec une extrême lenteur ou une grande rapidité. Au contraire, il serait sans doute possible de jouer de la manière dont s'interpénètrent le rythme du phrasé du geste et de la phrase écrite, afin de donner à éprouver par quel effort la voix du danseur s'accorde simultanément à son geste et à notre lecture. C'est ce qui apparaît dans l'extrait suivant, où la danseuse évoque simultanément le fait qu'elle est en train d'exécuter « deux petites phrases comme ça qui se modulent », tout en s'enjoignant de « faire attention au phrasé » de son geste.

C. De la phrase au phrasé

Ainsi, il devient possible d'envisager les pratiques kinésiques et langagières à l'aune d'un facteur rythmique commun, qui structure l'élaboration du geste autant que l'énonciation du danseur. Le récit d'une expérience scénique peut-il d'ailleurs se réduire à la seule énonciation de cette voix intérieure ? Dans ce cas, que donne-t-il à lire, à voir et à imaginer du geste du danseur, et comment se prête-t-il à l'incorporation ? Rappelons qu'Alice Godfroy évoquait une pratique de « réarticulation²⁰⁰⁷ » du corps par la lecture ; que Marielle Macé désigne comme une « réénonciation²⁰⁰⁸ » témoignant de « la mise en œuvre d'une écoute, d'une sensibilité à des voix multiples », lorsque qu'elle s'apparente à la « restitution des phrases à un événement de *parole*, au fait que le lecteur parvienne à occuper [...] la position de sujet ». En effet, les narrations kinésiques formulées par les danseurs nous parviennent comme des formes langagières, développées par des phrases : les analyses que nous développons à leur égard pourraient s'apparenter à ce que Rancière nomme à son tour un « rephrasage », dès lors

²⁰⁰⁶ Propos rapporté in VILLALBA Léa, « Écouter pour voir (danser) », *Le devoir*, 16 octobre 2021. En ligne. URL : <https://www.ledevoir.com/culture/danse/640356/scene-ecouter-pour-voir-danser> Consulté le 31 juillet 2022.

²⁰⁰⁷ GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *Gestualités/Textualités*, *op. cit.*,

²⁰⁰⁸ MACÉ Marielle, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *op. cit.*

qu'il s'agit d'essayer « de parler à travers les paroles des autres, de faire parler autrement les paroles des autres en les 'rephrasant', en les remettant en scène²⁰⁰⁹ ». Si chez Rancière cette « scène » est surtout métaphorique, elle acquiert dans le cadre de notre étude une pertinence réelle.

1. La phrase : structure kinésique ou rythme perceptif ?

Dans ce contexte, comment appréhender la phrase comme cadre de lecture rythmique, simultanément langagier et kinésique ? S'entrecroisent ici des postures et des modalités d'analyse, des définitions de ce qu'est la phrase qui empruntent tant aux pratiques de danse que d'écriture littéraire²⁰¹⁰ ; voire, chez Louppe, à des acceptions musicales. Bien sûr, on tendrait implicitement à rattacher la phrase au registre littéraire, parce qu'elle constitue en linguistique une structure simultanément grammaticale, formelle et sémiotique. Telle qu'elle se donne à lire dans un texte écrit, elle est délimitée par des signes typographiques à valeur visuelle, rythmique et sémantique : la majuscule et le point. Cependant, ces acceptions scripturaires et narratives²⁰¹¹ de la phrase ne peuvent éclairer la pluralité de ses occurrences dans des formes orales ou chorégraphiques, organisées par des coordinations verbales et kinésiques. Notons que dans le système labanien, la « phrase » désigne des « combinaisons d'éléments d'effort qui se structurent entre eux, [...] produisant des rythmes particuliers²⁰¹² » : l'articulation entre les propriétés phrastiques, motiles et rythmiques semble le point d'ancrage transversal de cette notion. Chez Billeter pareillement, comme le cite Godfroy, la phrase recouvre « le premier système-cadre qui fait fonctionner le langage en y introduisant du mouvement²⁰¹³ ». Chez les artistes chorégraphiques, cette approche simultanément formelle et rythmique de la phrase semble ouvrir à la notion de phrasé : Loïc Touzé²⁰¹⁴ considère ainsi que si la phrase est une séquence de mouvement, « le phrasé est relié à la façon tonique dont nous transférons notre poids dans le corps, pendant le mouvement », ce qu'il résume par la formule « comme je me porte, je phrase²⁰¹⁵ ». Comment serait-il possible d'incorporer la phrase – textuelle – telle qu'elle est

²⁰⁰⁹ Cité in PASQUIER Renaud, « Politiques de la lecture », *Labyrinthe* n°17, 2004. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.172> Consulté le 23 septembre 2022.

²⁰¹⁰ Les quelques éléments que nous partageons ici sont nourris par l'analyse presque exhaustive que Mélanie Mesager consacre à cette notion. MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, op. cit., pp. 88-93.

²⁰¹¹ Roland Barthes par exemple considère la phrase comme l'une des échelles d'analyse et de compréhension fondamentale de la structure du récit. BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n°8, 1966, pp. 1-27. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>. Consulté le 13 septembre 2022.

²⁰¹² LOUREIRO Angela, *Effort, l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 95. Cité par Mélanie Mesager, op. cit., p. 92.

²⁰¹³ BILLETER Jean-François, *Esquisses*, Paris, Allias, 2016, p. 47. Cité in GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », *Gestualités/Textualités*, op. cit., 27.

²⁰¹⁴ BOUVIER Mathieu, « Le phrasé », *Pour un atlas des figures*, La Manufacture, Lausanne, 2018. En ligne. URL : www.pourunatlasdesfigures.net. Consulté le 23 septembre 2022.

²⁰¹⁵ CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, « Phrasé », *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Lausanne/Dijon, La Manufacture/Les Presses du réel, 2020, p. 455.

présente dans les récits des danseurs comme cadre de lecture d'un phrasé kinésique ? Est-il possible de faire converger les délimitations syntaxiques, typographiques et rythmiques de la phrase littéraire avec le flux du phrasé, à la manière de Louppe qui y voit « un 'syntagme' faisant de toute durée une fiction articulée²⁰¹⁶ » ?

Cette perspective rend pertinente une analyse micro-structurale, en cela qu'elle participe aussi à mettre en lumière la relation que nous entretenons à la rythmicité des formes langagières²⁰¹⁷, notamment dans notre tendance analytique à percevoir des kinèmes²⁰¹⁸ dans des stimuli verbaux. Sur quels éléments – ponctuation, segments de phrases, images, idées – articule-t-on sa lecture pour faire émerger ce que nous percevons comme l'empreinte sensorielle d'un texte ? Marielle Macé soutient que l'échelle de la phrase « ramène les phénomènes à la dimension attentionnelle du sujet, dans son temps propre²⁰¹⁹ », parce qu'elle « découpe un cadre perceptif²⁰²⁰ », et offre ce faisant « quelque chose comme une piste à suivre, un phrasé ». Pour le saisir, elle nous invite à « considérer la lecture comme une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement²⁰²¹ ».

Notre étude repose sur la mise en partage de notre propre activité de lecture de ce récit de geste. Il s'agira de parvenir à rendre visible comment s'articulent – par notre regard, notre voix et notre propre engagement kinésique – l'intrication entre inférence du mouvement de la danseuse, sens du texte et rythme du récit. Au fil de notre lecture, tour à tour oralisée ou silencieuse, nous percevons des effets de décrochement rythmiques – ralentissement, stase, voire circularité – qui transforment notre compréhension kinésique de l'extrait, la relation avec ce qu'il énonce du geste. Notre voix trouve appui sur certaines cadences, certaines inflexions de la ponctuation, dont on mesure les implications sur notre activité d'incorporation et la manière dont on imagine la tonicité du mouvement décrit. Nous tenterons d'explorer dans l'extrait suivant comment le récit nous engage à restituer la sensation de la durée vécue, à travers l'usage des mots qui ont été pensés dans l'instant où s'accomplit le geste. L'extrait tel que nous le faisons figurer ici constitue dans l'ouvrage l'entièreté d'une séquence en police grisée, encadrée par deux blancs typographiques : la mise en page de l'ouvrage nous signale ainsi qu'il s'agit d'un récit perceptif, distinct des paragraphes en police noire issus des dialogues entre danseurs.

²⁰¹⁶ MESAGER Mélanie, *op. cit.*, p. 91.

²⁰¹⁷ Les analyses ici présentées ont été expérimentées au contact d'un groupe de travail, composé des étudiants de Master et des membres de l'équipe Danse de l'université Côte d'Azur, lors d'un atelier en février 2022. Nous avons notamment proposé des protocoles de lecture inspirés de ceux développés par Boris Charmatz, dans l'ouvrage *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

²⁰¹⁸ Voir la réflexion élaborée dans l'introduction de cette partie, à propos de FISH Stanley, « L'épreuve de la littérature. Une stylistique affective », *Poétique* n°155, 2008, p. 345-378. (Trad. P. Jousset). En ligne. DOI : 10.3917/poeti.155.0345. Consulté le 03 août 2022.

²⁰¹⁹ MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p. 58.

²⁰²⁰ *Ibidem*, p. 73.

²⁰²¹ *Ibidem*, p. 15.

« Il faut que je lâche dans les articulations, surtout celle du genou et de la hanche droite. Je sens ma tête tout en haut de mon squelette qui tient tous mes os. J’alterne avec des moments de suspension et de relâchés contenus, sans jamais m’effondrer. La jambe s’en va, la jambe revient. C’est pas monotone, c’est jamais monotone. Il faut que je fasse attention au phrasé. Je ne dois pas m’arrêter. Je recommence. Je rebondis. Non, c’est pas du rebond. C’est comme si ça ne devait jamais s’arrêter, comme si c’était léger, très léger, fluide et en même temps d’une densité incroyable. Un flux avec des suspensions. Je retiens. Je retiens. Je retiens. Jamais je ne m’effondre, jamais je ne m’arrête. Ça se dessine dans l’air, ça se dessine dans l’espace, ça se dessine dans le corps. Je soutiens... et puis je lâche. Je soutiens, je lâche, je soutiens, je lâche. Je fais attention à mes pieds. Je tiens par le sternum. Je ne dois pas m’ennuyer. Je dois moduler très petitement. Jamais je ne m’ennuie, jamais je ne lâche. La jambe s’en va, la jambe revient mais je suis toujours sur mon pied. C’est pas monotone, c’est jamais monotone, c’est pas des grands hauts, c’est pas des grands bas. C’est deux petites phrases comme ça qui se modulent. Il faut que je fasse attention au phrasé. Je respire²⁰²² ».

Nous comprenons les trois premières phrases comme un ensemble de consignes que s’adresse la danseuse avant d’initier un geste : nous supposons que les instructions qu’elles délivrent conditionnent la posture de la danseuse, de sorte qu’elles sont agissantes tout au long de l’extrait. À notre tour, notre propre corps se dispose imperceptiblement à partir de ces indications, dans un état de relâchement tonique et articulaire, tout en conservant la sensation d’une corporéité plutôt osseuse, polarisée par hémicorps et dans laquelle la verticalité est omniprésente, depuis la tête « tout en haut » jusqu’au soutien squelettique. Finalement, l’alternance de « suspension et de relâchés contenus » constitue une indication rythmique que l’on incorpore pour moduler le rythme de notre lecture.

