



HAL
open science

Phonésie : création-recherche d'une technique performative articulant danse et parole : ou Comment le sensible rencontre l'intelligible

Anatoli Vlassov

► **To cite this version:**

Anatoli Vlassov. Phonésie : création-recherche d'une technique performative articulant danse et parole : ou Comment le sensible rencontre l'intelligible. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2022. Français. NNT : 2022PA01H320 . tel-04550765

HAL Id: tel-04550765

<https://theses.hal.science/tel-04550765>

Submitted on 18 Apr 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.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

École des Arts de la Sorbonne

Institut ACTE : Arts, Création, Théories, Esthétique (EA 7539)
École Doctorale (279) Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art
Label de Doctorat en Création-Recherche en Art (C.R.É.A.)

Thèse en Arts Plastiques

PHONÉSIE

*Création-recherche d'une technique performative articulant
danse et parole*

Ou comment le sensible rencontre l'intelligible

Anatoli Vlassov

Directeur de thèse

Yann Toma

Artiste et Professeur des universités à Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Thèse soutenue le 2 décembre 2022

JURY

DOMINIQUE CHATEAU, Professeur émérite en Arts plastiques, Esthétique, Études cinématographiques et Audiovisuelles, Université Panthéon Sorbonne Paris 1.

AUORE DESPRES, Maître de conférences HDR en arts du spectacle, Université de Bourgogne-Franche-Comté, Besançon.

MARIE GLON, Maîtresse de conférences en Danse au département Arts de l'Université Lille 3.

ERIN MANNING, Artiste et Professeur des universités, Titulaire d'une chaire de recherche en Art Relationnel et Philosophie dans la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Concordia, Montréal.

RICHARD PEÑA, Professeur de pratique cinématographique à l'Université de Columbia University, New York

SOMMAIRE

Introduction	13
Problématique	16
Sujet	18
Méthodologie	23
Corpus	25
Présentation du plan	33
I. Phonésie Vécue — Premier chapitre	34
A . Voix de la Danse — Partie A du premier chapitre	35
B. Danse du Sens — Partie B du premier chapitre	36
II. Phonésie Représentée — Deuxième chapitre	38
A. Phonésie Relationnelle — Partie A du deuxième chapitre	38
B. Phonésie Transdisciplinée — Partie B du deuxième chapitre	41
III. Phonésie Enregistrée — Troisième chapitre	42
A. Phonésie Captée — Partie A du troisième chapitre	44
B. Phonésie Écranisée — Partie B du troisième chapitre	45
I. Phonésie vécue	49
A. Voix de la danse	55
1. Phonésie des organes	57
2. Élasticité dynamique du sujet	71
B. Voix pneumatique	87
C. Danse du Sens	102
1. Phonésie en tant qu'une rencontre entre danse contemporaine et poésie sonore	105
2. Montage des Sens-Ations pour devenir Tenseur	183
II. Phonésie représentée	221
A. Phonésie relationnelle – Partagée avec les spectateurs	225
1. Phonésie Interactive – trajets et écologie de l'attention	231
2. Phonésie Participative – créer une rencontre	239
B. Phonésie Transdisciplinée — Transcendée avec les chercheurs	269
1. De la recherche vers la création	273
2. De la création vers la recherche	353

III. Phonésie Enregistrée	363
A. Phonésie Captée	368
1. Filmer la conscience	372
2. Cinéma organologique	381
B. Phonésie Écranisée	425
1. Phonésie en Réalité Mixte	428
2. Phonésie en Streaming	440
IV. Conclusion	499
V. TABLE DES MATIERES	Erreur ! Signet non défini.

*L'artiste se bat moins contre le chaos que contre les « clichés » de l'opinion.*¹
Gilles Deleuze et Félix Guattari

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 2013, p. 196.

RESUMÉ

La danse est a priori muette. Toutefois les danseurs contemporains utilisent de plus en plus la parole sur scène. Or, ils le font comme les comédiens et non en tant que danseurs dans le sens où la parole n'est pas influencée par la danse et inversement. C'est-à-dire que la structure linguistique n'est pas modifiée par le geste dansé ni dans sa phonétique, ni dans sa grammaire ; la structure chorégraphique n'est pas non plus transformée par les mots dits, ni dans sa motricité, ni dans sa composition. Nous verrons comment ce constat que la langue parlée n'est pas agie par le corps en mouvement et réciproquement pourrait être éclairée par les réflexions des certains philosophes : depuis Platon le corps a été soumis à l'esprit et aujourd'hui c'est l'esprit qui est soumis au corps.

Cette problématique d'une relation figée et quelque peu oppressive entre danse et parole m'a motivé à chercher à fluidifier ce rapport dichotomique. Depuis 2012 je développe donc la *Phonésie*, une technique performative qui désautomatise et réagence les liens structurels entre geste et oralité. La *Phonésie* met à disposition des *danseurs parlants* une boîte à outils à la fois pratique et théorique : les outils pratiques proposent d'opérer un montage performatif permettant au geste dansé d'agir sur le mot dit et inversement ; les outils spéculatifs constituant des concepts inventés aidant à expérimenter différents agencements soma-linguistiques. Ces néologismes parfois plus évocateurs qu'explicites participent d'une nouvelle langue hybride, volontairement conçue comme sémantiquement plurielle et performative.

La présente thèse expose un cheminement de création-recherche qui, partant des œuvres *phonésiques*, dévoile les processus de création de ces outils pratiques et théoriques ; ceux-ci, à leur tour, sont réinjectés dans de nouveaux projets *phonésiques*, remettant ainsi ce gain cognitif au défi de la création. Cette poïétique s'inscrit notamment dans la continuation d'artistes venus non seulement du milieu chorégraphique, mais aussi du théâtre, de la poésie sonore et du cinéma.

Au travers d'œuvres *phonésiques* de formes très variées (spectacle immersif, performance participative, conférence-performance, film-action, spectacle en réalité mixte, streaming interactif) le lecteur est amené à suivre les évolutions de la *Phonésie* en quête d'enrichissement du champ chorégraphique, voire d'une forme nouvelle d'expression qui tente d'ouvrir un terrain inédit où le sensible et l'intelligible peuvent rencontrer de multiples intrications.

ABSTRACT

Dances are a priori silent. However, contemporary dancers increasingly use the spoken word on stage. The problem is that they do it like actors and not as dancers in the sense that the word is not influenced by the dance and vice versa. That is to say that the linguistic structure is not modified by the danced gesture neither in its phonetics, nor in its grammar; nor is the choreographic structure transformed by the spoken words, neither in its motricity nor in its composition. We will see how this observation that spoken language is not acted upon by the body in motion and vice versa could be clarified by the thoughts of certain philosophers: since Plato the body has been subject to the mind and today it is spirit which is subject to the body.

This issue of a fixed and somewhat oppressive relationship between dance and speech motivated me to seek to streamline this dichotomous relationship. Since 2012 I have therefore been developing Phonesia, a performative technique that deautomates and rearranges the structural links between gesture and orality. Phonesia provides speaking dancers with a toolbox that is both practical and theoretical: practical tools proposing to operate a performative montage allowing the danced gesture to act on the spoken word and vice versa; speculative tools constituting invented concepts helping to experiment with different soma-linguistic arrangements. These neologisms, sometimes more evocative than explicit, are part of a new hybrid language, deliberately conceived as semantically plural and performative.

This thesis exposes a creation-research path which, starting from phonesic works, reveals the processes of creation of these practical and theoretical tools; these, in turn, are reinjected into new phonesic projects, thus putting this cognitive gain back to the challenge of creation. This poïetics is part of the continuation of artists who come not only from the choreographic milieu, but also from theatre, sound poetry and cinema.

Through phonesic works of very varied forms (immersive show, participatory performance, conference-performance, film-action, mixed reality show, interactive streaming) the reader is led to follow the evolutions of Phonesia in search of enrichment of the choreographic field, even of a new form of expression which tries to open up a new terrain where the sensitive and the intelligible can meet multiple entanglements.

MOTS-CLÉS phonésie, danse contemporaine, performance, poésie sonore, parole, voix, mot, corparléité, sensible, intelligible, individuation, création, recherche, langue, bioesthétique, relation, rencontre, sémiotique

KEYWORDS phonesia, contemporary dance, performance, sound poetry, speech, voice, word, corparleity, sensitive, intelligible, individuation, creation, research, language, bioaesthetics, relationship, encounter, semiotics

*À toi Sylvie Crussard, danseuse vive et historienne de Gauguin, pour ton don de soi
dans les innombrables corrections de mes textes et finalement pour mon
apprentissage de cette belle langue française écrite.*

*À toi Tess Vlassov, danseuse gracieuse et ma fille, pour ta participation dans
beaucoup de mes créations phonésiques et pour que cette expérience vive en toi
d'une manière ou d'une autre.*

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier mes parents Lidia Vlasova et Anatoly Vlasov qui, malgré eux, ont contribué au fait que je devienne à la fois artiste et chercheur et que je crée la Phonésie, technique qui réunit le sensible du corps et l'intelligible de l'esprit.

J'exprime ma profonde gratitude à Yann Toma, mon directeur de thèse et ami qui m'a invité à écrire cette thèse à la Sorbonne et qui a su créer toutes les conditions aussi nécessaires qu'improbables pour que ce travail puisse s'épanouir et s'accomplir.

Je souhaite remercier aussi Dominique Château, Aurore Desprès, Marie Glon, Erin Manning et Richard Peña d'avoir donné de leur temps pour lire cette thèse et de faire partie du jury.

Je souhaite remercier Richard Conte qui m'a permis d'aller en Chine pour tourner un film phonésique et m'a aidé à structurer ma pensée quand j'en avais besoin.

Je remercie aussi Barbara Formis pour avoir programmé ma première véritable performance phonésique.

Je remercie également Julie Reché pour avoir performé avec moi la création-recherche et de m'avoir inspiré dans la création de certains concepts phonésiques.

Je remercie amicalement Alice Gervet-Ragu et Matthias Herrmann d'avoir partagé la Phonésie avec moi autant lors d'une performance et dans la création consécutive d'un texte écrit à trois.

Je remercie tout particulièrement Miklos Legrady qui a écrit plusieurs articles sur mes explorations phonésiques.

Je remercie sincèrement Murielle Roland, Frederic Seguet, Frédéric Bonnemaïson et David Dibilio qui ont programmé les spectacles phonésiques dans les milieux chorégraphique et théâtral en France.

Je remercie aussi très amicalement Priscilla Guy qui a programmé des spectacles phonésiques et produit les ciné-danses phonésiques au Canada.

Je remercie Rodolphe Olcèse qui m'a aidé à produire et qui a programmé plusieurs films et conférences performées phonésiques.

Je remercie Arti Graboski qui a programmé un film et un spectacle phonésique dans les milieux de la performance en Pologne.

Je remercie aussi tout particulièrement Sylvie Crussard, Tess Vlassov, Sergio Chianca, Na Jack, Michael Nick, Josef Ka, Alice Gervet-Ragu, Matthias Herrmann, Murielle Roland, Dmitri Kourliandski, Andrey Vradiy, Nadia Barrientos, Miklos Legrady, Iain Baxter &, David Napoli, Ke Wen, Gaëtan Le Marchand, Erik Minkkinnen, Bréhaudat Garance, Émilia Giudicelli, Mathilde Rance, Dolores Hulan, Luna Paese, Anne-Marie Pecot, Clement Aubert, Céline Larrère, Annabelle Pirlot, Alexia Antuofermo, Aline Derderian, Faffou Zahra Rostom Fatma, Garance Poupon Joyeux, Bei Wang, Sarah Nassur, David Rudrauf, Isabella Pasqualini, Cassandre Moun, Liliana Ferri, Lee Davern, Stanislas Stanislav, Raúl Egloff, Benoit Delbove, Gildas Madelénat, Loic Chautemps, Camille Arnaud, Terence Meunier, Dominique Château, Julie Reché, Claude Parle, Guilherm Bahia, Anamaria Fernandes, Rudá Lemos, Gana Rodriguezn qui ont su partager avec moi les projets phonésiques sur des scènes réelles ou virtuelles.

Je remercie enfin Frederic Laville, Nicolas Vidal, Luke Matthews, Yasmine Hugonnet, Julie Salgues, Anna Garafeeva, Dominique Casais, Dina Khuseyn, Polina Dubchinskaia, Mathieu Bouvier, Georges Heidman, Pierre Leblanc, Yoel Regev, Artemy Magun, Rémi Uchéda, Kiril Milovodov, Anamaria Fernandes, Annie Zivkovic et tant d'autres qui ont contribué de loin ou de près à l'élaboration de la Phonésie et qui ont tout simplement fait en sorte qu'elle puisse advenir. Vivante.

NOTE AU LECTEUR

Afin de ne pas compliquer la lecture de ce texte déjà chargé, et pour en simplifier l'écriture — je n'écris pas dans ma langue maternelle — j'ai gardé l'emploi du genre masculin, standard des travaux universitaires. La Phonésie ne faisant pas de différence entre les sexes, j'emploie des termes tels que *danseur parlant*, *spectateur*, etc. pour renvoyer à tous les êtres, hommes, femmes et tous ceux qui ne se reconnaissent pas dans la binarité genrée.

Introduction

Partant d'un a priori que la danse est muette, cette thèse consiste en l'analyse du cheminement de l'invention de la *Phonésie*, technique performative d'articulation entre danse et parole. La *Phonésie* permet d'interroger les liens structurels entre corps et langue, l'enjeu étant de faire en sorte que la danse puisse agir sur la structure langagière de la parole (phonétique, syntaxe, grammaire) et inversement que la parole puisse influencer le mouvement dansé. Cette thèse rend compte du processus de la création de la *Phonésie* laquelle a suivi trois grandes étapes distinctes, coïncidant avec les trois chapitres du présent travail : *Phonésie Vécue*, *Phonésie Représentée* et *Phonésie Enregistrée*. Dans un premier temps, je pars du point de vue de la *Phonésie Vécue* – à l'échelle individuante – c'est-à-dire de mon ressenti intérieur en tant que performeur phonésique. Dans un deuxième temps, j'adopte le point de vue de la *Phonésie Représentée* – à l'échelle intersubjective – c'est-à-dire la manière dont l'acte phonésique apparaît aux autres et la façon dont il permet d'interagir avec autrui. Dans un troisième et dernier moment, j'adopte le point de vue cinématographique, celui de la *Phonésie Enregistrée* – à l'échelle numérique. Ici la *Phonésie* dépasse la corporéité pour s'étendre à l'espace de l'écran. La relation entre la danse, la voix et le mot est amplifiée depuis les danseurs parlants jusqu'aux écrans dansants ; elle passe donc d'une expérience vivante à une expérience virtuelle.

Dans certaines de mes danses, mes émotions s'intensifiaient à un point tel que je pouvais difficilement contenir mes cris de plaisir ou de douleur. Un jour, je me suis laissée aller et j'ai cessé de retenir mes cris. Ainsi, par exemple, le Kummerlied est un jaillissement de sons rythmiquement mis en forme. Je commence à sangloter doucement, mais les sanglots s'intensifient jusqu'à devenir des cris de souffrance. Puis ils diminuent et la danse se termine par de petits soupirs. Un jour, le son ne m'a plus suffi et je suis passée aux mots. Je les ai fait naître de la même façon que j'avais créé le mouvement. Afin de relâcher la tension, je laissais les mots sortir d'eux-mêmes. Ceux qui semblaient me libérer, je les ai retenus et je les ai combinés. C'est ainsi que j'ai créé ma 'Disease'.²

Valeska Gert Schrifftanz

*... en général tout geste a un son qui lui est parallèle » ;
L'alliance la plus intime et la plus fréquente d'une sorte de mimique symbolique et de son constitue le langage.³*

Friedrich Nietzsche

Car à côté de la culture par mots il y a la culture par gestes. Il y a d'autres langages au monde que notre langage occidental qui a opté pour le dépouillement, pour le dessèchement des idées et où les idées nous sont présentées à l'état inerte sans ébranler au passage tout un système d'analogies naturelles comme dans les langues orientales.⁴

Antonin Artaud

— *Est-ce que l'écrivain sait de quoi il parle ? Est-ce qu'il le sait vraiment ?*

² Valeska Gert Schrifftanz. (1931) *A view of German Dance in the Weimar Republic*, London, Dance Book, 1990, p.120. Traduit par Michèle Febvre.

³ Citation de Nietzsche (*La Conception dionysiaque du monde*, 1870) par Julia Kristeva dans *Le geste, pratique ou communication ?*, *Langages* 10 (1968): 48-64.

⁴ Citation d'Artaud (*Lettres sur le langage* 1931) par Julia Kristeva dans *Le geste, pratique ou communication?*, *Langages* 10 (1968): 48-64.

— Non, bien sûr que non. Homère ignore tout des champs de bataille, des massacres, des triomphes, de la gloire. Il est aveugle et il s'ennuie. Il doit se contenter de ce que les autres font.

— Possible. Mais dis-moi, il y a une contradiction ?

— Ceux qui agissent n'ont jamais la capacité de dire ni de penser d'une façon adéquate ce qu'ils font. Inversement, ceux qui racontent, qui posent des vers - ne savent pas de quoi ils parlent. ⁵

Jean-Luc Godard

Tu me parles avec des mots, moi je te regarde avec des sentiments. ⁶

Jean-Luc Godard

Plonger le processus mental abstrait dans le bouillonnement de l'agissante pratique. ⁷

Sergueï Eisenstein

⁵ Jean-Luc Godard, *Notre musique*, docu-fiction, Suisse, France, 2003, 80 minutes, 35 mm, [en ligne], consulté le 2 octobre 2022. Disponible sur : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/13524_0

⁶ Jean-Luc Godard, Maurice Elia, *Pierrot le fou de Jean-Luc Godard / Pierrot le fou*, France, 1965, 112 minutes, *Séquences: la revue de cinéma* 176 (1995): p. 34-34.

⁷ Sergueï Eisenstein, *Perspectives, Au-delà des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1974, p. 196.

Problématique

Entre dire et faire, entre sentir et dire, entre danser et parler

La recherche que je mène depuis plusieurs années déjà ne m'engage pas seulement comme artiste et comme chercheur, mais aussi comme personne en lien direct avec son environnement et sa collectivité la plus proche. Je suis parti d'un sentiment assez simple, celui d'un hiatus plus ou moins marqué entre le faire et le dire dans les sphères les plus intimes comme dans les sphères les plus larges de mon propre vécu. Moi-même comme individu, j'ai conscience de ne pas toujours exprimer ce que je fais ou de ne pas faire suivre d'une action ce que je dis. Dans mes relations intimes et amicales, j'observe avec plus ou moins d'affectivité des incohérences entre ce qu'on peut me dire, ce que je peux promettre, et ce qui se réalise. Quant au domaine politique, j'ose observer sans trop de naïveté que ce hiatus entre le faire et le dire touche à son paroxysme.

D'autre part, dans l'histoire du spectacle vivant, je peux aussi entrevoir une tradition qui impose une forme de dichotomie entre la voix et le geste. Dans l'opéra par exemple, jusqu'au XVIII^e siècle, pour produire la voix « idéale » du castrat, on lui enlevait ses testicules, amputant ainsi une partie du corps pour préserver la « pureté » d'une voix enfantine. Dans le théâtre classique, le texte primait souvent sur tout le reste, soumettant le corps du comédien à l'intelligibilité de ses paroles. Dans la chorégraphie, le danseur était toujours privé de parole suivant une doctrine qui le réduisait à n'être qu'un corps disponible au seul mouvement. En ce sens, l'usage classique du chant et de la parole ne consiste-t-il pas à faire taire le corps ? Et au contraire, le mouvement du corps, n'empêche-t'il pas l'utilisation de la voix et de l'expression de la pensée ?

Étant moi-même danseur contemporain parlant j'ai remarqué que si je prononçais un mot sur scène il « pesait » plus qu'un geste que je dansais au même

moment. Étant aussi chorégraphe ou spectateur, j'ai également observé que lorsque les danseurs parlent (ce qui arrive de plus en plus souvent) le sens de leurs paroles a plus de poids dans ma perception que leurs gestes dansés. Ces constats ont fait surgir la problématique selon laquelle sur scène un mot prononcé « pèse » plus qu'un geste dansé et que donc l'intelligible prime en quelque sorte sur le sensible. J'ai aussi remarqué que lorsque les danseurs prennent la parole sur scène, ils ont un rapport assez figé entre la danse et la parole, c'est-à-dire que leur danse n'interfère pas sur la structure langagière de leur oralité et inversement leur verbalisation n'agit pas sur leur geste dansé. Sauf à de rares exceptions, leur danse n'influence que très peu la prononciation et encore moins la grammaire des textes prononcés. C'est comme si les danseurs parlaient sur scène non pas comme des danseurs, mais comme des comédiens. De même, s'ils chantaient, ils le faisaient également non pas comme des danseurs mais comme des chanteurs. En ce sens je constate que les danseurs n'ont pas leur propre manière singulière de manier la parole sur scène.

Alors la question qui se pose pour moi et pour cette présente thèse est la suivante : est-il possible d'inventer une technique performative qui pourrait mettre une forme de plasticité, de souplesse et de dynamisme dans ce rapport entre danse et parole, entre corps et langue ? Quelle serait une technique avec laquelle il est possible de créer des formes de relations logo-somatiques qui mettent en jeu dynamique ce faire et ce dire dont j'ai parlé tout à l'heure. Une technique avec laquelle les danseurs puissent avoir leur propre manière de parler sur scène. Je m'interroge donc sur la nature d'un dispositif technique par lequel danse et parole se rencontreront. Je comprends la notion de rencontre dans le sens où les deux médiums (danse et parole) agissent l'un sur l'autre, se transforment mutuellement et font advenir entre eux une nouvelle forme d'expression à la fois dansante et parlante qui n'existerait pas si cette rencontre n'avait pas eu lieu. Une rencontre entre danse et parole qui fait qu'un autre énoncé est possible.

Si cette démarche est devenue l'objet d'une thèse, elle trouve son origine dans une pratique artistique que je mène depuis une dizaine d'années et qui s'est concrétisée dans le développement d'une technique performative à travers mes différents spectacles, performance et films. Étant moi-même un sujet à la fois mouvant et parlant, désireux d'opérer avec toutes mes capacités humaines, sans que l'une empiète sur l'autre, je souhaite que cette thèse dirige l'attention vers le lieu où la parole cohabite avec le corps et où il est possible d'attendre l'émancipation commune de la parole et du corps, la libération de la parole par le corps et du corps par la parole.