Dès la phrase suivante, on remarque un décrochage dans la focalisation du récit : « la jambe » devient sujet de la narration, de sorte que la profération des consignes semble brusquement cesser, au profit d’un récit processuel²⁰²³. Nous sommes invités à nous y glisser, cette fois-ci en suivant les propriétés rythmiques et stylistiques du texte, puisque ce balancement semble également transposé dans la structure et la ponctuation des phrases. Construites selon un effet de parallélisme, scindées par une virgule qui agit comme un pivot et met en valeur le rythme binaire induit par leur découpage syllabique, elles sont souvent initiées par les mêmes formules anaphoriques. Ainsi, le mouvement de la jambe tel que nous le percevons dure le temps que notre propre voix de lectrice articule cette phrase : le sens de la phrase (sa signification mais aussi sa durée) est induit par l’écoulement de notre

²⁰²² RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁰²³ Il est cependant nourri des informations délivrées dans les phrases précédentes : l’on suppose que le balancement opère dans la jambe gauche, puisque la droite est relâchée. Ainsi, notre attention est portée sur cette dernière, en tant qu’elle constitue notre jambe d’appui, d’autant que le « relâchement » évoqué indique aussi un rapport au poids par rapport à l’ancrage gravitaire.

voix, soutenue par l'alternance de voyelles ouvertes (« s'en va ») ou nasalisées (« revient ») qui accentuent dans notre bouche le mouvement de balancement. Ce phénomène rythmique initie la lecture et semble appelé à se propager tout au long de l'extrait : les phrases suivantes s'élaborent selon la même structure rythmique (« C'est pas monotone, c'est jamais monotone »). Cependant, le rythme de notre lecture se trouve ensuite heurté par la présence d'une consigne attentionnelle, comme dans les toutes premières phrases ; elle en reproduit d'ailleurs la structure rythmique : « il faut que je fasse attention au phrasé ». Cette indication interroge la dynamique de la lecture et la logique du mouvement que l'on infère : lorsque l'œil parvient à cette phrase, la jambe continue-t-elle à se balancer, de sorte que cette consigne vient s'ajouter au récit processuel ? Au contraire, s'agit-il de la réactivation fugace d'une instruction énoncée précédemment ?

Le doute persiste ensuite, alors que le récit insiste : « Je ne dois pas m'arrêter. Je recommence. Je rebondis. Non, c'est pas du rebond ». Ici, « recommencer » signifie-t-il reprendre la séquence gestuelle depuis le début, si la danseuse s'est interrompue alors que cela n'était pas requis ? *A contrario*, s'agit-il d'effectuer toujours le même mouvement, de le recommencer sans cesse ? D'autre part, quel statut énonciatif cette mention du « rebond » peut-elle acquérir ? Le rebond est-il éprouvé et décrit à mesure qu'il est perçu, ou commenté *a posteriori* ? On perçoit ici l'esquisse d'un écart entre la réalisation du geste et le commentaire que la danseuse en produit, comme si sa voix s'infiltrait entre deux temporalités, de sorte que le récit hésite entre description processuelle et analyse. À partir de cet instant, l'ensemble de notre lecture est nourri de cette hésitation, qui opère tant dans la perception de la rythmicité du récit que dans celle du geste énoncé. Ce phénomène est identifié par Bolens qui rappelle que « l'engagement cognitif du lecteur se fait, entre autres, en raison de brusques ruptures du fil narratif, nous laissant poursuivre l'action de notre propre élan²⁰²⁴ ». Dans le cadre de cet extrait, ces ruptures narratives sont aussi énonciatives : les phrases, en tant qu'unités rythmiques et sémiotiques, sont trop courtes ou trop longues pour que le temps que nous utilisons pour les prononcer corresponde à la dynamique que nous imprimons mentalement au geste. S'agit-il de transgresser la ponctuation écrite pour s'accorder au rythme du mouvement, ou au contraire de faire varier la durée de celui-ci²⁰²⁵ ? Parce qu'elles constituent un procédé d'oralisation, de mémorisation, mais aussi de subjectivation, les anaphores rythmiques des phrases écrites invitent à considérer que dans l'énonciation du geste – qu'il soit continu ou répété sans fin – le phrasé correspond tant à celui

²⁰²⁴ BOLENS, Guillemette, « Chapitre II. Tristram Shandy et le tempo narratif », *L'humour et le savoir des corps : Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 111.

²⁰²⁵ On perçoit en effet un rythme régulièrement identique entre les deux segments de chaque phrase : en deux séquences de quatre temps (La/jambe/s'en/va//la/jambe/re/vient ; je/re/com/mence//je/re/bon/dis). Ce rythme est cependant heurté par la logique de certaines phrases : « un flux avec des suspensions » pourrait aussi se lire en deux séquences de quatre temps, mais le sens de cette expression contraint celui de l'usage, qui distingue le groupe nominal « un flux » de son complément « avec des suspensions ».

du mouvement de la danseuse qu'à celui de la lecture. Ceci affleure d'autant plus que certaines ponctuations, identiques d'une phrase à l'autre, expriment pourtant des indications ou des mouvements d'ordre différent – en apparence du moins : quelle cohérence kinésique trouver dans le balancement rythmique qui relie « Je soutiens par le sternum. Je ne dois pas m'ennuyer » ? Peut-être l'acte de « soutien », simultanément musculaire et attentionnel, permet-il de formuler l'hypothèse que le récit aurait pour fonction d'investir la temporalité du geste.

Ainsi, c'est la répétition d'une même formule (« Je retiens. Je retiens. Je retiens ») qui semble offrir des indices kinésiques différents en fonction de la manière dont on lit ses trois segments. Elle pourrait simultanément marquer un phénomène de fréquence – il s'agit de « retenir » durant trois unités de temps, trois secondes par exemple –, un phénomène duratif – la retenue s'établit sur un temps long, que la danseuse occupe en répétant la même consigne – voire un phénomène d'intensification. Comme le rappelle Bolens, à la suite de Norman Austin : la répétition ne diminue pas l'importance d'un propos, mais la souligne²⁰²⁶ : « retenir » la jambe requiert dans ce cas une tonicité de plus en plus importante, à mesure que le réflexe myotatique augmente la spasticité musculaire – et le risque de déséquilibre. Finalement, le récit se clôt par une dernière indication, « je respire » : s'agit-il de comprendre que la respiration marque la fin du mouvement de balancement ? Dans ce cas, cette indication sous-entend-elle que toutes les phrases précédentes sont énoncées dans un même cycle respiratoire²⁰²⁷ ? Au regard de l'activité d'articulation engagée par le lecteur tout au long de ce récit, cette indication pourrait désigner l'instant où la voix de la danseuse converge avec la nôtre.

Ces effets de répétition (déictiques, rythmiques, structurels) au sein de phrases différentes interrogent la manière dont ils s'accordent à la dynamique du geste narré : quel est le sens porté par chaque phrase, et le lien entre leur succession ? On peut d'une part considérer que chaque phrase qui possède la même structure rythmique que celle par laquelle est initialement énoncée la structure motrice du geste de balancement correspond à une occurrence différente du mouvement de jambe. Le récit serait donc, dans la typologie de Genette, analogue à une scène : il se tisse moins par l'effet d'itération visuelle – c'est toujours le même geste qui est donné à voir – que par la manière dont la danseuse l'énonce et l'investit chaque fois différemment. On peut d'autre part considérer que ces effets de ressassement rendent improductif le déroulement logique et chronologique de l'énonciation du geste : il ne s'agit donc pas d'un récit processuel, mais plutôt de la narration d'une confluence du phrasé moteur et narratif, à la manière d'un sommaire. Toutes les phrases désignent le même geste,

²⁰²⁶ AUSTIN Norman, *Archery at the Dark of the Moon*, Berkeley, University of the California Press, 1975, p. 6. Cité par BOLENS Guillemette, « Chapitre I. Les intervalles du corps », *op. cit.*

²⁰²⁷ PESLIER Julia, « Ponctuer/Respirer : une mise au point », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1141> Consulté le 19 septembre 2018.

répété à de nombreuses reprises, de sorte que chaque nouvelle phrase témoigne d'un phénomène de requalification successive de la relation que la danseuse entretient avec l'élaboration de son propre mouvement. Ces différents modes de lecture, et donc de compréhension du geste narré, dépendent de la manière dont on met en relation la perception de la vitesse du texte induite par la lecture et celle de la vitesse d'exécution du geste et de sa fréquence.

Cependant, le lecteur conçoit tout de même une progression tout au long du récit, qui met en exergue son attente d'un cheminement linéaire, moins strictement narratif que rythmique²⁰²⁸. Quelle en serait la continuité, mais aussi l'accomplissement ? Attend-on qu'il débouche sur la production d'un geste visible, d'une forme identifiable, d'une séquence chorégraphique ? D'ailleurs, le geste est-il réductible au mouvement cinétique ? De ce point de vue, nous pouvons offrir une nouvelle perspective à l'affirmation de Guillemette Bolens, selon laquelle l'activité simulatrice du lecteur à l'égard des indices kinésiques d'un récit s'établit « en l'absence du stimulus réel ou sans que l'action concernée ne soit effectuée ». Elle agirait par la « réactivation d'états sensoriels (vision, audition...), moteurs (mouvements, postures), et introspectifs²⁰²⁹ » au fil de la lecture. Nos résistances portent, comme nous l'avons évoqué précédemment, sur le processus de réactivation induit par l'activité de simulation : elle ne pourrait dans ce cas qu'être limitée à des mouvements que nous connaissons déjà, soit qu'ils soient connus de tous, soit que l'ouvrage ne s'adresse qu'à un lectorat spécialisé de danseurs. D'autre part, les lectures que nous avons ici partagées soulignent combien le « stimulus réel » qu'évoque Bolens ne peut être compris comme extérieur au texte, à l'image d'un geste précédemment réalisé. Au contraire, et s'il ne s'agit pas d'affirmer la présence de gestes dans les textualités, nous avons pu mesurer ici combien les phrases agissent comme des stimuli, selon les dynamiques rythmiques, prosodiques ou syntaxiques qu'elles suggèrent. Tout comme dans certaines pratiques somatiques comme la méthode Feldenkrais où il n'est nullement besoin d'effectuer tangiblement un geste pour le sentir, ici les phrases soutiennent un effort d'articulation et de réalisation imaginaire, fictionnaire cependant largement kinésique.

2. *Penser son geste comme une parole*

À ce titre, on pourrait se risquer à considérer combien, finalement, les relations entretenues par l'activité gestuelle et énonciative des danseurs convergent dans la pratique de la voix. Celle-ci ne peut être appréhendée dans ses seules caractéristiques d'oralité ou de phonation, mais plus largement dans la capacité dont elle est investie de dialectiser les temporalités et les dynamiques perceptives par

²⁰²⁸ Nous empruntons en cela la définition de Meschonnic, développée notamment in MESCHONNIC Henri, « Fragments d'une critique du rythme », *Langue française* n°23, 1974, pp. 5-23. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5679>. Consulté le 11 octobre 2019.

²⁰²⁹ BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *op. cit.*, p. 1.

lesquelles la gestualité s'élabore. Nombreux sont les récits d'*ob.scène* qui évoquent la place occupée par l'activité vocale dans la pratique du danseur : sous forme de consignes oralisées ou incorporées pendant l'effectuation du mouvement, comme nous l'avons vu, ou comme une polyphonie nébuleuse qui surgit aux oreilles. Le danseur se fait littéralement interprète, traducteur et passeur de voix dont le sujet importe moins que l'acte de profération qui les manifeste.