Ainsi, la question sous-jacente de l'évolution de mon *autopoïèse* d'artiste chorégraphique, comme du domaine de mon faire, apparaît. Dans mon travail habituel je crée sans cesse de nombreux projets chorégraphiques. Et si je jetais un regard surplombant sur cette activité créatrice ? Là où la danse elle-même devient une création, plus que mes différentes œuvres à proprement parler. Là où les richesses mêmes du savoir-sentir de la danse et du savoir-dire d'un être parlant se mettent en synergie et s'élargissent aux confins de l'art pour toucher la vie elle-même. Si jusqu'à maintenant j'ai créé des projets plus au moins indépendants les uns des autres, aujourd'hui c'est de l'invention de toute une technique qu'il s'agit. Une technique qui est un projet bien plus long et plus vaste que toute œuvre particulière et qui englobe tous mes projets et s'y infiltre. Et cette technique, je l'appelle la *Phonésie*.

Sujet

Le sujet de cette présente thèse consiste donc en l'analyse du cheminement de l'invention de la *Phonésie*, technique performative d'articulation entre danse et parole. Elle permet d'interroger les liens structurels entre corps et langue, l'enjeu étant de faire en sorte que la danse puisse agir sur la structure langagière de la

parole (phonétique, syntaxe, grammaire) et inversement que la parole puisse influencer le mouvement dansé.

Le mot « phonésie » est un néologisme que j'ai inventé ; un mot-valise, une fusion entre deux mots : phonétique et poésie. Le mot phonétique prend ses origines dans le mot grec « φωνητικός » qui veut dire la « voix », le « son » — et dans le mot « poésie » qui vient du mot « poiêsis », qui en Grec antique signifie tout type de création, à la fois manuelle et intellectuelle. La *Phonésie* réunit ainsi des notions comme la voix et le corps mais aussi la recherche et l'invention. Il est donc question d'une pratique qui cherche constamment sa propre régénération, là où le corps et la langue toujours en devenir ne cessent de réinventer leurs agencements mutuels.

Dans la phonétique, qui est une des branches de la linguistique, il est question de relier les sons de la voix avec les mouvements des organes de l'appareil phonatoire. Or dans la *Phonésie*, il s'agit d'élargir cet appareil de sorte à ce qu'il englobe tout le corps. Ici, c'est le corps dansant tout entier qui est considéré comme un appareil phonatoire. Dans l'histoire de la danse il y a déjà eu une méthode appelée *l'Eurythmie* qui propose d'associer des gestes dansants aux phonèmes de la voix. Créée par Rudolf Steiner, cette forme d'expression cherche « le langage de l'invisible rendu visible »⁸, en mettant en stricte correspondance les gestes et la prononciation des phonèmes. Par exemple la voyelle « a » correspond forcément à un mouvement d'ouverture des bras, à un redressement de la colonne vertébrale ainsi qu'à des gestes arrondis des extrémités. Toutefois dans la *Phonésie*, il s'agit plutôt de déployer une diversité d'associations possibles entre les gestes d'un corps dansant et les sons de l'appareil phonatoire. Plutôt que de se restreindre à des correspondances au sens strict, la *Phonésie* ouvre ces possibles à l'infini. Ainsi pour chaque voyelle, consonne, phonème et plus largement un son de bouche, on

⁸ Grégoire Perra, *L'Eurythmie dans les écoles Steiner-Waldorf : de l'Anthroposophie à visage presque découvert !*, sur *Blog Verité Steiner*, [en ligne], consulté le 2 octobre 2022. Disponible sur <https://veritesteiner.wordpress.com/2012/11/03/92/> .

peut associer une panoplie de gestes dansants qui peuvent être variables selon les interprètes.

C'est en détachant la voix du mouvement et du sens des mots, que la *Phonésie* remet en question les articulations habituelles entre le mouvement du corps et l'expression de la parole, entre le geste et le mot, entre la danse et le texte. Ici, la relation entre le signifié des mots et des mouvements dansés n'est pas fondée sur l'accompagnement textuel de la danse, mais bien sûr une rencontre dynamique entre les deux modes d'expression. Le sens des mots est aussi important que leur son, de même que le mouvement du corps est aussi signifiant que le poids des mots. Il s'agit alors d'une synesthésie qui renoncerait à toute forme de hiérarchie entre les sens et le sens.

Inventer une technique performative - c'est inventer une boîte à outils autant pratiques que théoriques pour les *danseurs parlants* afin qu'ils puissent mettre en œuvre cette façon singulière d'agencer dynamiquement la danse et la parole. Un des outils principaux est celui de TROIS PISTES qui sont trois activités mixées performativement par le *danseur parlant* : DANSE, VOIX et MOT. DANSE comme un ensemble de mouvements dansés possibles, VOIX comme un ensemble de sons produits par l'appareil phonatoire, et MOT comme un ensemble de significations que les mots font surgir. Ce montage performatif de ses *trois pistes* ⁹ peut être improvisé, écrit, ou les deux à la fois. Il est possible, par exemple, de travailler à partir d'un répertoire de matériaux pré-composés, et de les agencer avec des éléments imprévus. Avec ces trois pistes la *Phonésie* tente d'articuler les vocables avec les gestes, en les considérant comme des matières vivantes en symbiose ou, pour reprendre la métaphore d'un terme biologique, comme des matières en

⁹ Une analogie avec des pistes de timelines dans des logiciels informatiques de montage vidéo est assez représentative pour imaginer ce mix phonésique. Si dans ces programmes il y a deux pistes : audio et vidéo, dans la *Phonésie*, il n'y a pas deux mais trois pistes : danse, voix et mot.

mutualisme — union étroite de deux organismes qui tirent tous les deux profit de leur relation.

Pour assembler geste, voix et mot de telle manière, le *danseur parlant* emploie différents procédés que j'appelle des MOTIVATEURS¹⁰. Les effets de rupture (TROU), de répercussion (CONTAMINATEUR), de prolongation (ILLUSTRATEUR), de délai (ÉCHO), de déformation (TORSION), de complète indépendance (PARALLÈLE) ou encore d'avalement (LOGOPHAGIE), me donnent un éventail de possibles pour tisser les trois pistes entre elles. A quoi s'ajoutent d'autres procédés, comme ceux de fractionnement (SYLLABIE) ou de propagation (POLYSÉMIE), qui sont là pour opérer plus précisément sur la dimension sémantique.

En opérant avec ces MOTIVATEURS, le *danseur parlant* dirige son attention de plusieurs manières. Souvent, il PLONGE dans le sujet parlant qu'il est. C'est à la fois une action volontaire et un abandon. Il « saute » en lui-même, en se laissant agir. Une fois « dedans », il MÂCHE cette matière verbo-gestuelle dans laquelle il se trouve en la répétant en boucle. Après avoir pétri cette pâte phonésique, il en SCANNE chacun des ingrédients séparément. Ainsi, il passe du sujet parlant à l'objet composé de gestes, de voix et de mot. Après le faire, il se regarde faire.

Dans ces allers-retours entre sujet et objet, entre la globalité et ses composants, il se trouve dans une perpétuelle recomposition des TRIPLÉS — triples agencements entre gestes, voix et mot ; sortes de figures qui adviennent et qui se font signe. Il vacille dans un mouvement d'aller-retour entre l'apparition de ces derniers et leur déconstruction. Il y a des moments où ces TRIPLÉS emportent le *danseur parlant* et où il se laisse émouvoir par leurs manifestations et des moments où il les déporte en mettant à distance ses affects pour entrevoir de nouveaux

¹⁰ J'utilise le mot MOTIVATEURS pour ne pas utiliser des termes comme « contraintes » ou même « tâches », empreints d'obligation ou de conditionnement, mais pour plutôt faire appel au désir.

emboîtements phonésiques. En ce sens, la *Phonésie* est un dispositif où chaque élément participe à la configuration de l'ensemble et, en même temps, ne dépend pas d'elle. Ici, le global n'a pas le pouvoir total sur ses parties. Chaque élément seul est en mesure de changer le tout, ce qui fait de la *Phonésie* une pratique qu'on pourrait qualifier de démocratique.

La *Phonésie* cherche une relation élastique et tensionnelle entre le dire et le faire. Dans ce sens, elle joue le rôle d'un dispositif qui prétend offrir la possibilité d'une rencontre entre la parole et le corps. Mon hypothèse est que, pour qu'il y ait cette rencontre, il est nécessaire que le geste, la voix et le mot se rapprochent et s'éloignent en provoquant des chocs et des hiatus, en créant des ouvertures entre le visible et l'audible, entre le faire et le dire, entre le percevoir et le concevoir. Dans ces espaces aimantés de rapprochement et d'éloignement, je cherche des événements, des coagulations entre le corps et le langage, là où l'émotion rencontre la raison, là où la logique rencontre l'instinct.

Et pour que cette dynamique de rapprochement et d'éloignement puisse faire advenir ces rencontres, tout en permettant la prolifération de sens multiples, il est nécessaire que le rapport de forces entre le geste et le verbe s'effectue sur une base égalitaire. Car il n'est pas question de se demander s'il y a suprématie du langage sur le corps ou du corps sur le langage, ni de savoir si c'est le geste ou si c'est le verbe qui a été là en premier. Il s'agit de les considérer à la fois ensemble et séparés mais aussi et surtout de leur accorder la même importance. Et c'est ce rapport flexible entre pouvoir être ensemble et pouvoir être séparé que je voudrais défendre et développer avec la *Phonésie*. Non pas une fixité et stabilité de relation, mais une dynamique changeante, plastique et en perpétuelle évolution.

Lorsque le *danseur parlant* fait advenir ces TRIPLÉS que j'ai mentionnés plus haut, il y a une sorte de processus qui est comme une transmutation où le sensible des actions se transforme dans la virtualité des mots pour se re-matérialiser dans le

sensible de leur son. Lors de ces moments à la fois éphémères et cycliques, le *danseur parlant* devient une sorte d'interface entre l'intelligible et le sensible, un canal qui relie la sémantique des mots avec le sensible des gestes dansés. J'appelle ces canaux logo-somatiques les *Sens-Ations*. À l'échelle d'un *danseur parlant* actant la *Phonésie*, les *Sens-Ations* sont des espaces-temps, à la fois comme des tuyaux mais aussi comme des évènements, dans et lors desquels une signification peut changer de substance en se transmutant en sensation et vice-versa.

Sur le plan de l'écrit et de la conceptualisation, la *Phonésie* fait chez moi depuis l'année 2017 l'objet d'une analyse théorique assidue (notamment de la présente thèse-crédation et de divers articles) à l'occasion desquels se sont dessinés des concepts tantôt existants, tantôt inventés. Un des concepts théoriques inventés qui découle de cette création-recherche est celui de *corpArléité* qui représente le champ d'expérience d'un danseur parlant. S'inscrivant dans l'histoire des idées, ce concept tend à prolonger ceux de corps et de corporéité, tout en les augmentant par la présence de la langue. En effet, dans la *corpArléité* la langue et la danse figurent non seulement comme des expériences ¹¹ mais comme des formes de vie (langagière et somatique) au même titre que celle de l'humain. Le danseur parlant n'est plus seul auteur de son acte d'énonciation logo-somatique ; il partage son expression avec d'autres formes de vie qui le traversent, dépassant ainsi l'anthropocentrisme existant et le remplaçant par une relation écologique.

Méthodologie

La méthodologie de l'invention de la *Phonésie* est celle que je pourrais qualifier de création-recherche-crédation. D'abord il y a la création d'une œuvre artistique, ensuite l'analyse de cette œuvre et la production d'un concept, puis enfin

¹¹ Michel Bernard par exemple met dans le terme de la *corporéité* « des expériences hybrides, variables, instables et contingentes » (Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, 2001, p. 12.)

la création d'une nouvelle œuvre qui intègre ou met littéralement en scène le concept produit précédemment lors de l'analyse. C'est-à-dire que la recherche s'effectue dans la dynamique même de la création artistique pour générer ensuite de nouvelles créations qui intègrent la recherche effectuée. Plus spécifiquement dans le cadre d'invention des outils phonésiques cette création en chaîne comporte les étapes suivantes : Création 1 (Œuvre/Outil) — Recherche (Analyse/Concept) — Création 2 (Concept/Œuvre). Création 1 est une œuvre générée à partir d'une relation interactive entre le projet de cette œuvre et les outils phonésiques qui sont utilisés et élaborés dans cette même œuvre. Recherche est une étape d'analyse de l'étape précédente et de production d'un ou plusieurs concepts à partir de cette analyse. Ensuite l'étape suivante de Création 2 est une nouvelle création qui « met en scène » le concept inventé lors de l'analyse de l'étape précédent. Par exemple, suite à une conférence-performance avec Julie Reshé « La langue comme un parasite de l'humain ou comment la Phonésie transforme leur symbiose en mutualisme » (Création 1) le concept de la *corpArléité* a été inventé en analysant cette conférence-performance (Recherche) et ensuite ce concept de la *corpArléité* a été mis en scène lors du spectacle interactif DIAPHONER.

La *Phonésie* fabrique ces outils autant pratiques que théoriques au cours même du processus de la fabrication de ses œuvres — les outils ne sont pas les mêmes suivant le lieu et la façon dont chaque création particulière se réalise. Si avant, en tant qu'artiste, je passais d'un projet de création vers un autre, depuis que j'invente la *Phonésie*, tous mes projets en sont pétris. Peu importe le sujet sur lequel se penche l'une ou l'autre de mes créations chorégraphiques ou filmiques, j'y utilise la *Phonésie*. Devenue donc une pratique récurrente dans toutes mes œuvres depuis l'année 2012 elle se reproduit au cœur de multiples formes de visibilité, de transmission et de concepts. Dans le cadre de représentations « vivantes », la *Phonésie* est utilisée lors de performances improvisées et écrites, de spectacles interactifs et participatifs, de conférences performées seul et en binôme avec

d'autres chercheurs. Dans le cadre de représentations filmiques, la Phonésie est pratiquée et enregistrée lors des tournages des films performatifs et des *streamings* interactifs. Dans le cadre de la transmission, la Phonésie fait l'objet de cours théoriques et de workshops pratiques, aussi bien dans les milieux artistiques qu'universitaires. Que ça soit sur une scène, dans une galerie, dans une salle de conférence, lors de films ou dans différentes villes étrangères, suivant les spécificités de chaque milieu, la *Phonésie* prend des formes plus ou moins esthétisantes ou sauvages, écrites ou improvisées.

Si la Phonésie prend des formes chaque fois différentes, c'est en faisant évoluer ces outils autant pratiques que théoriques. Chaque nouvelle création réengage les vieux outils pratiques et en invente de nouveaux. Des outils de montage on passe vers des outils agissants sur l'imaginaire : *Trois Pistes*, *Trou*, *Contaminateur*, *Illustrateur*, *Écho*, *Torsion*, *Parallèle* servant plus spécifiquement dans l'action concrète d'agencement entre danse et parole ; *Déglutition*, *Syllabie*, *Polysémie* permettant d'agir davantage sur l'aspect imaginaire du performeur. Il existe aussi des outils plus abstraits proposant des imaginaires particuliers : *Tenseur*, *Danseur Parlant*, *corpArléité*, *Sens-Ation*, *Cinéma Organologique*, *Écran Viv@nt* — ces néologismes parfois plus évocateurs qu'explicites participent d'une nouvelle langue hybride, volontairement conçue comme sémantiquement plurielle et performative. Cette mouvance conceptuelle permet à la Phonésie d'engendrer sa propre matière d'invention sans jamais se figer et d'être toujours aux aguets dans de nouvelles expérimentations.

Corpus

La Phonésie s'inscrit dans la continuation des artistes de milieux artistiques diversifiés tels que des milieux de la danse contemporaine, du théâtre, de la poésie sonore et du cinéma.

Du côté de la danse contemporaine je vais m'intéresser aux chorégraphes ayant travaillé avec des danseurs qui parlent à vive-voix sur scène et non pas avec ceux qui superposent le texte en voix-off par-dessus la danse, ni avec ceux qui lèguent le domaine du dire aux comédiens ou chanteurs. Je ne vais pas non plus m'intéresser aux créations dans lesquelles le texte est pris comme source d'inspiration et comme toile de fond alimentant et nourrissant le processus de la création. Ce que je chercherai ici, ce sont des créations où l'articulation entre le geste et l'élocution se trame au sein même d'un danseur parlant. Les pièces de chorégraphes tels que Maguy Marin, Georges Appaix, Boris Charmatz, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Daniel Larrieu et Olivia Grandville, Deborah Hay ou Simone Forti vont donc m'intéresser. Suite à une analyse de leurs travaux j'ai découvert que dans la plupart de leurs pièces la parole n'est pas perturbée par la danse dans son signifiant (phonétique) et encore moins dans son signifié (grammaire). Alors même que l'enjeu de la Phonésie est le tout contraire, à savoir que la danse agit sur la parole dans sa structure, je me tournerai vers les artistes venant d'autres milieux artistiques.

Je commencerai par le milieu théâtral avec la « *déclamation* » d'Antonin Artaud qui permet, comme l'auteur le dit lui-même, « *une intériorisation extrême* »¹² du texte. Notamment par le « *mot-mouvement* »¹³ de Vsevolod Meyerhold (metteur en scène Russe de la fin dix-neuvième, début du vingtième siècle) qui permet de créer des réactions en chaîne entre le geste, l'émotion et la prononciation d'un mot. Ou encore par la « *logophagie* » de Valère Novarina laquelle offre la « *nourriture sémantique* » qui, en traversant physiquement le corps de l'acteur, le pousse vers l'action par sa densité intellectuelle.

¹² Claire Rosé, *Faire jaillir des âmes sur mon corps, poétique de la déclamation selon Antonin Artaud*, dans l'étude réunie par Pierre Longuenesse, Sandrine le Pors, *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, éditions Artois Presses Université, 2020, p.301.

¹³ Svetlana Sadovnikova, *Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel'*, Technologies modernes à forte intensité scientifique, 2016, n° 8-2., p.p. 358-362; [en ligne], traduit du russe, consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

Je continuerai avec le milieu de la poésie sonore — les « *poèmes d'onomatopées* » de Raoul Hausmann et Kurt Schwitters qui remplissent leurs paroles de souffle, donnant toute la place à une énergie corporelle pleine de poumons. Ou avec, au contraire, « *Zaoum* » de Vélimir Khlebnikov, sorte de langage transmental qui permet de sortir d'une langue rationnelle et conceptuelle par des circulations sonores et incantatoires. Ou avec la « *mastication verbale* » de Christophe Tarkos qui permet de déconstruire les règles communicationnelles d'une langue. Ou encore avec le « *bégaiement* » de Gherasim Luca qui scinde le rythme phonique habituel des paroles pour devenir « *un étranger dans [sa] propre langue* »¹⁴. Ou avec Henri Chopin qui, dans son livre *Poésie sonore internationale*¹⁵ introduit le terme de « *poésie sonore* » réunissant deux disciplines scindées par l'histoire, la poésie et la musique. La langue devient alors une musique organique de chair et d'os.

Je terminerai enfin par l'inspiration et les outils pris dans le milieu cinématographique, comme par exemple « *Ciné-Œil* »¹⁶ de Dziga Vertov et le « *monisme de l'ensemble* »¹⁷ de Sergueï Eisenstein ; ou par le montage tripartite entre image, voix et mots inscrits sur l'écran qu'on peut observer notamment dans la série de films « *Histoire(s) du cinéma* »¹⁸ de Jean-Luc Godard. Cet art du triple montage permet une sorte de digestion langagière — tel un geste de réécriture entre plusieurs langages pour retrouver derrière les mots et les images la poésie, avant que le discours n'en fixe le mouvement.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Un prodigieux bégaiement 'sur le style !'*, extrait de Gilles Deleuze Claire Parnet : Dialogues, éditions Flammarion, 1977, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html>

¹⁵ Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Joan-Michel Place, coll. « Trajectoires », Paris, 1997.

¹⁶ Dziga Vertov, *Manifeste Ciné-Œil*, 1923, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html>

¹⁷ Sergueï Eisenstein, *Un point de jonction imprévu (Nzhdannyi styk)*, (1928), dans *Le Film : sa forme, son sens*, trad. dirigée par Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p.25.

¹⁸ Jean-Luc Godard, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.

Mais la Phonésie fabrique aussi et surtout ses outils grâce aux corpus de mes propres créations dans lesquelles j'ai testé ces mêmes outils. Ce corpus commence en l'année 2012, date de la création de mon solo *L'envers du dehors*¹⁹ où j'ai dansé avec une caméra endoscopique sans fil et où j'ai commencé pour la première fois utiliser la voix et la parole pendant même la danse. Depuis cette création la Phonésie se crée à travers différents formats spectaculaires, pièces, performances, conférence-démonstrations et films qui l'engagent à chaque fois de manière singulière. J'analyserai et questionnerai ce corpus pour nourrir une réflexion sur la Phonésie. En effet, le travail que je présente ici se veut une thèse-crédation dans laquelle pratique artistique et pratique théorique sont enchevêtrées, fonctionnant ainsi d'une façon interactive l'une avec l'autre. Il ne s'agit pas seulement de décrire la Phonésie et d'analyser mes œuvres. Il est question de mener un dialogue constant entre les œuvres créées, la création d'outils au cours du processus et l'analyse critique et créatrice par l'écriture (analyse d'œuvres et création de concepts). En produisant les projets artistiques, j'utilise les outils de la Phonésie qui ont déjà été créés, tout en les mettant à l'épreuve dans de nouvelles créations et en inventant de nouveaux. Puis, grâce à l'écriture et au recul qu'elle accorde, apparaissent de nouvelles ouvertures et possibilités.