« Ils sont de chaque côté de moi. Je m'accroche à leur épaule. Ils me lisent simultanément un texte différent dans chacune de mes oreilles que je dois dire sur un ton de conférencier. Je dois dire ce que j'entends à tous ceux qui me font face. Je ne peux que faire un mixte des deux textes. Au début, ils me parlent très bas et, petit à petit, ils augmentent le volume pendant dix minutes. Je dois toujours couvrir leurs voix car je suis celle que l'on doit entendre. Je n'ai aucune obligation de sens, je dis ce que j'entends, je dois avoir un flux continu. Les mots arrivent dans mes oreilles et je les sors de ma bouche. Quand ça marche, c'est quand je ne m'occupe pas du tout de savoir ce que je raconte. Je m'accroche vraiment à eux, à leurs épaules, je pense que si je n'avais pas d'appui, je ne pourrais pas tenir. Il faut que ma tête soit vide pour que ça puisse entrer et sortir. Si je commence à être trop consciente de ce qui se passe, c'est foutu²⁰³⁰ ».

Observons ici comment la danseuse décrit par quels procédés son corps devient l'intermédiaire d'une parole issue d'un texte, et articulée par deux interprètes de part et d'autre de ses oreilles : afin que les mots « sortent de sa bouche », il faut qu'elle trouve ailleurs un appui – en s'accrochant aux épaules des deux autres – mais aussi qu'elle « vide » sa tête pour que « ça puisse entrer et sortir ». Du tactile au dicible, la danseuse se fait simultanément réceptacle et porte-voix. Cette situation semble précisément recouvrir l'une des capacités spécifiques du danseur, tel que l'analyse Hubert Godard. En comparant la présence de la vocalité dans les œuvres chorégraphiques de Pina Bausch et dans le travail des comédiens, il remarque que la « maîtrise de l'organisation gravitaire et de ses modulations, propre au travail de la danse », permet de « dissocier radicalement deux niveaux d'expression ». Les danseurs sont ainsi capables de « préférer un texte, tout en développant une charge significative opposée à ce qui est dit²⁰³¹ ». Cette dissociation propre au danseur paraît nourrir un imaginaire spécifique de l'activité vocale : un danseur d'*ob.scène* témoigne ainsi du pouvoir fictionnaire de la voix lorsqu'elle se dépose *a posteriori* sur des gestes et des actions préalablement enregistrés.

« Ça te rappelle ce film, que tu as déjà visionné des dizaines de fois, qui se passe dans la cour de récréation d'une école primaire où la réalisatrice, après avoir filmé les enfants dans cet espace-temps de liberté peu surveillé, a dû pour des questions de lisibilité et d'audition demander aux enfants d'enregistrer à nouveau leurs voix sur les actions précédemment filmées sur le vif. Ce processus à la fois très simple et très complexe, cette manière d'organiser la réalité et la prise de

²⁰³⁰ RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, p. 116.

²⁰³¹ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 238.

conscience pour toi d'une certaine réalité de la fiction, ça a fait l'effet d'une déflagration dans ton cerveau²⁰³² ».

Cependant, dans les extraits que nous avons étudiés, il n'est jamais question d'oreillette ou d'enregistrement ; mais plutôt de cas de figure où des danseurs se trouvent à s'énoncer pour eux-mêmes leurs propres gestes, observant comme par un effet d'écho la réflexion de leur voix. Ce dédoublement soutient par ailleurs les analyses partagées dans l'introduction de cette partie : il ne peut s'agir de penser une stricte homologie entre l'énonciation et la sensation du danseur, mais plutôt des phénomènes de décalage, parfois d'intrication, voire de superposition, etc. D'autre part, il interroge la fonction de l'activité vocale dans le façonnement gestuel, et sur la place qu'y acquiert l'écriture narrative. Il s'agit non pas de penser à son geste – tant nous avons vu combien les danseurs pensent bien souvent à autre chose – mais de penser son geste par la parole, de sorte que le langage articulé n'est plus un frein à son énonciation, mais sa matière même²⁰³³. L'écriture narrative offre un espace pour l'expérimenter, puisque si cette parole est intrinsèque à l'énonciation gestuelle, elle demeure intérieure : la pratique littéraire permettrait-elle alors aux danseurs de « [leur] fai[re] voir à [eux] même[s] [leur] propre vie, qui ne peut s'observer mais qu'il s'agit de recréer par le travail du langage²⁰³⁴ » ? Dans tous les cas, elle permet de mesurer l'activité du danseur dans son discours²⁰³⁵, de percevoir les écarts entre ce qu'il désigne, ce qu'il peut nommer et ce qu'il éprouve, entre ce qu'il énonce et ce qu'il perçoit, mais aussi les effets sur lui de sa parole. On pourra ainsi conclure en se référant une dernière fois à Laurence Louppe, et à l'invitation qu'elle nous lance.

« Il faudra un jour interroger, bien au-delà de la danse, ces dispositifs fictionnels, qui tous, d'une certaine façon, investissent le corps comme médium à la fois expressif et existentiel d'une parole pas toujours proférée. Ou qui, quand elle l'est, ne porte pas tant le récit que la mise en scène de sa propre profération²⁰³⁶ ».

²⁰³² RIVIÈRE Enora, *op. cit.*, pp. 72-73.

²⁰³³ Voir l'analyse que partage Romain Bigé de ce phénomène. BIGÉ Romain, *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact-improvisation*, Thèse de doctorat en philosophie, Paris, PSL, BARBARAS Renaud (dir.), 2017, *inédit*, pp. 147-149.

²⁰³⁴ PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, IV, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 475.

²⁰³⁵ CHEVALIER Pauline, « Concepts in performance », *Skén&graphie* n°2, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1133> Consulté le 20 septembre 2022.

²⁰³⁶ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 263.

Troisième conclusion intermédiaire

« La danse, c'est moi qui la vois, ce n'est pas l'auteur, lui il ne se rend pas compte qu'il voulait parler de danse²⁰³⁷ » - Dominique Dupuy.

Un sursaut de mouvement affleure au détour d'une phrase ; un danseur fait le récit des modulations toniques de sa posture ; d'une virgule, la portée kinésique d'une silhouette se trouve révélée : les gestes des textes sont nos fictions.

Qu'ils soient tour à tour absolument tangibles ou entièrement absents, qu'il faille « passer par en dessous les cuirasses du dire²⁰³⁸ » pour les toucher, ils ne sont présents que lorsqu'ils sont efficaces. Ainsi, la présente étude ne peut avoir pour prétention de révéler ce que serait la parole d'un danseur qui écrit, ou de déterminer la relation que l'énonciation de Noé Soulier, de Dominique Dupuy, d'Enora Rivière ou de Myriam Lefkowitz entretient avec leur propre gestualité ; bien plutôt, au contact de leur écriture, nous documentons notre propre travail interprétatif et empathique. Finalement, ce que notre analyse parvient à mettre en lumière, c'est combien la perception de la *dansité* des textes est contingente ; elle est relative à l'usage de certaines modalités énonciatives chez les danseurs, probablement ; à des intentions et des attentes implicites adressées au texte par notre lecture, sans aucun doute ; elle est assurément dépendante du choix de notre corpus, des corrélations et des liaisons que nous en proposons. Elle informe de la présence d'une « communauté interprétative²⁰³⁹ », caractérisée par certaines habitudes de lecture : celles de la discipline des études en danse, d'un contexte culturel et artistique, des imaginaires et des connotations portées par la langue française. Ils déterminent comment nous faisons place à la parole des danseurs.

L'analyse de corpus s'est de nouveau déclinée en plusieurs chapitres, chacun sélectionnant des échelles ou des degrés de lecture à partir de catégories grammaticales ou narratologiques – puisque la syntaxe déploie une sémiosphère tant linguistique que perceptive, tout comme le récit s'élabore à partir de schèmes corporels. Nous avons pu déceler chez Soulier des imaginaires métaphoriques portés par les ressources du lexique ou de la syntaxe, lorsque les mots simultanément connotent ou dénotent la fabrique du mouvement. Chez Dupuy comme chez Lefkowitz, nous avons perçu certains infléchissements du flux narratifs, dont le tempo nous invite à inférer certaines qualités kinésiques. Chez Rivière, nous avons reconnu la réversibilité des phrases textuelles et du phrasé gestuel, lorsque la logique articulaire du corps s'exprime par le langage articulé.

²⁰³⁷ « Entretien avec Dominique Dupuy », *Annexes*, p. 69, lignes 23-24.

²⁰³⁸ LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse* n°23, Bruxelles, Contredanse, 1995, p. 14.

²⁰³⁹ FISH Stanley, *Quand dire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

« Finalement, le mouvement nous touche par où nous le côtoyons²⁰⁴⁰ », formule Philippe Guisgand à propos de l'analyse des œuvres de danse. Côtoyer, c'est-à-dire rencontrer, se rapprocher, frôler : ces ouvrages, et les récits qui s'y formulent, sont aussi pour nous les entremetteurs d'une gestualité. C'est par l'écriture qu'elle nous touche – qu'elle nous atteint presque tactilement, ; du moins qu'elle engage des gestes et des actes. Nous lisons, relisons cent fois une phrase, à voix haute – « la jambe s'en va » – à voix basse – « la jambe revient » – silencieusement – « mais je suis toujours sur mon pied²⁰⁴¹ ». Nous voilà debout, le livre déposé au sol, tentant d'incorporer des gestes narrés, de les éprouver à partir de notre propre syntaxe posturale, mesurant combien la construction du sens relève de l'expérience consciente d'une sensation. Et nous supposons aussi que c'est, parfois, par l'écriture de ces récits fictionnels que les danseurs de notre corpus côtoient un peu de leur danse : qu'ils se perçoivent comme danseurs, interprètes d'histoire(s) de gestes, lorsque ceux-ci se tissent de parole ou que le discours en constitue l'horizon. La narration des corps transposés sur le papier s'offre comme un miroir qui reflète les figures jusqu'alors seulement adressées au spectateur : elle permet de ressentir en retour les effets de son geste, mais aussi de le troubler. « Altérer un geste, c'est le 'fictionner' autrement²⁰⁴² » ; c'est ici l'initier par des imaginaires langagiers, déployant pour le lecteur quantité de mouvements potentiels.

²⁰⁴⁰ GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », *Staps* n° 89, 2010, p. 85-89. En ligne. DOI : 10.3917/sta.089.0085. Consulté le 03 novembre 2022.

²⁰⁴¹ RIVIÈRE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur, op. cit.*, p. 43.

²⁰⁴² LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *Protée* n°29, 2001. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.7202/030629ar> Consulté le 02 novembre 2022.

Conclusion générale

« Je ne 'reconnais' jamais ma propre expérience dans un livre, mais il m'arrive d'y percevoir des reflets, des perspectives. Ils tapissent et enrichissent le mystère d'une existence, la mienne, comme des peintures au fond d'une grotte²⁰⁴³ ».

²⁰⁴³ LANÇON Philippe, « La mauvaise victime », *Charlie Hebdo*, 2 septembre 2020, p. 2.

Steve Paxton, *La Gravité* - traduit par Denise Luccioni (2018).
Volmir Cordeiro, *Ex-corpora* (2020).
Anne-Teresa de Keersmaker, *Incarner une abstraction* (2020).
Hubert Godard, *Une respiration* (2021).
Georges Appaix, *Post-scriptum*²⁰⁴⁴ (2022) ...