Par exemple, dans mes projets artistiques entre l'année 2012 (où j'ai commencé à utiliser la voix pour la première fois) et 2015 (l'année de mon début de thèse à Paris 1), la Phonésie n'opérait qu'avec deux pistes : DANSE et VOIX, alors qu'aujourd'hui, il n'y a pas deux, mais trois pistes : DANSE, VOIX et MOT. Dans mon

¹⁹ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, Vanves, Ardanthé, 2012, (a reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France ; Programmation : Tanzquartier à Vienne Festival Score ; Théâtre de Vanve à Paris Festival Artdanthé ; Vinzavod à Moscou Festival Platforma), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/97750565>

solo de 2012, *L'envers du dehors*²⁰, le geste dansant est articulé avec les organes de l'appareil vocal dans une partition pour dents, lèvres, langue et larynx ; dans ma performance solo de 2013, *Ivan le Fou*²¹, la voix est pensée plutôt comme un faire, que comme un dire ; dans mon trio de danse de 2015, *Corder*²², la voix est intimement liée aux mouvements des danseurs sans rapport avec l'aspect sémantique. Alors que, après 2015, tous les projets phonésiques utilisent une troisième piste, MOT, liée aux mots et à la langue. À commencer par *Chairs Mots*²³ de 2015 et *Oracle*²⁴ de 2015, où c'est une phrase en forme de question qui me met en mouvement phonésique. Dans *Organe de l'Amour*²⁵ du 2016 et *AmitieR*²⁶ de 2017, ce sont des textes qui sont mis en relation avec la danse. Enfin, pour une conférence performée *Phonésie*²⁷ de 2017, le texte de présentation de cette conférence sert de matière même à la démonstration de son sujet. Il s'agit non seulement de décrire la Phonésie pendant la performance, mais aussi de montrer in

²⁰ *Ibid.*

²¹ Anatoli Vlassov, *Ivan le Fou*, Paris, Jardin d'Alice, 2013, (programmé au Jardin d'Alice, Petit Festival, Galerie Chacha à Paris et à Nadalokal à Vienne en Autriche), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/66799912>

²² Anatoli Vlassov, *Corder*, Festival *Plastique Danse Flore*, Versailles, 2015, (a reçu l'aide au projet DRAC Danse Ile de France. Création lors du festival « Plastique Danse Flore » à Versailles. 2 dates programmées au festival « Entre cour et Jardins » près de Dijon en 2016), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/112951417>

²³ Anatoli Vlassov, *Chairs Mots*, Paris, Colloque scientifique international sur le pragmatisme *Performing Lives*, 2015, (programmé au Colloque scientifique international sur le pragmatisme *Performing Lives*, au Foire d'art contemporaine CUTLOG et à Jeune Création, Galerie Thaddaeus Ropac Pantin), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/161065776>

²⁴ Anatoli Vlassov, *Oracle*, Paris, Festival *F(((o)))rêt*, 2015, (programmé dans un amphithéâtre Bachelard lors d'un colloque international *Enterprise Artiste*, Festival *F(((o)))rêt*, journée Rhizome à Ourcq Blanc à Paris, l'Institut d'Etudes Avancées de Paris, lors d'une *Fabrica Memoriae, Création Mémoire*).

²⁵ Anatoli Vlassov, *Chairs Mots*, Paris, Festival *Petites Formes D Cousues au Point Ephémère*, 2017, (sortie de résidence de 80h à Micadanses, sortie de résidence à La Briqueterie), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/150454102>

²⁶ Anatoli Vlassov, *AmitieR*, Auvers-sur-Oise, Exposition de Richard Conte et Michel Gouéry, 2017.

²⁷ Anatoli Vlassov, *Phonésie*, Paris, *Camping 2017 au Centre National de la Danse* dans le cadre du *Panorama du métier de danseur*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/237357385>

vivo comment elle fonctionne. Il s'agit donc d'une mise en abîme de l'écriture qui engendre son propre corps et spécifie continuellement son organisation.

L'expérience de l'université m'a, en outre, permis de faire de grands pas dans la théorisation de la *Phonésie* et la création de ses concepts. Non seulement l'écriture de cette thèse mais aussi des rencontres performatives avec différents chercheurs (Julie Reshé, Dominique Château, Erin Manning et Alice Gervais-Ragu) ont été générateurs de créations conceptuelles. À la suite à nos collaborations en forme de conférence-performance et textes écrits à plusieurs j'ai pu inventer des concepts tels que *Danseur Parlant*, *corpArléité*, ou *Trans-Geste*.

Lors de cette période universitaire j'ai aussi réalisé plusieurs films. C'est entre 2016 et 2018, au cours de la réalisation de la série de films-performances nomades *Phoné-Copie*²⁸, *Phoné-Phagie*²⁹ et *Phoné-Passé*³⁰, que j'ai commencé à déterritorialiser ma recherche dans des pays plus ou moins proches de ma culture d'origine : la Chine, le Brésil et la Russie. De nouveaux outils phonésiques sont apparus. Dans *Phoné-Copie*, film que j'ai réalisé à Bailu (un village chinois entièrement reconstruit sur le modèle d'une architecture française), ce sont des outils de mimétisme linguistiques qui ont été expérimentés. Dans mon film *Phoné-Phagie*, tourné au Brésil, ce sont des outils logophagiques que j'ai instauré avec la langue portugaise. Dans mon film *Phoné-Passé*, tourné en Russie, cette fois c'est la langue russe, ma langue maternelle qui a été en jeu. Ma mère, mon père, un petit garçon blond, des personnes inconnues de moi me rappelaient des mots-souvenir ;

²⁸ Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, Chengdu (Chine), Festival « Les 48 heures de Chengdu », 2016, (film nominé meilleure direction artistique ; sélection officielle du festival « Bideodromo » à Bilbao en Espagne), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/187531366>

²⁹ Anatoli Vlassov, *Phoné-Phagie*, (film tourné en 2016, mais non encore monté), [extrait en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/244350423>

³⁰ Anatoli Vlassov, *Phoné-Passé*, (film tourné en 2017, mais non encore monté), [extrait en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/244347839>

les mots pénétraient dans mon corps en activant des zones oubliées du passé. Ce sont donc des outils mnémoniques qui ont été développés lors de ce tournage. De plus les concepts tels que *Phonésie Automatique* ou encore *Caméra Parlante* et *Cinéma Organologique* ont été inventés.

Ensuite a suivi une période de créations phonésiques hybridées, entre spectacle vivant et écrans de ce dernier. Des créations telles que *Idioritaime*³¹ et *#DanseAvecLesMots*³² voient le jour entre 2018 et 2020. *Idioritaime* est un dispositif en réalité mixte mêlant le monde réel, constitué d'une ronde polyphonique de sept danseurs parlants, et le monde virtuel, constitué d'une ronde typographique de sept agglomérats de lettres. La Phonésie se déploie maintenant dans les deux mondes : sur une scène avec ces danseurs parlants jusqu'aux confins d'une réalité virtuelle tout en passant par les corporéités des spectateurs. Les deux rondes sont en effet connectées entre elles par les actions de certains spectateurs, lesquels sont munis d'un dispositif de réalité virtuelle. Le spectateur devient ainsi non seulement une zone de croisement entre réel et virtuel, mais aussi une interface reliant le sensible de la ronde des danseurs et la sémantique de la ronde des lettres.

Dans *#DanseAvecLesMots*, la Phonésie s'étend, grâce à la technologie de streaming, à tout un réseau de personnes diverses et variées, confinées dans leurs appartements lors du premier confinement français lié à la pandémie du Covid-19. Suite à ces projets et grâce à l'inspiration communiquée par divers philosophes morts ou vivants (Gilbert Simondon, Bernard Stiegler, Mauro Carbone et Vincent

³¹ Anatoli Vlassov, Isabella Pasqualini et David Rudrauf, *Idioritaime*, Genève, Festival Mapping, 2018, (Programme Agora du SNF Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, Université de Genève, Temps du Corps, Ménagerie de Verre 'StudioLab'), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/313824243>

³² Anatoli Vlassov, *#DanseAvecLesMots*, 51 lives sur Facebook lors du premier confinement Covid-19 en 2020, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.youtube.com/playlist?list=PLThg4vEdi_iT0MettGxA_iq6qOxdDmQcn

Cespedes) ont été inventés plusieurs concepts comme ceux de *Sens-Ation*, *Performance de la Conscience*, *Écran Viv@nt* ou encore la *Création Connective*.

Présentation du plan

Cette thèse rend compte du processus de la création de la Phonésie laquelle a suivi trois grandes étapes distinctes, coïncidant avec les trois chapitres du présent travail : Phonésie Vécue, Phonésie Représentée et Phonésie Enregistrée. Dans un premier temps, je pars du point de vue de la *Phonésie Vécue* – à l'échelle individuante – c'est-à-dire de mon ressenti intérieur en tant que performeur phonésique. Dans un deuxième temps, j'adopte le point de vue de la *Phonésie Représentée* – à l'échelle intersubjective – c'est-à-dire la manière dont l'acte phonésique apparaît aux autres et la façon dont il permet d'interagir avec autrui. Dans un troisième et dernier moment, j'adopte le point de vue cinématographique, celui de la *Phonésie Enregistrée* – à l'échelle numérique. Ici la Phonésie dépasse la corporéité pour s'étendre à l'espace de l'écran. La relation entre la danse, la voix et le mot est amplifiée depuis les danseurs parlants jusqu'aux écrans dansants ; elle passe donc d'une expérience vivante à une expérience virtuelle.

On peut aussi dire que ces trois étapes correspondent à ce que Bernard Stiegler (via Gilbert Simondon) appelle les trois brins d'individuation humaine qui sont psychiques : « je », collectif : « NOUS » et technique : « on »³³. Par individuation on comprend le processus évolutif d'un être humain, sa genèse et comme Stiegler la définit lui-même : « la formation, à la fois biologique, psychologique et sociale, de l'individu toujours inachevé »³⁴. La *transindividuation* est en ce sens ce qui transcende ces trois piliers du « JE » du « NOUS » et du « ON » dans un nouveau paradigme écologique qui fait que l'individu, le collectif et la technique sont inséparables dans leur co-évolution permanente. Chez Bernard Stiegler, le transindividuel est « ce qui, à travers la co-individuation diachronisante

³³ Bernard Stiegler, dossier *Individuation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/individuation>

³⁴ *Ibid.*

des « JE », engendre la trans-individuation synchronisante d'un nous. Le terme « transindividuation » désigne cette dynamique métastable psycho-socio-technique par laquelle le transindividuel n'est jamais un résultat donné, mais toujours en même temps une tâche : celle du désir à l'œuvre. »³⁵ C'est donc ce désir transindividuel que la poïétique de la Phonésie met à l'œuvre dans son évolution tripartite (exposée dans les trois chapitres de la présente thèse) cherchant la co-trans-formation entre « JE », nous et technologie.

Dans le premier chapitre, *Phonésie Vécue*, il s'agit de la mise en œuvre de l'individuation du « je » : la Phonésie s'élabore au sein même de l'expérience vécue de son auteur. L'individuation du « JE » s'y opère via la réarticulation entre le sensible (danse) et l'intelligible (parole) du pratiquant de la Phonésie lui-même. Dans le deuxième chapitre, *Phonésie Représentée*, il s'agit de l'individuation de « NOUS » où la Phonésie, en se représentant à l'autre, devient le support d'une rencontre entre l'auteur et le public, leur permettant une transformation commune et mutuelle. Puis dans le troisième chapitre, *Phonésie Enregistrée*, il s'agit de l'individuation du « ON » où la Phonésie en tant que technique performative se met en relation avec les technologies numériques d'enregistrement. Cet agencement entre technique et technologie permet de déborder du champ des rencontres collectives (intersubjectives en présentes) amenant une co-trans-formation des sujets humains sur un plan connectif (à la fois collectif, technologique et distanciel).

I. Phonésie Vécue — Premier chapitre

Phonésie Vécue, premier chapitre de la présente thèse, expose l'individuation du « je » où le danseur parlant fait naviguer son attention entre ses gestes, voix et mots pour réarticuler sans cesse sa propre organisation. Dans ces réagencements

³⁵ *Ibid.*

l'artiste explore comment se tissent la danse avec la voix, le geste avec les mots, la marche avec la respiration, les densités corporelles avec des mots et des phrases. Il s'agit de recomposer en acte sa propre condition, activant des cycles de branchements et de débranchements, de rapprochements et d'éloignements entre différents processus constituant un sujet humain. La Phonésie devient en ce sens une technique de prise de conscience, celle de la « *matière d'être-en-mouvement* »³⁶ de Laurence Louppe ; une pratique dans laquelle le réel advient lors d'un vécu performatif par le biais d'un acte de réarticulation logo-somatique, l' « *acte pur des métamorphoses* »³⁷ de Paul Valéry. En phonésiant, le danseur parlant performe le montage de son sujet en perpétuelle transformation — non pas ce qu'il est, mais ce qu'il est en train de devenir, le « *devenir autre* »³⁸ de Gilles Deleuze.

Dans la première partie de ce chapitre *Voix de la Danse* nous verrons comment et à travers quelles œuvres ont été inventées les deux premières pistes de la Phonésie : *Danse et Voix* — avec pour interface la *Respiration*. Dans la deuxième partie *Danse du Sens*, nous verrons l'apparition de la troisième piste *Mot* qui apporte le signifié dans le montage phonésique.

A . Voix de la Danse — Partie A du premier chapitre

Dans *Voix de la Danse* c'est le rapport entre la danse et la voix que le danseur parlant va explorer via trois pièces chorégraphiques distinctes : *L'envers du dehors*, *Ivan le Fou* et *Corder*. Dans *L'envers du dehors* c'est avec une approche anatomique

³⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (3^e éd.), p.218

³⁷ Paul Valéry, *L'âme et la danse*, [in] Œuvres, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, p.165.

³⁸ Gilles Deleuze, *Foucault, Historien du présent*, Magazine littéraire 257 (Septembre 1988), [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur :

<http://1libertaire.free.fr/DeleuzeFoucault03.html#:~:text=La%20nouveau%C3%A9%20d'un%20dispositif,Autre%2C%20notre%20devenir%2Dautre>

qu'il va chercher cet entrelacement voca-somatique. Dans *Ivan le Fou* c'est par une démarche de transgression et de rapports de force entre un système (organisme humain comme entité indivisible) et ses éléments constitutifs (danse et voix) que le danseur parlant questionnera les processus le composant. Puis dans *Corder* le danseur parlant va explorer la relation entre danse et voix mais aussi avec la respiration (en interface entre les deux).

B. Danse du Sens — Partie B du premier chapitre

Dans *Danse du Sens* le danseur parlant va encore plus loin dans l'exploration de son vécu individuant : après la danse, la respiration et la voix, c'est la parole signifiante qu'il choisit d'articuler avec les autres processus qui l'habitent. Le flux sémantique de la parole est un processus assez particulier puisqu'il soulève la problématique d'une langue qui a une fâcheuse tendance à dominer les autres processus. Cette autorité linguistique est soulignée par des philosophes comme Barthes, Deleuze, Bernard, Agamben et autres, mais elle se manifeste aussi sur la scène des arts vivants et notamment sur la scène de la danse contemporaine où le corps en mouvement semble être opprimé par la langue. Force est de constater que, comme déjà dit plus haut, les chorégraphes qui utilisent la parole sur scène le font en sorte que la langue ne soit pas influencée par les mouvements de leurs danseurs : la forme de l'élocution phonétique est très rarement perturbée par le geste dansé et le contenu sémantique ne l'est jamais. La langue se maintient donc en « maître » au niveau de son signifié par rapport au corps en mouvement. En ce sens pour le danseur parlant, l'enjeu de l'individuation est d'équilibrer les forces entre les processus qui le traversent tout en installant entre eux un dialogue égalitaire. Pour cela le danseur parlant fait appel à la poésie sonore, un art connu pour sa capacité de tordre l'autorité langagière, la contrant dans sa structure même. Hugo Ball, Raul Housmann, Kurt Schwitters, Alexeï Kroutchenykh, Vélimir Khlebnikov, Ilia Zdanevitch (Iliazd), Henri Chopin, Christophe Tarkos, Ghérasim Luca - voilà les

nombreux poètes sonores qui ont déjà fait tout un chemin pour défier l'autorité langagière. Leur savoir-faire fournit des outils à la Phonésie pour qu'elle puisse les prendre dans son arsenal tout en les raccordant avec ses propres moyens.

L'hybridation entre la danse contemporaine et la poésie sonore permet au danseur parlant de considérer tout son corps dansant comme une sorte de grande bouche parlante. C'est-à-dire que lorsque le danseur phonésie, c'est tout son corps qui se met en mouvement pour exprimer ce qu'il est en train de dire. Si Marcel Jousse (initiateur de l'anthropologie du geste) considérait déjà (dans son article « *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* »³⁹) le langage comme un *geste global* de la bouche et de la gorge, la Phonésie convoque la corporéité entière pour un geste verbal. Lorsque le danseur parlant phonésie, il malaxe une sorte de pâte, faite de mots, de gestes et de voix (dans ce que Jousse appelait « la manducation de la parole »⁴⁰) ; le corps entier incorpore ce qu'il rumine. Cette incorporation verbale permet la navigation attentionnelle à l'intérieur même de ce croisement entre corps et verbe, permettant au danseur parlant non seulement d'installer un dialogue égalitaire entre ces différents processus (danse, respiration, voix, mot) mais aussi de faire en sorte que ce dialogue lui permette de circuler entre ses sensations et pensées et de créer de nouveaux agencements logosomatiques. Je nomme ces agencements *Sens-Ations*, ce sont des chimères logosomatiques inexistantes dans l'oralité quotidienne⁴¹. Ces *artefacts* apparaissent et disparaissent lors de la transmutation entre le geste et le mot du danseur parlant — là où le sensible se transmute en intelligible et inversement ; le danseur parlant désautomatise les habitudes verbales habituelles. Faisant un montage qui lie, délie et relie les associations entre geste, voix et mot, le danseur parlant arrive à faire

³⁹ Marcel Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Archives de Philosophie, vol. II, cahier 4, Beauchesne, Paris 1924.

⁴⁰ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Édition Gallimard, op. cit., p. 397.

⁴¹ Dans la vie courante, gestes et paroles s'accompagnent mutuellement. La Phonésie permet d'agir sur ces liens habituels tout en les remodelant.

apparaître ces *Sens-Actions* comme les phénomènes d'une dé-re-construction entre sensible et intelligible. Et ce sont donc ces phénomènes fictionnels qui permettent l'apparition du nouveau par l'étrangeté d'assemblages hybrides.

II. Phonésie Représentée — Deuxième chapitre

Si la Phonésie, dans son individuation, arrive à faire rencontrer plusieurs flux et processus entre eux, elle cherche aussi à rencontrer les autres humains pour s'éprouver dans sa formation (élan de transindividuation de « nous »). La rencontre de l'autre est ce deuxième brin d'individuation - celui du « nous », du collectif. C'est pourquoi Phonésie Représentée (deuxième chapitre de cette présente thèse) explore la façon dont la Phonésie se représente aux autres humains, devenant une plateforme de rencontre d'abord avec le public (Phonésie Relationnelle - partie A du deuxième chapitre) puis avec les chercheurs (Phonésie Transdisciplinée - partie B de du deuxième chapitre). La notion de rencontre est à comprendre ici comme un événement transformateur pour ceux qui y participent.

A. Phonésie Relationnelle — Partie A du deuxième chapitre

Dans le cas d'une rencontre avec le public (Phonésie Relationnelle) il s'agit d'un événement qui transforme autant le danseur parlant dans l'expérience de son vécu que le spectateur dans son expérience de réception. Dans leur livre commun *Esthétique de la rencontre, l'énigme de l'art contemporain*⁴² Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual repensent la théorie esthétique sous le prisme de la rencontre que l'œuvre peut générer. En s'appuyant sur la notion d'individuation de Simondon ils pensent la rencontre esthétique comme un événement transformant la

⁴² Baptiste Morizot & Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Editions du Seuil, Paris, 2018.

perception du spectateur. Pour eux une « rencontre individuante »⁴³ c'est une rencontre suite à laquelle « notre mode de sentir est renouvelé : nous ne captions pas les mêmes choses de notre quotidien et nous les voyons selon les lignes de force particulières instituées par l'œuvre. »⁴⁴ En ce sens ce que la Phonésie renouvelle dans le mode de sentir, c'est la façon dont ce même sentir s'articule avec la pensée. C'est-à-dire comment le sentir d'un geste se décompose et se recompose avec la pensée d'un mot. Et c'est sur cette base de la dé-re-composition des lignes de forces entre le sensible et l'intelligible que la Phonésie crée une rencontre entre le danseur parlant et son public.

Mais la Phonésie ne s'arrête pas au registre d'une rencontre contemplative où l'artiste phonésique présente le spectacle sur scène pendant que le spectateur est assis dans la salle (mode traditionnel où la réception est surtout un événement mental). La Phonésie va plus loin dans l'élaboration de l'aspect transformateur de la réception : la rencontre entre artiste et spectateur y est proposée davantage comme une expérience dynamique et incarnée. C'est ainsi que la Phonésie Relationnelle (partie A du deuxième chapitre) analyse les créations où la Phonésie est représentée au public en deux modes distincts : interactif et participatif.

(1) Phonésie Interactive — Première section de la partie A du deuxième chapitre

Dans Phonésie Interactive j'analyse les œuvres phonésiques qui réagissent à leur public. Proposant aux spectateurs différents types de navigation attentionnelle (allant au-delà de l'activité purement psychologique), ces œuvres invitent le spectateur à interagir avec le danseur parlant soit en lui donnant des mots (performance interactive Chairs Mots), soit en lui posant des questions (performance

⁴³ *Ibidem.*, p. 79.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 82.

interactive Oracles) auxquelles le danseur parlant réagit par ses danses phonésiques. Le fait que le spectateur participe davantage dans le spectacle en « injectant » le mot ou la question dans le danseur parlant fait que la « réponse » phonésique de l'artiste est chargée pour le spectateur d'un affect personnel. Le spectateur est impliqué davantage dans ce qui arrive sous ses yeux. Par une sorte d'empathie kinesthésique, son attention circule entre la corporéité du performeur et celle du spectateur lui-même. Elle se déplace entre l'imaginaire du mot que le spectateur émet et l'incorporation de cet imaginaire par l'artiste. Chargé d'affects, le sens que le spectateur émet par le mot rentre dans la corporéité du danseur parlant qui le fissionne (grâce à la phonésie) en une matière logo-somatique devenue imprévisible, toujours en évolution. Irradiée empathiquement par cette transformation du performeur, l'attention du spectateur « subit » elle-même sa propre transformation, devenant le cœur de leur rencontre commune, leur individuation collective.

(2) Phonésie Participative — Deuxième section de la partie A du deuxième chapitre

Dans *Phonésie Participative* la rencontre va encore plus loin car le spectateur y est invité non seulement à interagir avec le danseur parlant mais aussi à participer pleinement avec lui dans la création même de cette œuvre. Dans ces projets le public est invité à comprendre comment marche la Phonésie, à tester sur lui-même ses outils et à prendre part dans la performance du spectacle. Phonésie (conférence-performance et atelier performatif) et *Diaphoner* (performance de dialogue) sont des formes spectaculaires participatives où le spectateur devient lui-même un acteur du projet - un spect-acteur dont l'expérience de réception est hautement active, engagée et pour ainsi dire incarnée. Le public y expérimente en chair et en os son propre montage phonésique transformateur entre ses sensations dansées et ses pensées dites.

B. Phonésie Transdisciplinée — Partie B du deuxième chapitre

Si dans la partie A (Phonésie Relationnelle) il s'agit des rencontres entre la Phonésie et le public, dans la partie B (Phonésie Transdisciplinée) ce sont les rencontres avec les chercheurs venus d'autres disciplines qui sont analysées. Des rencontres transdisciplinaires où les croisements de savoirs permettent à la fois des innovations dans le domaine artistique et scientifique et des créations d'artefacts (pièces de danse, performances, films...); rencontres qui non seulement transforment le regard des spectateurs mais ouvrent un potentiel pour modifier tout un régime de perception et de recherche. Pour ce qui est de la génération de nouvelles inventions scientifiques, je présente deux collaborations transdisciplinaires. La conférence-performance avec Julie Reshé (philosophe et psychanalyste ukrainienne) qui a généré le concept de corpArléité. Puis la conférence-performance avec Dominique Château (professeur émérite français, philosophe de l'art et d'études cinématographiques) qui a élaboré l'aspect transmutationnel de la Phonésie.