Au cours des cinq années de notre recherche, quatre événements – mineurs, décisifs ou douloureux – ont émaillé le parcours artistique des danseurs de notre corpus. En mars 2020 est publié un bref ouvrage de trente-deux pages, sobrement intitulé *Myriam Lefkowitz*²⁰⁴⁵, consacré à la transcription d'un entretien mené par deux curatrices et critiques. Édité dans une collection nommée « Digressions », il souligne surtout la paradoxale transgression par laquelle un nom d'artiste devient le titre d'un livre. Quelques mois plus tard, en juillet 2020, Noé Soulier est nommé directeur du Centre national de danse contemporaine d'Angers. Cette promotion marque la consécration de son parcours artistique et l'instaure en figure incontournable du paysage chorégraphique français. Très récemment, en septembre 2022, Françoise Dupuy décède à l'âge de quatre-vingt-seize ans. Les nombreux hommages qui lui sont rendus ravivent la nécessité d'une transmission désormais pressante chez son compagnon de toujours, Dominique Dupuy. Quant à Enora Rivière, elle cherche toujours un éditeur pour son second ouvrage, *Moteur – un sacre* ; alors même que son premier livre, *ob.scène*, est le seul de la collection « Parcours d'artistes » du CN D à avoir vu son succès confirmé par une réimpression. Ces quatre événements nous interpellent davantage qu'ils nous surprennent : ils confirment certaines des hypothèses que nous avons pu formuler quant à la fonction des pratiques d'écriture des danseurs. La publication de leurs ouvrages résulte autant qu'elle participe d'un contexte perceptif et esthétique, mais aussi de l'appartenance à des réseaux institutionnels comme de l'adéquation entre un projet artistique et certaines des lignes de force d'un agenda politique. Par le statut que ces livres acquièrent dans la culture chorégraphique, ils révèlent la manière dont nous donnons place à la voix des danseurs.

Tout au long de cette étude, ces phénomènes ont été examinés à partir d'un corpus de livres, que nous avons désignés comme des « écrits de danseurs ». Cette formulation s'est avérée opérante pour sélectionner et tisser des relations entre les démarches de quatre artistes qui ont conduit à la publication de textes consacrés à leurs expériences kinésiques et gestuelles. Nous avons pu considérer, grâce et à travers eux, les représentations façonnées à l'égard de l'écriture dans les activités des artistes de danse contemporaine : soutenues par des imaginaires perceptifs mais aussi langagiers, elles

²⁰⁴⁴ PAXTON Steve, *La Gravité*, Bruxelles, Contredanse, 2018. CORDEIRO Volmir, *Ex-corpora*, Pantin, Centre national de la danse, 2020. DE KEERSMAEKER Anne-Teresa, *Incarner une abstraction*, Arles, Actes Sud, 2020. GODARD Hubert, *Une respiration*, Bruxelles, Contredanse, 2021. APPAIX Georges, *Post-scriptum*, Pantin, Centre national de la danse, 2022.

²⁰⁴⁵ CUDEL Valérie, PELLEGRIN Julie, *Myriam Lefkowitz*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.

apparaissent déterminées par un faisceau de discours qui tendent, simultanément, à l'intégrer comme à l'exclure des pratiques chorégraphiques. Pour les danseurs qui écrivent, l'élaboration d'un ouvrage, et la confrontation aux processus d'énonciation et de verbalisation qu'elle requiert, paraît finalement révéler l'écriture comme un mécanisme transversal et non spécifiquement textuel. Toutefois, celui-ci assure autant la continuité d'une démarche artistique et la cohérence d'un travail corporel qu'il n'introduit des perceptions particulièrement contrastées. La relation que le danseur tisse avec l'écriture diffère selon qu'elle soit articulée avec la pratique d'une danse *écrite* parce que composée, mémorisée et sédimentée par le travail au studio (chez Dupuy) ; parce qu'elle sollicite une structure textuelle et partitionnelle (chez Rivière, notamment au cours de son travail avec Dominique Brun) ; ou parce qu'elle repose sur un vocabulaire de pas inscrit dans un répertoire gestuel (chez Soulier). Chez Lefkowitz, elle intervient même, incidemment, au cours d'une danse improvisée : « au fur et à mesure, ça s'écrit, même si l'enjeu n'est pas d'écrire²⁰⁴⁶ ».

En effet, les quatre danseurs de notre corpus mettent en exergue une pratique qui constitue la trame d'écriture de ces ouvrages, pourtant absente du concept que nous avons forgé à leur égard : celle de la parole. Comme forme langagière et vocale, comme matrice kinésique ou comme structure discursive, elle apparaît particulièrement polysémique, tant dans sa matérialité que dans la manière dont elle stimule ou inhibe ces dispositifs d'écriture. D'ailleurs, dans l'introduction de cette étude, nous interrogeons la démarche qui consistait à qualifier ce corpus de livres comme des « écrits » de danseur, en supposant que ce terme participait à instaurer une perspective dialectique à l'égard des formes verbales qui les originent. De ce point de vue, nous avons pu analyser, à partir des témoignages formulés dans chacun des textes, combien la parole est intrinsèque aux activités des danseurs contemporains : par l'interlocution ou le dialogue, sur scène ou au studio, elle participe de la transmission des gestes comme des savoirs – la danse est éloquente et l'expérience gestuelle trouve aisément à se dire. D'ailleurs, au sein des discours *sur* et *de* la danse, c'est précisément à cette activité de parole que les danseurs sont régulièrement assignés. Elle détermine et qualifie les espaces comme les registres dans lesquels ils s'expriment, ainsi que la valeur attribuée aux énoncés qui en résultent : c'est ce que nous avons désigné comme la manifestation d'une « fonction-danseur ».

Ainsi, pour un danseur, « prendre la parole » consiste tout autant à décliner les expériences propres à son métier qu'à infléchir les représentations afférentes à son statut artistique. Cette parole ne transpose ni ne traduit des gestes, mais s'en trouve partie prenante parce qu'elle opère *sur* et *dans* la corporéité qui s'énonce : elle est efficace. Lorsqu'elle est transmise par l'écriture, l'énonciation se trouve simultanément perçue comme un processus sensoriel et narratif, et la convergence des

²⁰⁴⁶ IMBAULT Charlotte, LEFKOWITZ Myriam, entretien sans titre, revue *Watt* n°1, janvier 2017, p. 101.

analyses littéraires comme kinésiques permet la mise en lumière d'un mécanisme fictionnaire. Celui-ci soutient l'hypothèse d'apercevoir dans ces récits de danse la présence d'un imaginaire langagier issu des expériences sensorielles des danseurs, que le lecteur s'attache à incorporer pour les éprouver à son tour. Finalement, les « écrits de danseurs » relèvent autant d'un registre d'écriture que de notre capacité à manifester une dynamique empathique à leur égard.

Il conviendrait à ce titre d'imaginer la possible transposabilité de nos analyses formulées à partir des « écrits de danseurs ». En effet, les observations, les constats et les références qui soutiennent l'élaboration de ce concept sont intrinsèquement déterminés par un contexte artistique et scientifique français. Les connotations charriées par les termes qui le composent, ainsi que les effets d'enchâssement et de *différance* qui les unissent, sont indissociables des imaginaires d'une langue – bien que nous ayons pu établir dans la dernière partie de cette étude combien ceux-ci, et les processus métaphoriques qui les supportent, sont parfois transversaux à plusieurs systèmes linguistiques dès lors qu'ils s'appuient sur des schèmes sensoriels issus de la perception de notre motricité. Toutefois, nous avons pu considérer par exemple combien le statut artistique et auctorial du danseur se trouvait délinéé par l'histoire de choix institutionnels, administratifs et politiques, dont les plus récents participent de ce que l'on désigne – parfois abusivement – d'une « exception culturelle française ».

Finalement, si nous avons pu exposer les raisons qui nous incitaient à considérer ces quatre ouvrages comme produits par des artistes chorégraphiques qui développent par l'écriture une posture de danseur, celle-ci ne recoupe qu'imparfaitement leur statut artistique réel. Bien que leur démarche d'écriture trouve ancrage dans une relecture critique de la posture assignée au danseur vis-à-vis d'autres instances discursives – celle de l'œuvre et de son créateur, celle du spectateur ou du critique – les auteurs de notre corpus ont eux-mêmes des activités de chorégraphe ; ou ne se reconnaissent pas comme danseur. La sélection de ce corpus, ainsi que la mise en valeur de la posture du danseur, relevaient de notre part d'un choix délibéré pour dévier de l'analyse des œuvres et des processus de création des chorégraphes, parfois hégémoniques au sein des analyses esthétiques qui s'attachent aux textualités depuis les études en danse. Finalement, on pourrait considérer que notre entreprise va à l'encontre de l'effet escompté, parce qu'elle contribue à invisibiliser certaines pratiques – non actoriales comme non chorégraphiques. Notre concept pourrait-il soutenir l'étude des ouvrages écrits par des artistes qui ont spécifiquement – seulement – un statut d'interprète ? D'ailleurs, ces ouvrages existent-ils vraiment ?

Si l'on connaît plusieurs livres écrits par des danseurs classiques, notamment les étoiles de l'Opéra de Paris²⁰⁴⁷ qui publient des textes autobiographiques légitimés par leur notoriété et leur parcours artistique considéré comme exceptionnel, en revanche il semble que les interprètes de danse contemporaine se soient peu emparés du fait d'écriture. Bien sûr, il est possible que certains écrivent, sans pour autant que leur travail ne donne lieu à une publication : il serait intéressant d'interroger ce phénomène – ou plutôt son absence – à partir des mécanismes économiques et professionnels qui soutiennent l'écriture et la publication d'ouvrages par les danseurs. Si leur rentabilité financière est sans doute assez faible et surtout très aléatoire, quels bénéfices pourrait-elle leur apporter – et ceux-ci diffèrent-ils des fonctions que nous avons pu identifier dans les activités d'écriture des chorégraphes ? Lorsqu'elle existe, l'activité d'écriture se pratique-t-elle dans des temporalités dédiées, par exemple entre deux contrats de travail lorsque les danseurs bénéficient du régime de l'intermittence ? Dans ce cas, est-elle perçue – par eux-mêmes – ou reconnue – par l'assurance chômage – comme une activité incluse dans leur travail artistique, ou acquiert-elle la fonction d'un « pas de côté » ? Intervient-elle de manière privilégiée lors de certaines étapes d'une carrière – par exemple à l'orée d'une possible reconversion professionnelle ?

En dernier lieu, cette recherche a été pour nous l'occasion d'interrogations méthodologiques et épistémologiques transversales, à ce jour encore incomplètement résolues. Boris Charmatz soulignait que les écrits de danseurs étaient « trop rares, ou trop peu lus²⁰⁴⁸ », et nous ne pouvons que souscrire à la deuxième partie de son propos. Au cours de notre recherche, nous n'avons pu rassembler que de maigres sources concernant les écrits de danseurs de notre corpus : nous avons régulièrement constaté le manque de contradicteurs potentiels face aux analyses que nous formulons à leur égard, comme une relative lacune des précédents théoriques à partir desquels élaborer un appareil critique apte à éclairer la lecture de ces ouvrages. C'est sans doute, en partie, ce qui a guidé le choix de solliciter des références envisagées comme exogènes et transversales, telles que nous avons pu les puiser dans la pensée de Derrida ou de Foucault. À ce titre, et si nous avons pu voir se manifester la présence réticulaire d'un « lieu commun²⁰⁴⁹ » qui encourage l'entrelacs des discours et des œuvres ainsi que des prises de positions artistiques et critiques, en revanche cette lacune analytique à l'égard des écrits de

²⁰⁴⁷ Par exemple Dorothée Gilbert, qui publie *Etoile(s)* en 2019 aux éditions du Cherche-Midi, Hugo Marchand qui co-écrit avec Caroline de Bodinat l'ouvrage *Danser* en 2021 chez Arthaud, ou Germain Louvet qui signe *Des choses qui se dansent*, chez Fayard, en 2022. Il s'agit dans ces trois cas de publications très récentes, qui témoignent sans doute d'un certain infléchissement de la relation à l'écriture et à la production livresque comme espace de reconnaissance chez les interprètes de danse classique.

²⁰⁴⁸ CHARMATZ Boris, *La danseuse malade*, dossier de presse, Festival d'Avignon, 2010, p. 103.

²⁰⁴⁹ GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n°11, mars 2003, p. 5. En ligne. URL : <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00801020> Consulté le 17 janvier 2020.

danseurs interroge leur portée réelle dans les systèmes discursifs qui structurent la culture chorégraphique contemporaine.

On pourrait considérer que c'est précisément ce relatif silence des recherches en danse quant aux textes de notre corpus qui nous a incité à solliciter la parole de leurs auteurs, afin d'élucider les mécanismes déterminant leur activité d'écriture. D'ailleurs, à plusieurs reprises au cours des études de cas que nous avons développées à partir de leurs ouvrages, notre propre posture d'analyse nous est apparue instable, voire incertaine : lorsqu'il s'agit tout autant de mettre au jour le système de pensée proposé par chacun de ces danseurs que d'en proposer un examen critique, c'est-à-dire de prendre position vis-à-vis de leur discours. Finalement, les contredire, c'est aussi leur donner valeur : c'est considérer que ces textes produisent des savoirs analogues à ceux que formulent les discours théoriques ; du moins que ces derniers peuvent y puiser et s'y adresser.

Une des continuations possibles de notre recherche consisterait alors à s'intéresser plus précisément à la réception des livres produits par les artistes chorégraphiques : à partir des données éparses récoltées par les éditeurs ou les diffuseurs de ces ouvrages, il s'agirait d'aller à la rencontre de leurs lecteurs, qu'ils soient spectateurs de danse, critiques ou danseurs. La constitution d'un corpus d'entretiens, plus vaste que celui que nous avons pu rassembler pour la présente étude, permettrait de confronter les lectures et les points de vue, d'enquêter sur la portée de ces ouvrages et de documenter autrement les processus d'incorporation empathique que nous avons pu expérimenter. De nouveau, cette perspective dialogale confirmerait combien les écrits de danseurs sont indissociables de pratiques de parole et de la production de discours, en leur sein ou à leur égard.

À ce titre, si Michel Bernard annonce en l'an 2000 la « double implosion simultanée de la danse et du texte²⁰⁵⁰ », c'est-à-dire qu'il observe la convergence des pratiques chorégraphiques et littéraires dans la volonté de déconstruire l'unicité textuelle pour restaurer la potentialité de ses ambivalences et l'équivocité de sa signification, quelles en seraient aujourd'hui les conséquences ? Autrement dit, désormais, qu'est-ce qui fait « texte » en danse ? On peut relever que ce dernier semble toujours dépositaire d'une certaine autorité, tant sa structure apparaît déterminante de l'élaboration de certaines modalités perceptives et analytiques, elles-mêmes transposées à d'autres phénomènes esthétiques. Ainsi, à partir de l'étude des livres d'artistes chorégraphiques et de la manière dont leur lecture peut enrichir l'appréhension de leurs œuvres, Julie Perrin admet qu'il « convient peut-être de

²⁰⁵⁰ BERNARD Michel, 'Annexe : Vers la double implosion simultanée de la danse et du texte ou le déplacement radical d'une problématique', in « Danse et texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 32. Cette annexe est issue d'une communication partagée lors du colloque « La danse et le texte, vers une dramaturgie du sensible », organisée par le Centre national de la danse en mai 2000.

renverser les hiérarchies habituelles qui accordent à l'analyse textuelle le privilège de la méthode²⁰⁵¹ ». L'ouverture d'un dialogue plus soutenu à partir des sources écrites qui enrichissent les pratiques et les imaginaires des danseurs comme les analyses des chercheurs serait ainsi l'occasion de déplier de nouvelles perspectives pour une « lecture chorégraphique » des textes. En effet, si Michel Bernard y voyait l'expression d'un regard sensible propre au travail corporel des danseurs²⁰⁵², Julie Perrin propose d'y greffer deux nouvelles acceptions : la première consiste, nous l'avons vu, à déceler dans un ouvrage la présence d'une écriture développée à partir d'une activité de composition des matériaux qui en sont constitutifs, lorsqu'il est signé par un chorégraphe ; la seconde relèverait d'une méthode d'analyse propre aux recherches en danse.

« Il s'agirait sans doute *in fine* de réfléchir s'il existe une lecture chorégraphique des textes, autrement dit, si les recherches en danse ont déployé des façons propres de les lire et de les analyser²⁰⁵³ ».

Pour notre part, nous avons pu constater la prégnance des imaginaires littéraires et des techniques d'analyse puisées dans les disciplines de la linguistique ou de la narratologie pour étayer notre cheminement dans ce corpus ; mais aussi d'une tentative très entêtée de notre part pour les faire converger avec des outils de regard autrement destinés à l'analyse des danses et des gestes. Ces expérimentations nous semblaient d'autant plus pertinentes dans un contexte artistique contemporain où les pratiques chorégraphiques elles-mêmes s'attachent régulièrement à troubler certains des prérequis pour lesquels ces outils sont élaborés (dès lors que les œuvres s'exposent en l'absence de corps ou de gestualité tangible). Si notre démarche n'est pas tout à fait isolée, il manque toutefois encore d'espaces de dialogue tant au sujet des méthodes que des écrits qui suscitent notre attention : bien que les recherches en danse sollicitent fréquemment des corpus textuels, l'examen des techniques de lecture élaborées à leur égard en constitue rarement l'objet principal ou la finalité. Si nous avons tenté de proposer plusieurs modes d'approche des textualités qui nous semblaient baignés dans une culture propre aux études en danse, nous ne pouvons, à notre tour, que témoigner de la difficulté à développer des ressources analytiques adaptées pour partager notre expérience de lecture, et transmettre certaines des incitations au mouvement suscitées par les récits des danseurs. Peut-être s'agit-il d'apaiser certaines crispations disciplinaires et d'entretenir de nouvelles porosités : à cet égard, comment les ressources puisées dans les études littéraires peuvent-elles désormais autrement informer, voire renouveler le regard porté sur les pratiques textuelles développées à *partir*

²⁰⁵¹ PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019, *inédit*, p. 205.

²⁰⁵² BERNARD Michel, « Danse et texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *op. cit.*

²⁰⁵³ PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, *op. cit.*, p. 203.

de et pour la danse²⁰⁵⁴ ? Finalement, quelle place accorder, aujourd'hui, à l'expression d'une sensibilité littéraire au sein des recherches en danse ?

²⁰⁵⁴ Pour le plaisir, nous consacrons la dernière note de bas de page de cette thèse à une recherche consacrée... Aux notes de bas de page. LEFEBVRE Julie, « La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive », *L'Information Grammaticale* n°119, 2008. pp. 54-55. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.2008.3998>. Consulté le 05 novembre 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de danseurs

Autour de La Sagesse du danseur

DUPUY Dominique, *La sagesse du danseur*, Paris, JC Béhar, 2011.

DUPUY Dominique, « Interlude chorégraphique. La danse contemporaine, hérésie et tradition », *Raison présente* n°107, 1993, pp. 41-49.

DUPUY Dominique, « La chair de l'acteur », *Théâtre/Public* n°154-155, 2000.

DUPUY Dominique, « La dansée », *Nouvelles de danse* n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001, p. 153.

DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes* n° 44, 2004, p. 106-110.

DUPUY Dominique, *Marsyas, Danse contemporaine, pratique et théorie. Marsyas, écrits pour la danse*, Fontvieille/Marseille, Le Mas de la danse/Images en manœuvre, 2007.

DUPUY Dominique, « L'autoportrait à pince, Variations sur l'art du solo dansé », *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scrittura, visioni* n°0, 2009.

DUPUY Dominique, « Nous parlons debout », allocution prononcée lors de la Journée d'étude *La voix du danseur dans tous ses états*, 13 février 2011, Paris, inédit.

DUPUY Dominique, « Danser et écrire », texte lu lors de la 4^{ème} journée de l'édition en danse, micadanses, 3 décembre 2011, inédit.

DUPUY Dominique, *Reliement*, Paris, Ode après l'orage, depuis 2013.

DUPUY Dominique, « Éloge du studio », *Repères, cahier de danse* n° 31, 2013, p. 17.

DUPUY Dominique, « Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu'il n'y a personne dans la forêt pour l'entendre ? », in FILLOUX-VIGREUX Marianne, GOETSCHER Pascale, HUTHWOHL Joël (dir.), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, p. 30.

DUPUY Dominique, « Notre 68 », in PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Paris/Saint-Denis, micadanses/Université Paris 8, 2014, pp. 34-43.

DUPUY Dominique, « À propos d'acte sans paroles I », *Samuel Beckett Today* n° 28, 2016, pp. 331-337.

DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Album*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

DUPUY Dominique, « Ode après l'orage ». Entretien avec Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 20-28.

DUPUY Dominique, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 29-31.

DUPUY Dominique, IVERNEL Philippe, LAUNAY Isabelle, « Entretien avec Dominique Dupuy », Grands entretiens, INA, 2012. En ligne : <https://entretiens.ina.fr/memoire-de-la-danse/Dupuydominique/dominique-dupuy>

DUPUY Dominique, Soudy Laura, « Entretien avec Dominique Dupuy », *Skénographie* n°2, 2014.

Autour d'ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur

RIVIERE Enora, *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, 2013.

RIVIERE Enora, « P.A.R.T.S. Performing Arts Research And Training Studio. Conversation avec Ondine Cloez », *Funambule* n°5, Saint-Denis, Anacrouse, 2003, pp. 29-31.

- RIVIERE Enora, « Écrire sur une œuvre après l'avoir dansée ou la question de l'analyse d'œuvre depuis la posture de l'interprète » mémoire de DEA, dir. Isabelle Ginot, Université Paris VIII, juin 2004.
- RIVIERE Enora, « Parcourir et discourir ou la traversée de multiples espaces », *Repères, cahier de danse* n° 18, 2006, p. 28-31.
- RIVIERE Enora, « Nous (ne) sommes (pas) tous des danseurs », Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010 du Centre national de la danse.
- RIVIERE Enora, « Coming out », in NACHTERGAEEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performance écrite*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, pp. 127-134.
- RIVIERE Enora, *Moteur – un sacre*. Dossier de demande d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2016 du Centre national de la danse.
- RIVIERE Enora, « Écrire du dedans de la danse », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 90.
- GERVAIS-RAGU Alice, « Un danseur illimité », *Recherches en danse*, Actualités de la recherche, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.723>
- GLON Marie, RIVIERE Enora, « L'unisson comme aventure technique », *Repères, cahier de danse* n° 25, 2010, p. 26-27.
- PATERNOT Bruno, RIVIERE Enora, « Entretien avec Enora Rivière : vivre une expérience plutôt réjouissante », *Inferno*, 9 décembre 2014. En ligne. URL : <https://inferno-magazine.com/2014/12/09/entretien-enora-riviere-ob-scene/>
- PONS Marie, « Enora Rivière, manifestement », *MaCulture*, 07 mars 2022. En ligne. URL : <https://www.maculture.fr/entretiens/enora-riviere/>
- PRATS Morena, RIVIERE Enora, *Moteur-un sacre*, webradio du festival OFFTA 2018, Montréal, 27 mai 2018.
- QUIBLIER Marie, « Ob-scène ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Skén&graphie* n°2, 2014.