D'autre part deux autres rencontres transdisciplinaires avec chercheurs ont généré des créations artistiques à part entière. La première est le Nœud, un triologue performé qui ensuite engendré trois monologues écrits parallèlement par trois artistes-chercheurs (Alice Gervais-Ragu, chercheuse chorégraphique et poétesse, Matthias Hermann, danseur et comédien, et moi-même), composé spécialement pour une journée d'étude Arts & Mathématiques. La deuxième création transdisciplinaire est la ThèseRonde - une ronde polyphonique mobile pour doctorants de tous les azimuts de Paris 1 Panthéon Sorbonne qui clamaient leurs thèses respectives. Là ce sont les chercheurs différents qui se sont rencontrés autour de leurs recherches singulières tout en créant ensemble un spectacle sur la base de la Phonésie. ThèseRonde est ainsi une création qui tisse un réseau de relations entre les sens multiples qui circulent et se transmutent entre différents chercheurs de

différents domaines. La forme de ces deux projets poétiques paraît incongrue dans sa relation à la science puisque la science s'attend habituellement à des formes plutôt claires et logiques. Or, ici il s'agit d'un objet innovant à la fois dans sa forme et sur le fond, dans le sens où la recherche y est présentée d'une façon novatrice.

III. Phonésie Enregistrée — Troisième chapitre

La transindividuation de la Phonésie se poursuit dans le troisième chapitre de la thèse *Phonésie Enregistrée* (l'individuation du « on ») où la Phonésie en tant que technique performative se met en relation avec les technologies numériques d'enregistrement. L'enregistrement est à comprendre ici comme un acte de *grammatisation*, c'est-à-dire un processus de discrétisation non seulement des langues (par exemple discrétiser la langue avec une trentaine de lettres de l'alphabet) mais aussi des comportements humains comme ceux de la voix et du geste (par exemple discrétiser les gestes du travail en les remplaçant par des machines industrielles). Bernard Stiegler définit la grammatisation comme la « transformation d'un continu temporel en un discret spatial : c'est un processus de description, de formalisation et de discrétisation des comportements humains (calculs, langages et gestes) qui permet leur reproductibilité ; c'est une abstraction de formes par l'extériorisation des flux dans les « rétentions tertiaires » (exportées dans nos machines, nos appareils) »⁴⁵. Cette exportation des langages et des gestes vers la technologie peut s'avérer nocive si elle n'est pas contrebalancée par le mouvement inverse, à savoir par la ré-incorporation par les humains (dé-grammatisation) de ces savoir-faire langagiers et somatiques délégués aux machines. Il est donc important de créer une circulation d'aller et de retour, d'engramatisation et de dé-grammatisation, des savoir-faire entre les corps humains,

⁴⁵ Bernard Stiegler, dossier *Grammatisation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/grammatisation>

leurs techniques et technologies. C'est ce que Bernard Stiegler appelle « l'écologie de l'esprit » qui repose suivant lui sur la « *ré-articulation entre l'individuation psychique, l'individuation collective et l'individuation technique* »⁴⁶.

C'est pour cette raison que dans ce chapitre Phonésie Enregistrée la Phonésie devient ce que j'appelle un *Art Organologique*, c'est-à-dire un art où toutes les techniques langagières (la Phonésie, la danse, les langues parlées par les protagonistes, etc...) autant que technologies (caméras, micros, téléphones portables...) sont considérées comme des organes exo-somatiques des humains.⁴⁷ Cette approche se base sur l'idée que le corps humain et ses organes anatomiques se sont stabilisés depuis déjà plusieurs millénaires, tandis que ses organes exo-somatiques (techniques et sociaux) ne cessent d'évoluer. Aujourd'hui, le saut technologique est trop soudain et bien trop élevé pour pouvoir être assimilé facilement (l'humanité a déjà vécu ce genre d'écart à l'époque de l'apparition de l'imprimerie par exemple). Dans cette situation, les organes technologiques ont tendance à prédominer sur les organes somatiques. Dans ce déséquilibre l'approche organologique permet d'établir une relation *transductive* (celle de la circularité) entre somatique, technique et technologique, devenus dans l'Art Organologique trois types d' « organes ». Une circulation nécessaire puisqu'elle répond à cette problématique d'un déséquilibre entre les organes humains internes et externes. L'Art Organologique va donc chercher des moyens artistiques et technologiques pour que les humains puissent non seulement s'adapter à leurs nouveaux organes exo-somatiques mais aussi les adopter pour vivre d'une façon

⁴⁶ Bernard Stiegler, dossier *Individuation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/individuation>

⁴⁷ Je m'appuie ici sur la théorie de Bernard Stiegler *d'Organologie Générale*. Dérivé du grec le terme organon veut dire l'outil ou l'instrument et le mot organologie, en musique, renvoie à l'étude des instruments de musique. Pour Stiegler l'organologie générale étudie les organes depuis les parties anatomiques d'un corps humain jusqu'aux domaines techniques et organisations sociales. Dossier Organologie générale sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale>

créative. En ce sens cet art représente pour l'individu un antidote contre ce que Bernard Stiegler appelle la *prolétarisation*, à savoir ce qui consiste « à priver un sujet (producteur, consommateur, concepteur) de ses savoirs (savoir-faire, savoir-vivre, savoir concevoir et théoriser) »⁴⁸. *L'Art Organologique* va donc non seulement dans la préservation de ses savoirs pratiques et théoriques des individus (qu'ils ont une tendance à léguer à la machine), mais aussi dans une constante évolution de ce même savoir.

A. Phonésie Captée — Partie A du troisième chapitre

C'est pour cette raison que dans *Phonésie Captée* la Phonésie en tant que technique organologique (la langue et la danse y sont considérées comme des organes sémiotiques) rencontre le *Cinéma Organologique*, c'est-à-dire le cinéma où les dispositifs de captation filmiques (caméras et micros) sont considérés comme des organes, cette fois technologiques. Cet agencement technico-technologique a permis de créer des films-performances (*Phoné-Scopie* et *Phoné-Copie*) qui proposent aux spectateurs de suivre des protagonistes en états de conscience modifiés. Les danseurs parlants y performant leur conscience altérée par la désautomatisation des liens structurels qui lient leurs gestes et paroles. En se synchronisant via les organes technologiques à cette nouvelle conscience logosomatique, les spectateurs de ces films libèrent leur attention de l'hégémonie unificatrice du cinéma standardisé. Et c'est ainsi que spectateurs et performeurs participent à la transindividuation, processus par lequel l'individu se confronte au collectif par le biais de la technique ; le devenir social s'individue alors comme disait

⁴⁸ Bernard Stiegler, dossier *Prolétarisation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/prol%C3%A9tarisation>

Bernard Stiegler, « en unité collective parallèlement à la personnalisation singulière de chaque sujet psychique »⁴⁹.

B. Phonésie Écranisée — Partie B du troisième chapitre

Cet agencement organologique entre technique et technologie a permis aussi d'amener une co-trans-formation des sujets humains sur un plan connectif, c'est-à-dire à fois personnel, collectif, technologique et distanciel. Cette fois-ci c'est grâce à la réalité virtuelle et aux écrans interactifs que la transindividuation a pu générer ce que je peux appeler un *Art Connectif*, c'est-à-dire un art qui se fait à la fois collectivement et à distance. Dans *Phonésie Écranisée* (partie B du troisième chapitre) deux projets, celui d'*Idioritaime* et celui de *#DanseAvecLesMots* sont analysés. Le projet *Idioritaime* occupe la première section de cette partie B qui porte le nom de *Phonésie en Réalité Mixte* puisque c'est avec une technologie de Réalité Virtuelle que la Phonésie rentre en relation. Puis le projet *#DanseAvecLesMots* occupe la deuxième section de cette partie B qui porte le nom de *Phonésie en Streaming* — dans *#DanseAvecLesMots* c'est avec une technologie des écrans interactifs que la Phonésie poursuit le processus de son évolution. Ces deux chapitres montrent comment, en faisant se rencontrer la technique interactive de la Phonésie et les technologies des écrans interactifs, une œuvre non seulement donne la possibilité aux spectateurs de sentir leur propre transformation mais aussi génère chez les spectateurs le désir de sentir et de performer leur propre créativité.

(1) Phonésie en Réalité Mixte — Première section de la partie B du troisième chapitre

Le projet *Idioritaime* constitue un dispositif en réalité mixte mêlant le monde réel, constitué d'une ronde polyphonique de sept danseurs parlants, et le monde

⁴⁹ Bernard Stiegler, dossier *Transindividuation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : www.arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation

virtuel, constitué d'une ronde typographique de sept agglomérats de lettres. Les deux rondes sont connectées entre elles par les actions de certains spectateurs, lesquels sont munis d'un dispositif de réalité virtuelle. Le spectateur devient ainsi non seulement une zone de croisement entre réel et virtuel, mais aussi une interface reliant le sensible de la ronde des danseurs et la sémantique de la ronde des lettres. Ainsi, le spectateur d'*Idioritaime*, en étant cette interface entre une ronde virtuelle et une ronde réelle, expérimente cette dynamique logo-somatique de la Phonésie. Il devient lui-même ce tiret du néologisme de *Sens-Ation*, un tuyau chiasmique de drainage entre le réel et le virtuel, produisant des coagulations logo-somatiques dans son propre corps.

(2) Phonésie en Streaming — deuxième section de la partie B du troisième chapitre

Dans le projet *#DanseAvecLesMots* la Phonésie, à cause ou grâce au confinement du Covid-19, se met en relation avec une technologie de streaming interactif. Ce couplage quotidien entre la technique de la Phonésie et la technologie des *lives* s'avère « inspirant », puisque certains spectateurs ont pris l'initiative d'interagir avec moi (le performeur phonésique) non seulement à travers des mots isolés (comme il était proposé au départ) mais aussi avec de la poésie, des dessins, des photomontages, des mixages sonores et des performances vidéos. *#DanseAvecLesMots* devient en ce sens une œuvre connective — à la fois collective, trans-médiale et interdépendante, elle crée un milieu circulaire où divers individus connectés ont formé un écosystème générant un trafic de gestes créatifs.

L'analyse de cette œuvre montre que cette vague du désir n'a pas été générée seulement grâce à l'interactivité (celle de la performance et des écrans) mais aussi grâce au fait que la Phonésie est une technique que je qualifie de performance de la conscience. Si la conscience est un sentiment de sa propre existence, il n'y a pas mieux pour éprouver sa densité que de passer de l'action à la réflexion et inversement : plonger d'abord dans une action, puis l'analyser par un

recul réflexif qui, à son tour, engendrera l'action suivante. Ces enchaînements spiralés permettent non seulement un perpétuel remontage du sens mais encore quelque chose de plus pertinent, à savoir une incessante transmutation du sens en sensation et vice-versa. La Phonésie crée dans la *corpArléité* un système de transfusion permettant de générer ces fameuses *Sens-Ations* dont j'ai déjà parlé plus haut à plusieurs reprises. Les *Sens-Ations* sont les évènements éphémères d'apparition et de disparition advenant entre l'immersion subjective et l'émergence objectivante grâce à un jeu qui se déploie entre expérience, questionnement, choix et remise à l'épreuve. C'est donc en ce sens que ce jeu phonésique de génération des *Sens-Ations* stimule la conscience individuante et, grâce à la technologie, ouvre sur une conscience publique contributive.