Autour de *Walk, Hand, Eyes (a city)*

- LEFKOWITZ Myriam, *Walk, Hand, Eyes (a city)*, Paris/Aubervilliers, Beaux-Arts de Paris/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2015.
- LEFKOWITZ Myriam, LAVERGNE Cécile, « Conversation entre Myriam Lefkowitz et Cécile Lavergne », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier C, 2014, p. 7-9.
- LEFKOWITZ Myriam, VILLENEUVE Mathilde, « Espaces d'attention », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier B, 2015, pp. 1-10.
- IMBAULT Charlotte, LEFKOWITZ Myriam, entretien sans titre, revue *Watt* n°1, janvier 2017, pp. 90-101.
- LEFKOWITZ Myriam, PIRICI Alexandra, « Within », revue *Watt* n°2, mars 2018, pp. 96-113.
- CUDEL Valérie, PELLEGRIN Julie, *Myriam Lefkowitz*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.
- PERRIN Julie, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* n°3, 2017.
- PERRIN Julie, « Figures de spectateur en amateur », in BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, pp. 65-84.

Autour d'Actions, mouvements et gestes

SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

SOULIER Noé, *Agir vers soi. La danse comme action réflexive*, dir. Frédéric Pouillaude, Paris Sorbonne, 2013.

CAPRON Stéphane, SOULIER Noé, « Noé Soulier, chorégraphe en mouvement (entretien) », *Sceneweb*, 22 avril 2018. En ligne : <https://sceneweb.fr/noe-soulier-choregraphe-mouvement/>

CHAUCHAT Alice, PETRESIN-BACHELEZ Nataša, SOULIER Noé, « Idéographie (entretien) », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, 2011. En ligne. URL : <http://leslaboratoires.org/ctxnode/634/all>

MOREIRO Emmanuel, SOULIER Noé, « Noé Soulier, Actions, mouvements et gestes », *Mercredi de Montévidéo*, Marseille, radio Grenouille, 17 mai 2017. En ligne. URL : <http://www.radiogrenouille.com/actualites-2/sujets/mercredi-de-montevideo-noe-soulier-actions-mouvements-et-gestes/>

O'BYRNE Anne, « Noé Soulier, Mouvement sur mouvement », *Resmusica*, 23 septembre 2014. En ligne. URL : <https://www.resmusica.com/2014/09/23/noe-soulier-mouvement-sur-mouvement/>

RUPRECHT Lucia, « Chapter 5. A dancer's Discourse : Noé Soulier Choreographs Virginia Woolf », *Chreonarratives*, Leiden, Brill, 2021, pp. 108-125.

Écrits de chorégraphes, livres de danseurs.

ANDREWS Jerome, *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

APPAIX Georges, *Post-scriptum*, Pantin, Centre national de la danse, 2022.

BÉJART Maurice, *Lettre à un jeune danseur*, Arles, Actes Sud, 2001.

BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

BUIRGE Susan, *En allant de l'ouest à l'est. Carnets 1989-1993*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le bois d'Orion, 1996.

BURROWS Jonathan, *Un manuel de chorégraphe*, Bruxelles, Contredanse, 2017. Traduction Denise Luccioni.

CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretien : à propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon, Centre national de la danse/Les Presses du réel, 2003.

CHARMATZ Boris, *Je suis une école. Art, pédagogie, esthétique, politique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

CORDEIRO Volmir, *Ex-corpora*, Pantin, Centre national de la danse, 2020.

DE KEERSMAEKER Anne-Teresa, *Incarner une abstraction*, Arles, Actes Sud, 2020.

FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante, 2009.

FORTI Simone, *Manuel en mouvement, Nouvelles de danse n°44-45*, Bruxelles, Contredanse, 2000. Traduction Agnès Benoit.

GERT Valeska, *Je suis une sorcière*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2004.

GODARD Hubert, *Une respiration*, Bruxelles, Contredanse, 2021.

HAY Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, Dijon, Les Presses du réel, 2017. Traduction de Laurent Pichaud.

HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, Paris, L'Harmattan, 2000. Traduction de Jacqueline Robinson.

HUYNH Emmanuelle, LUCCIONI Denise, PERRIN Julie, *Histoire(s) et lectures. Trisha Brown. Emmanuelle Huynh*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994. Traduction de Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien.

LABAN Rudolf, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003. Traduction d'Elisabeth Schwartz.

MALANDAIN Thierry, *Cendrillon*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.

MARTIN Christophe (dir.), *Carnets de chorégraphes. Comment naît une œuvre chorégraphique*. Tome 1 : Yvann Alexandre, Jean-Christophe Boclé, Myriam Gourfink, Perrine Valli ; Tome 2 : Patrick Bonté, Jean-Claude Gallotta, Bernardo Montet, Paris, micadanses, 2014 & 2016.

NIJINSKI Vaslav, *Cahiers*, Arles, Actes Sud, 1994.

PAXTON Steve, *La Gravité*, Bruxelles, Contredanse, 2018.

PIOLLET Wilfride, *Synthèse des barres flexibles (théories et partition Laban)*, Paris, L'une et l'autre, 2014.

ROBINSON Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1997.

ROBINSON Jacqueline, *Une certaine idée de la danse : réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997.

ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bouge, 1990.

WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990. Traduction de Jacqueline Robinson.

Penser avec les écrits d'artistes de danse

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

DEL VALLE Marian, « Accompagner le processus de recherche de Barbara Manzetti », *Agôn*, 2011.

DE PLÉE Cathy (dir.), « Biographies de danse », *Nouvelles de danse* n°45, Contredanse, 2009.

FAURE Sylvia, « Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse », *Sociologie et Sociétés* n°35, 2003, p. 213-231.

GINOT Isabelle, « Trisha Brown texte et mouvement », in BROWN Trisha, « *Skymap* » et autres textes, traduit par Isabelle Ginot, *Revue IF*, n°5, 1994, p. 3-13.

JESCHKE Claudia, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *Recherches en danse* n°3, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1005>

LOUPPE Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse* n° 23, Bruxelles, Contredanse, 1995.

MARQUIÉ Hélène, « Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham », CASTRO Ginette, PAOLI Marie-Lise, *Écritures de femmes et autobiographie*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001, pp.247-263.

PAILLET Camille, « La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien », *Recherches en danse* n°3, 2015. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.902>

PARÉ Jean-Christophe, « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien », *Hermès* n° 72, 2015, p. 168-175. En ligne. DOI : [10.3917/herm.072.0168](https://doi.org/10.3917/herm.072.0168).

PERRIN Julie. « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique* n° 2, 2012, pp. 105-119.

PERRIN Julie, « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université de Lille, 2019, p. 202, inédit.

RENAUX Margot-Zoé, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Penser le mouvement – colloque Fabula*. En ligne. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>.

SINTÈS Guillaume, « Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du Projet Waehner 2015-2018 », *Marges* n° 25, 2017.

VEROLI Patrizia Isadora Duncan, « Una vita performativa in immagini e parole », in GUIDI Laura, ROSARIA PELIZZARI Maria (dir.), *Nuove frontiere per la storia di genere*, Napoli, 2013.

WERLÉ Frédéric, « Le blog est un outil », *Repères, cahier de danse* n° 21, 2008, p. 22-23.

Perspectives interartiales

CORBEL Laurence, *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

GUILLO Anna, *Écrits d'artistes au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2010
MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain*, Marseille/ Paris, Le Mot et le Reste, 2011.
SÈVE Bernard, *Écrits d'artistes avant le XX^e siècle*, Les lundis de la philosophie, ENS, 17 février 2014.

Un phénomène éditorial

DE PLÉE Cathy (dir.), « Paysage : l'édition en danse », *Nouvelles de danse* n°58, Bruxelles, Contredanse, 2013, p. 6-8.
GERMAIN-THOMAS Patrick, « L'édition en danse : un levier essentiel de la démocratisation du débat esthétique », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 74-80.
GLON Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII^e siècle) », *Corps* n° 7, 2009 p. 57-64.
GLON Marie, « Quand la danse intègre les « arts et métiers » : communautés et tensions autour du livre technique », in HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Le livre technique avant le xx^e siècle : À l'échelle du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2017.
GLON Marie, « Quand le monde de la danse prend l'édition en main », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 69-73.
SEBILLOTTE Laurent, « Le Cas de l'édition en danse », in *Journées de réflexion du 14 octobre 2010, 6^e édition ; Journées de l'édition du 11 décembre 2010*, Paris, Micadanses, 2010. En ligne. URL : <http://editiondanse.com/img/fichiers/laurent-sebillotte.pdf>.

Écrire en danseur : pratiques et imaginaires de l'écriture en danse

Composer, tracer, noter la danse

ALFANDARY Isabelle, « Une modification du concept d'écriture », *Rue Descartes* n° 82, 2014, p. 14-17.
BARBIN, Evelyne, « Chorégraphie et Cinématographie : une mutation de l'écriture de la danse », in NICOLAS François (dir.) *Les mutations de l'écriture*, Paris Éditions de la Sorbonne, 2013.
BURKHALTER Sarah, SCHMIDLIN Laurence (dir.), *Spacescapes, Danse et dessin depuis 1962*, Dijon, Les presses du réel, 2017.
DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 ; *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
DERRIDA Jacques, MCDONALD Christie, « Chorégraphies », *Diacritics* n°12, Johns Hopkins University Press, 1982.
DERRIDA Jacques, FERRER Daniel, « Entre le corps écrivant et l'écriture... », *Genesis* n°17, 2001, pp. 59-72.
HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.
GLON Marie, « Inventer une technique scripturaire au XVIII^e siècle : la 'Chorégraphie ou l'art de décrire la danse' », *Artefact* n°4, 2016.
GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.
GOODY Jack, *La logique de l'écriture. L'écrit et l'organisation de la société*, Paris, Armand Colin, 2018 (1986).
INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2007.
LOUPPE Laurence (dir.), *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphies*, Paris, Dis voir, 1991.
LOUPPE Laurence, « Du partitionnel », *Art Press. Medium Danse* n° 23, 2002, p. 32-39.
NORDERA Marina, « Savoir danser, apprendre à écrire (XV^e–XVI^e siècle) », in HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Le livre technique avant le xx^e siècle : À l'échelle du monde* Paris, CNRS Éditions, 2017.

- NORDERA Marina, « Choré-graphies : pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse », in DEL VALLE Marian, MAURMAYR Bianca, NORDERA Marina, PAILLET Camille, SINI Alessandra, *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, l'Harmattan, 2020, pp. 51-68.
- OLSON David, *L'Univers de l'écrit. Comment la culture écrite donne forme à la pensée*, Paris, Retz, 1998.
- POUILLAUDE Frédéric, « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique* n° 137, 2004, p. 99-123.
- POUILLAUDE Philippe, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- VANDENDORPE Christian, « Écriture et oralité », *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, « Sciences et société », 1999, p. 25-28.
- VAN IMSCHOOT Myriam, « Rests in pieces. Partitions, notation et trace dans la danse », *Multitudes* n° 21, 2005, p. 107-116.
- WATTS Victoria, « Dancing the Score: Dance Notation and Différence » *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* n° 28, 2010, pp. 7-18.

Confluences littéraires

- BONHOMME Béatrice, GODFROY Alice, LEFORT Régis, VELLET Joëlle (dir.), *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2028.
- BRANDSTETTER Gabriele, « Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature* n°112, 1998, pp. 3-13.
- DAVIES CORDOVA Sarah, « Récits de la danse et graphies dansées au XIXe siècle », *Littérature* n°112, 1998, pp. 26-36.
- GENETTI Stefano, « Par art interposé. Le Discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif ». *Revue d'histoire littéraire de la France* n°2, 2012, pp. 431-441.
- GENETTI Stefano, « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », *Recherches en danse*, Focus, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1211>
- GRAMIGNA Valeria, *Dans l'encre de la danse. Roman et danse entre XXe et XXIe siècles*, Bari, Graphis, 2007.
- JACOBY Estelle, *Dialogues et convergences entre la danse et la poésie moderne*, thèse de doctorat en littérature, dir. Jean-Claude Mathieu, Univ. Paris VIII, 2003.
- KARAMPAGIA Valentina, *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Écrire pour la danse. Les Livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution », *Littérature* n°112, 1998, p. 94.
- NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.
- NACHTERGAEL Magali, « Allier danse et littérature, l'enjeu du contemporain », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, p. 9.
- MESAGER Mélanie, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- SIEGMUND Gerald, « L'ascension de l'écriture. Pas de danse, danse de l'écriture : A-libi, a-topie et ressemblance dans l'œuvre de Jan Fabre », *Littérature* n°112, 1998, pp. 61-74.
- SLOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, thèse de doctorat en littérature, Univ. Pau et Pays de l'Adour, dir. Hélène Laplace-Claverie, 2015.
- VERNOZY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, thèse de doctorat en littérature, dir. Didier Alexandre, Univ. Paris IV-Sorbonne, 2015.

VERRET François, « L'invention des corps à partir de la littérature. Entretien avec Anne Longuet Marx », *Études théâtrales* n°49, 2010, p. 43-48.

Des imaginaires langagiers pour dire le mouvement dansé

- BAUER Bojana, « De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 81-96.
- BIGOT Inés, « De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka », *Recherches en danse*, Focus, 2019. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.2075>
- BOUVIER Mathieu, « Le geste, anaphore du langage », *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-geste-anaphore-du-langage>
- FRANKO Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 1993.
- FRANKO Mark, « Body-Language and Language Body in William Forsythe's *Artifact* : Michel Foucault and Louis Marin on the Baroque Body », *Ars Aeterna* n°2, 2010, pp. 84-101.
- GERARD Sophie, « Laisser parler les signes », *Repères, cahier de danse* n° 19, 2007 pp. 16-19.
- GOELLNER Ellen, SHEA MURPHY Jacqueline (dir.), *Bodies of the Text: Dance As Theory, Literature As Dance*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.
- GUELLOUZ Mariem, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *Skén&graphie* n°2, 2014.
- HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, « Le corps-texte : un fait mobile », *Études théâtrales* n° 49, 2010, pp. 183-190.
- KATSIKI Myrto, PICHAUD Laurent, « Deborah Hay : une chorégraphie de langage », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 243-258.
- LAPAIRE Jean-Rémi, « Corps dansant, espace grammatical dansé », in TORTI-ALCAYAGA Agathe, SIMARD Jean-Pierre (dir.), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel : Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011, pp. 25-42.
- KARAMPAGIA Valentina, « Comment dire le lien entre le geste et le mot ? Problèmes et (in)définitions. L'exemple de *The Perception of* », in GENETTI Stefano (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Paris, Hermann, 2018, pp. 151-161.
- MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode », *Recherches en danse* n°1, 2014. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1017>
- PICHAUD Laurent, « Traduire en danseur », *Culture et Recherche* n°136, Ministère de la Culture, 2017, p. 61.
- SONESSON Göran, « Au-delà du langage de la danse : Les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », *Degres* n°139-140, 2009.
- SCHENCK Cécile, « La danse à l'épreuve des mots : des ordres alphabétiques », *Ligeia* n°153-156, 2017, pp. 139-156.

Parler en danseur : de l'interlocution aux systèmes discursifs

(Dé)lier le corps à la voix

- ALEPIN Francine, LEVAC Manon, « Que fait le corps au dire, et le dire au corps ? », *Recherches en danse* n°10, 2021. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4392>
- BARTHES Roland, « De la parole à l'écriture », *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 9-13.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BERNARD Michel, « La stratégie vocale ou la 'transvocalisation' », *Esprit* n°43-44, 1980, pp. 55-62.

- BERNARD Michel, « Parler, penser la danse », *Rue Descartes* n° 44, 2004, pp. 110-115.
- BRUN Dominique, Ce qui s'écrie du corps, in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/ce-qui-secrie-du-corps>
- COLEBROOK Claire, « How can we tell the Dancer from the Dance? The Subject of Dance and the Subject of Philosophy ». *Topoi* n°24, 2005, pp. 5–14.
- CORDINGLEY Anthony, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes* n°27, 2014. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2029>
- DASTUR Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de métaphysique et de morale* n° 53, 2007, pp. 5-20.
- DERRIDA Jacques, « La parole soufflée », *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 253-292.
- DERRIDA Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- FABBRI Véronique, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansé », in BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Lille, Presses universitaires de Lille, 2006, pp. 83-102.
- GODARD Hubert, Le souffle, le lien », *Marsyas, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique* n°32, décembre 1994, pp. 27-31.
- GODFROY Alice, « Le biais figural de la parole – à l'adresse des corps dansants », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladresse-du-corps-dansant>
- LEPECKI André (dir.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
- LOUPPE Laurence, *La Parole et la danse*, Montpellier, Salle Grammont, 1^{er} juillet 1993. FANA Danse & Arts vivants, Fonds Dominique Bagouet - Carnets Bagouet, cote DB189, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&d=189>
- MESCHONNIC Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française* n°56, 1982 pp. 6-23. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5145>
- POUILLAUDE Frédéric, « La parole re-soufflée. Sur *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* d'Anne Teresa De Keersmaeker », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 139-151.
- VELLET Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* n°2, 2014.
- ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

S'entre-tenir

Pratiques d'entretien en danse

- BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie, *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, Paris, Vrin, 2016.
- BURIGHEL Giuseppe, *Le danseur en dialogue. Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.
- COMBESSIE Jean-Claude, « II. L'entretien semi-directif », *La méthode en sociologie*. Paris, La Découverte, 2007.
- GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères, cahier de danse* », *Repères, cahier de danse* n° 34, 2014, pp. 27-31.
- LAHIRE Bernard, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002.
- PERRIN Julie, « L'Entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », in BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie (dir.), *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*, Paris, Vrin, 2016, p. 207-218.

- PERRIN Julie, 'Publier des entretiens : réserves et nécessité', « Discours d'artistes chorégraphiques : usages et lectures », in *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université de Lille, 2019, p. 213, *inédit*.
- VERMERSCH Pierre, *L'entretien d'explicitation en formation continue et initiale*, Paris, ESF, 1994.
- BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix* n°35, 1996, pp. 236-238.

Le jeu de l'interlocution

- AMOSSY Ruth, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 (1962).
- BEAUJOUR Michel, *Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BEAULIEU Etienne, « L'individu autobiographique », *Interrogations ?* n°17, 2014.
- GARRIC Nathalie, LONGHI Julien, « Atteindre l'interdiscours par la circulation des discours et du sens », *Langage et société* n° 144, 2013, pp. 65-83.
- LAPAIRE Jean-Rémi, « La kinéflexion : produire, exhiber, partager des actes vivants de pensée », *Intellectica* n°68, 2017, pp. 191-199.
- LAUGIER Sandra, « Acte de langage ou pragmatique ? », *Revue de métaphysique et de morale* n° 42, 2004, pp. 279-303.
- MAURY-ROUAN Claire, VION ROBERT, BERTRAND Roxane, « Voix de discours et positions du sujet », *Cahiers de praxématique* n°49, 2007.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

Produire des savoirs, diffuser des discours – et réciproquement

Désordres du discours

- BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes* n° 44, 2004, pp. 21-29.
- BANES Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993.
- BIGÉ Romain, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* n°4, 2015.
- BURT Ramsay « Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker », LEPECKI André (dir.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, , Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 29-44.
- CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.
- CORIN Florence (dir.), « Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement », Bruxelles, *Nouvelles de danse* n°53, 2006.
- DESPRÉS Aurore et LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.
- FAURE Sylvia, « Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur », *Éducation et Sociétés : Revue internationale de sociologie de l'éducation*, Paris, De Boeck Supérieur, 1999, pp.75-90.
- FAURE Sylvia, « Dire et (d)écrire les pratiques de danse. Opposition entre pratiques discursives et non discursives. », *Cahiers Internationaux de Sociologie* n° 108, 2000, pp. 161-178.
- FAURE, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir : Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

- FOUCAULT Michel, « La volonté de savoir », *Annuaire du Collège de France, 71e année, Histoire des systèmes de pensée, année 1970-1971*, 1971, pp. 245-249.
- FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOSTER Susan, « Choreographies of gender », *Signs* n°24, 1998.
- GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse* n°11, mars 2003.
- GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in GOURDON Anne-Marie Gourdon (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004.
- GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », in GIOFFREDI Paule (dir.), *A l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GLON Marie, « Image du corps et formation. Dialogue avec un modèle », *Repères, cahier de danse* n°17, 2006, pp. 9-10.
- HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* n°13-14, 2004.
- LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *Protée* n°29, 2001.
- MERCIER-LEFEVRE Betty, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place », *Recherches en danse* n°6, 2017.
- MESAGER Mélanie, « Redire la danse : les savoirs du corps », *Les Cahiers Linguaték* n° 1-2, 2017, pp. 1-18.
- NESS Sally Ann, « Foucault's Turn from Phenomenology: Implications for Dance Studies », *Dance Research Journal*, Winter 2011, Vol. 43, No. 2 (Winter 2011), pp. 19-32.
- NORDERA Marina, FRANCO Susanne (dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Routledge, New York, London, 2007.
- RAMOGNINO Nicole, « De la consistance du Discours », *Cahiers de recherche sociologique* n°54, 2013, pp. 183-202.
- SAINT-OUEN François, « De la matérialité du discours aux espaces discursifs ». *Revue française de science politique* n°3, 1984, pp. 428-448.
- SOLOMON Noémie, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, mémoire de DEA, dir. Isabelle Ginot, Université Paris VIII, juin 2003.

Le danseur comme auteur

- ALSNE Anne-Marie, « La chorégraphie et le droit d'auteur en France », *Revue internationale du droit d'auteur*, n° 162, 1994.
- BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 1277-1282.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 (1968), pp. 61-67.
- COMPAGNON Antoine, « Généalogie de l'autorité », *Qu'est-ce qu'un auteur*, cours à l'université Paris-Sorbonne, 2002.
- CHEVALIER Pauline, « Le corps de l'auteur : image, transmission et effacement, entre danse et arts visuels », *Repenser l'auteur dans les arts et l'histoire de l'art*, 3 & 4 juin 2019, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris.
- DERYCKE Marc, DUTRAIT François, « Autorité : retour aux sources », *Le Télémaque* n° 35, 2009, p. 113-136.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits* tome 1, Paris, Gallimard, 1969, pp. 789-821.
- GUISGAND Philippe, « À propos d'interprétation en danse », *L'interprétation, Textes, Articles, Thématiques*, 2012.
- MARCHAND Aurélie, « Un danseur est-il un homme qui danse ? », *Recherches en danse* n° 3, 2015. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.965>
- MARQUIÉ Hélène, « Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIXe siècle », in Agnès Graceffa (dir.), *Histoire du statut de l'artiste, XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, pp. 77-88.

- OLIVESI Vannina, GLON Marie, VALLEJOS Juan Ignacio, « Penser l'auteur en danse au XVIIIème siècle », in COTRO Vincent, DOUZOU Catherine, *Chemins de la création. Auteur, autorité et pouvoir dans la musique et les arts du spectacle*, Paris, Kimé, 2017, pp. 21-42.
- ØSTENSTAD Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours* n°3, 2009.
- PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, « L'expérience et ses autrices », *Recherches en danse*, 2020. En ligne. DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.2998>
- QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges* n°18, 2014.
- SINTÈS Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984) : une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat en danse, Université Paris-VIII, dir. Isabelle Launay, 2015, inédit.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010.
- VELLET Joëlle. « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahier de danse* n°24, 2009, p. 22-23.
- VINANT Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse* n°2, 2014.

Histoire, mémoires : de la culture orale à la transmission écrite

- BASSELIER Laetitia, *Entre essence et historicité de la danse classique : le « néo-classique » du XX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat en philosophie, dir. Anne Boissière et Roland Huesca, Université de Lille, 2021.
- BIGÉ Emma, FALCONE Francesca, GODFROY Alice, SINI Alessandra, *La perspective de la pomme. Histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, Rome, Piretti, 2021.
- DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes. Palimpseste de la danse de l'Élué dans le Sacre du printemps au XXI^e siècle*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, volet 3, Université Côte d'Azur, dir. Marina Nordera, 2019.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, « La transmission de l'héritage de la danse moderne allemande : un apport essentiel pour le développement de la danse contemporaine en France », *Allemagne d'aujourd'hui* n° 220, 2017, pp. 90-100.
- FRANCO Susanne, « Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée », *Recherches en danse* n° 7, 2019.
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.
- GUILBERT, Laure, « Tradition orale et transmission écrite », in ROUSIER Claire (dir.) *Histoire de corps, à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998.
- HARDT Yvonne, « Le passé au présent : du travail de citations historiques et de reconstruction comme stratégies contemporaines de production chorégraphique et scientifique », *Allemagne d'aujourd'hui* n° 220, 2017, pp. 101-111.
- LAUNAY Isabelle, « À l'écoute du souvenir », *Repères, cahier de danse* n° 28, 2011, p. 8-10.
- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.
- LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.
- MAURMAYR Bianca, « À travers le temps, à travers le corps », DEL VALLE Marian, MAURMAYR Bianca, NORDERA Marina, PAILLET Camille, SINI Alessandra, *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, l'Harmattan, 2020, pp. 489-502.
- PAGES Sylviane, « Le 'moment Cunningham'. L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France... », *Repères, cahier de danse* n° 23, 2009, pp. 3-6.
- PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments* Paris/Saint-Denis, micadanses/Université Paris 8, 2014.

- PAPIN Mélanie, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France : désirs, tensions et contradictions*, thèse de doctorat en danse, Université Paris VIII, dir. Isabelle Launay, 2017, inédit.
- RICOEUR PAUL, *Temps et récit III – le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- VAN DYK Katharina, « L'exception culturelle chorégraphique », *Repères, cahier de danse* n° 22, 2008, pp. 3-5.

Fréquenter les textes *en* danseur

S'énoncer dans les énoncés

- BEAUJOUR Michel. « Le corps, lieu de l'énonciation », *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BENVENISTE Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* n°17, 1970.
- COLAS-BLAISE Marion, « L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ? », *Signata* n°1, 2010.
- CORIN Florence (dir.), « Vu du corps. Lisa Nelson, Mouvement et perception », *Nouvelles de danse* n° 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001.
- ESTAY STANGE Veronica « Les conditions d'extension du concept d'énonciation », *Actes sémiotiques* n°117, 2014.
- VIOLI Patrizia, « Énonciation textualisée, énonciation vocalisée », *Actes Sémiotiques*, 2009.
- LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, Paris, 1985.
- LEVAC Manon, « Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse », *L'Annuaire théâtral* n°60, 2016, pp. 105-116.

Narrations corporelles et récits de danse

- BANES Sally, « Ils vécutent très heureux et eurent beaucoup d'enfants ? », in FEBVRE Michèle (dir.), *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, pp. 49-59.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, pp. 1-27.
- BERTHELOT Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.
- BOLENS Guillemette, *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.
- BOLENS Guillemette, « Continuité et transformation des logiques corporelles », *History and Philosophy of the Life Sciences* n°25, Naples, Stazione Zoologica Anton Dohrn, 2003, pp. 471-480.
- BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Paris, Lausanne, éditions BHMS, 2008.
- BOUVIER Mathieu, « Le phrasé », *Pour un atlas des figures*, La Manufacture, Lausanne, 2018. En ligne. URL : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-phrasé>
- DE MORANT Alix, FINTER Helga, HOLLING Eva, PLASSARD Didier, SIEBERT Bernhard, SIEGMUND Gerald (dir.), *Narrativity and Intermediality in Contemporary Theatre / Narrativité et intermédialité sur la scène contemporaine*, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang, 2021.
- FOSTER Susan, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications* n°8, 1966, pp. 152-163.
- GUISGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », FERAL Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239.

- MONTENDON Alain, « Formes brèves et micro-récits », *Les Cahiers de Framespa* n°14, 2013.
- PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- PUNDAY Daniel, « A Corporeal Narratology ? », *Style* n°34, 2000, pp. 27–42.
- PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

Incorporer le texte pour lire les gestes

Une lecture empathique

- BARNABE Aurélie, « De l'expérience kinesthésique à la structuration prépositionnelle du schème-image du chemin », *Corela* n°11, 2013.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image* n°4, 2014.
- BOLENS, Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », *Corps en scènes*, Paris, CNRS Editions, 2015.
- BOLENS, Guillemette, *L'humour et le savoir des corps : Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- BRANDSTETTER Gabriele, *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.
- CORIN Florence (dir.), « Incorporer », *Nouvelles de danse* n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001.
- FISH Stanley, *Quand dire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- FISH Stanley, « L'épreuve de la littérature. Une stylistique affective », *Poétique* n°155, 2008, pp. 345-378.
- FORMIS Barbara, PERRIN Julie, « *La Lecture comme geste* », *Proceedings Re-thinking Practice and Theory*, International Symposium on Dance Research, Society of Dance History Scholars, 2007, Pantin, pp. 273-281.
- FOSTER Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- FOSTER Susan, « Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie », *Littérature* n°112, 1998, pp. 100-111.
- FOSTER Susan, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London, Routledge, 2011.
- FOSTER Susan, « Movement's contagion: The kinesthetic impact of performance », in DAVIS Tracy (dir.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 46-59.
- GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », postface à GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au xx^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 236-241.
- GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.
- GODFROY Alice, « L'expérience littéraire comme danse intérieure », *Nouvelles de danse* n°70, Bruxelles, Contredanse, 2017, pp. 10-11.
- GODFROY Alice, « Les geste des textes », in BOUVIER Mathieu (dir.), *Pour un Atlas des Figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/les-gestes-des-textes-signes-ponctuels-deictiques-figures-de-style>

- GODFROY Alice, « 'La gravité nous traverse comme une douche chaude'. De l'usage du poétique dans la transmission en danse », in BONHOMME Béatrice, GODFROY Alice, LEFORT Régis, VELLETT Joëlle, *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2018, pp. 245-262.
- GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », *Staps* n° 89, 2010, p. 85-89.
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (trad. Evelyne Sznycer), Bruxelles, Mardaga, 1985.
- KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* n°8, 1997.
- KISS Dóra, *La saisie du mouvement. De l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*. Thèse de doctorat en Musicologie et Danse, Université de Genève/Université de Nice-Sophia Antipolis, dir. Etienne Darbellay, Guillemette Bolens, Marina Nordera, 2013.
- KRISTEVA Julia, « Le geste, pratique ou communication ? » *Langages*, n°10, 1968, pp. 48-64.
- LEROY Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps* n° 102, 2013.
- LOUREIRO Angela, COTTIN Raphael, « Le conte de fées comme partition corporelle. L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse*, n° 30, 2012, pp. 29-31.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MACÉ Marielle, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », LAVOCAT Françoise (dir.), *Pourquoi l'interprétation ?*, *Fabula-LHT* n° 14, 2015. En ligne. URL : <http://www.fabula.org/lht/14/mace.html>
- MONTAIGNAC Katya, *La danse du spectateur*, *Jeu* n°125, 2007, pp. 122-126.
- PARRET Herman, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'oeuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018.
- PATOINE Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, 2015.
- RAYNAULD Isabelle, « Le Lecteur/spectateur du scénario. » *Cinéma* n°2, 1991, pp. 27-41.
- ROQUET Christine, « La lecture du geste, un outil pour la recherche en danse », *Cena* n°22, 2017, pp. 3-14.
- ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- VANDENINDEN Élise, « Comment le texte touche le corps. » *Études littéraires* n°41, 2010, pp. 81-88.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

Corporité fictionnaire, perception fictionnelle

- BAYLE Ariane, « Contagion et fiction dans quelques récits comiques du XVI^e siècle », in LAVOCAT Françoise (dir.), *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- BERNARD Michel, « De la corporité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* n° 222, 2002, p. 523-534.
- BERNARD Michel, DAVID Gwénola, « Le pouvoir fictionnaire de la danse », *La Terrasse*, 2011. En ligne. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-pouvoir-fictionnaire-de-la-danse/>
- COHN Dorrit, *The distinction of fiction*, Baltimore, John Hopking University Press, 1999.
- FLAHAULT François, HEINICH Nathalie, « La fiction, dehors, dedans », *L'Homme* n°175-176, 2005.
- FIORIN Luiz, « À propos des concepts de débrayage et d'embrayage », *Actes Sémiotiques* n°119, 2016.
- Genette Gérard, « Fiction ou diction », *Poétique* n° 134, 2003, pp. 131-139.
- GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », in GENETTI Stefano, LAPEYRE Chantal, POUILLAUDE Frédéric, *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 17-30.
- FABRE Daniel, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva* n°20, 2014.

- LAPEYRE Chantal, *Fictions nécessaires. Pour une danse baroque contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.
- PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », in PIERSENS Michel (dir.), *Projections : des organes hors du corps, Epistémocritique*, 2008, pp. 101-107.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- TISSERON Serge, « La réalité de l'expérience de fiction », *L'Homme* n°175-176, 2005.
- VERRIELE Philippe, « Frictions sur la fiction. Danse française, 2000-2010 », *Études théâtrales* n° 47-48, 2010, pp. 93-96.