Je voudrais aussi préciser ici qu'en appelant Phonésie la performance de la conscience je ne fais pas l'apologie de la conscience comme connaissance objective des choses et des êtres, mais plutôt comme sentiment de transformation de ses propres automatismes. Chez les êtres parlants que nous sommes tous, les liens entre les gestes et les paroles sont souvent fixes et inconscients. Nous bougeons tous en même temps que nous parlons et nous ne nous posons pas forcément la question de la manière dont ces agencements entre mots et gestes se sont établis. Or, la Phonésie permet, grâce à différents outils, d'agir sur ces liens structurels, afin de les recomposer dans de nouveaux assemblages. Mettant consciemment le corps et la pensée en dialogue, la Phonésie ouvre l'être parlant vers la possibilité d'agir et de transformer ses automatismes inconscients. La Phonésie est donc un art qui fait autant appel à la conscience qu'à l'inconscience, autant à l'objectivation qu'à ce qui nous échappe, autant aux outils techniques qu'à la technologie. Gilles Deleuze appelait à « *faire du corps une puissance qui ne se réduit pas à l'organisme, faire de la pensée une puissance qui ne se réduit pas à la conscience* »⁵⁰. En ce sens la

⁵⁰ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, éditions Flammarion, 1977

Phonésie est une technique de puissance mais qui ne réduit ni le corps ni la pensée à un système clos mais au contraire ouvre ce système vers des potentialités infinies. Et c'est cette puissance qui a pu provoquer ce que j'appelle *l'Art Connectif* - un art où la performance de la conscience est partagée, grâce à la technologie, avec d'autres personnes à distance, créant une émulation qui embarque les spectateurs dans le désir d'ouverture de leurs propres potentiels, exprimé dans la réalisation des leurs propres actes créatifs.

Permettez donc moi de vous présenter ici le texte de cette présente thèse qui constitue une sorte de genèse de la Phonésie. Ce processus de développement poïétique en trois parties — *Phonésie Vécue*, *Phonésie Représentée*, *Phonésie Enregistrée* — représente aussi mon propre cheminement en tant qu'artiste-chercheur pour qui l'art est une évolution perpétuelle d'exploration et de transformation de soi ainsi qu'une recherche du hasard à travers la rencontre avec autrui et, plus largement, avec le monde. En ce sens, la création d'une pratique singulière de la Phonésie est d'abord un geste à l'échelle individuante pour une transformation progressive de soi ; un changement graduel s'opère tout au long des expériences multiples et protéiformes de la *Phonésie Vécue*. C'est aussi un geste soudain sur une échelle intersubjective, car il permet le hasard d'une rencontre avec l'autre. Il crée un terrain propice pour que l'artiste-chercheur puisse créer avec d'autres artistes et aussi rencontrer les spectateurs dans l'imprévisible des performances interactives de la *Phonésie Représentée*. À l'échelle de la *Phonésie Écranisée*, le geste de création devient un geste capable d'étendre la corpArléité jusqu'aux écrans numériques pour aller vers et dans le monde, en traversant les frontières aussi géographiques que culturelles. La Phonésie est en ce sens ma propre (r) évolution, à la fois soudaine et progressive, pour un advenir ensemble. Du vivant.

I. Phonésie vécue

Phonésie Vécue, premier chapitre de la présente thèse, expose l'individuation du « je » où le danseur parlant fait naviguer son attention entre ses gestes, voix et mots pour réarticuler sans cesse sa propre organisation. Dans ces réagencements l'artiste explore comment se tissent la danse avec la voix, le geste avec les mots, la marche avec la respiration, les densités corporelles avec des mots et des phrases. Il s'agit de recomposer en acte sa propre condition, activant des cycles de branchements et de débranchements, de rapprochements et d'éloignements entre différents processus constituant un sujet humain.

A. Voix de la Danse

De la danse vers la voix en passant par la respiration

B. Danse du Sens

De la danse vers les mots en passant par la voix

Une œuvre d'art est en même temps l'organe et l'art d'un comprendre. ⁵¹

Henri Maldiney

Le corps se meut, le mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi. ⁵²

Maurice Merleau-Ponty

Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de penser, et d'expression. C'est également faire confiance au caractère « lyrique » de l'organique, sans pour autant se référer à une esthétique ni à une mise en forme précise : le geste ou l'état de corps neutre (volontairement désaccentué et travaillant sur l'absence de « dessin »), a sa propre qualité lyrique, tout autant que le geste tension spatialité et musicalité. Le tout étant de travailler d'abord aux conditions organiques de cette émergence poétique. ⁵³

Laurence Louppe

Le multiple, il faut le faire. ⁵⁴

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Les vraies images sont des gravures. L'imagination les grave dans notre mémoire. Elles approfondissent des souvenirs vécus, elles déplacent des souvenirs vécus pour devenir des souvenirs de l'imagination. ⁵⁵

Gaston Bachelard

Le vécu n'est jamais tout à fait compréhensible, ce que je comprends ne rejoint jamais exactement ma vie. ⁵⁶

Maurice Merleau-Ponty

⁵¹ Henri Maldiney, *Vers quelle phénoménologie 1/de l'art ? L'Art, l'éclair de l'être* (2012): p.255.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (Folio), 1964, p.18.

⁵³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (3^e éd.), p.61.

⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, 2. Minuit, 2013, p.3.

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (1957): 2017, p.58.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie De La Perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.416

« *Le philosophe, remontant du percept au concept, voit se condenser en logique tout ce que le physique avait de réalité positive.* ⁵⁷ »

Henri Bergson

⁵⁷ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, Puf 8 (2007), p.213

Introduction

Dans le premier mouvement de cette thèse, Phonésie Vécue, je vais retranscrire comment la Phonésie s'est élaborée au sein même de l'expérience vécue de l'artiste. C'est-à-dire que la problématique du rapport tensionnel entre corps et langue est présentée au lecteur du point de vue de son élaboration en tant qu'expérience créative interne et subjective de l'auteur. À travers les œuvres spécifiques suivantes : *L'envers du dehors* et *Corder* (spectacles), *Ivan le Fou*, *Chairs Mots*, *Men-Tir* (performances), *Phoné-Copie*, *Phoné-Phagie*, *Phoné-Passé*, *Phoné-Scopie* (films performatifs), La Phonésie face à la propagande du langage, Transmission du geste et du signe d'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard (conférences performées) — nous pourrions observer comment se tissent la danse avec la voix, le geste avec les mots, la marche avec la respiration, les densités corporelles avec des mots et des phrases. Nous verrons aussi comment, pour articuler le corps et la langue, il est nécessaire de descendre au fond des entrailles et d'explorer les endroits où le geste, la respiration, la voix, les mots, les phrases et l'imaginaire s'interpénètrent dans un montage performatif.

Les projets via lesquels la Phonésie se construit sont ici analysés non seulement suivant leurs problématiques, enjeux, contexte, aspects de production, mais aussi suivant l'expérience sensible de l'être qui les élabore. Ces analyses, à leur tour, font matière pour l'invention de concepts théoriques permettant non seulement une meilleure compréhension de ces recherches vécues mais aussi une invention de nouveaux modes opératoires pour prolonger autrement ces mêmes recherches. La réflexion se porte donc autant sur l'œuvre que sur l'être qui la crée ainsi que sur les concepts et les mots que ce même être invente pour les décrire. Ces concepts de la Phonésie Vécue sont les suivants : Pistes Phonésiques, Danseurs Parlant, Sens-Ation, Montage Tenseur. Ces néologismes parfois plus évocateurs qu'explicites participent d'une nouvelle langue hybride, volontairement conçue comme sémantiquement plurielle et performative.

Dans la première partie de ce chapitre Voix de la Danse nous verrons comment et à travers quelles œuvres ont été inventées les deux premières pistes de la Phonésie : Danse et Voix — avec pour interface la Respiration. Dans la deuxième partie Danse du Sens, nous verrons l'apparition de la troisième piste Mot qui apporte le signifié dans le montage phonésique.

Dans la constitution des deux premières pistes la problématique est la suivante : quelle est la voix particulière au danseur qui n'est ni celle du chanteur, ni celle du comédien ? Si on prend la voix comme une extension du geste dansant l'enjeu est de faire apparaître des matières chorégraphiques où l'ensemble de sons produits par les cordes vocales est intimement lié au geste dansé. Puis avec l'arrivée de la troisième piste (Mot), la problématique s'ouvre à une histoire plus large que celle du spectacle vivant, à savoir l'histoire d'un rapport tensionnel entre corps et esprit. Une problématique qui prend ses racines dans une histoire ancienne : d'abord chez Platon dans sa division hiérarchisée corps et âme de l'être humain, puis dans la religion qui a amplifié encore plus cette division, et enfin, dans les temps plus contemporains, chez Mauss et Merleau-Ponty qui remettent en question cette division établie.

Cette problématique m'amène à analyser la façon dont les danseurs contemporains utilisent la parole sur scène. Je constate qu'ils reproduisent l'héritage ancien d'une domination du corps par l'esprit en laissant dominer leur danse par le poids de leurs mots. Or les danseurs ont la capacité d'agir sur ces mots (et donc sur la langue et le texte qu'ils utilisent) avec le mouvement de tout leur corps. Ils ont donc une capacité d'agir avec leurs gestes dansants sur la structure même de la langue et donc de résister à cette domination. D'autre part, je constate aussi que les poètes sonores ont une culture de résistance à la domination langagière. Que ce soit à l'aide de la vocalisation, de la gestualité ou de la déconstruction structurelle de la langue, les poètes sonores ont toujours cherché à s'émanciper des contraintes

scripturales du texte et à transgresser par tous les moyens les carcans de son signifiant.

Reprenant des danseurs leur capacité à agir avec toute l'amplitude chorégraphique de leur corps sur les paroles qu'ils prononcent, et des poètes sonores leur habilité à détourner les chaînes langagières avec lesquelles ils composent, la Phonésie met en synergie leurs pouvoirs respectifs donnant naissance à ce que j'appelle Danseur Parlant — c'est-à-dire le performeur qui a la capacité d'égaliser (pendant qu'il compose) les forces de ses gestes dansés et de ses mots dits, répondant à la problématique d'inégalité entre corps et langue.

Dans la partie finale de ce premier chapitre, le texte se portera sur la manière dont la Phonésie fait se rencontrer ses trois gestes (Danse, Voix, Mot que j'appelle aussi les Trois Pistes) et leur permet, grâce à ses outils, d'agir les uns sur les autres tout en se transformant dans un montage transgestuel. Ce montage transformateur m'amène à élaborer des concepts tels que Montage Tenseur et Sens-Ation. Montage Tenseur étant le principe dynamique d'oscillation (de rapprochement et d'éloignement) entre les trois gestes de la Phonésie et Sens-Ation étant un événement de transmutation entre eux.

La Phonésie Vécue traite pour ainsi dire l'apparition d'une pratique qui tente de réunir l'être dans ses gestes à la fois sensibles et intelligibles pour une chorégraphie d'engendrement de la multiplicité et de l'étrangeté possibles.

A. Voix de la danse

Dans la première partie de ce chapitre *Voix de la Danse* nous verrons comment et à travers quelles œuvres ont été inventées les deux premières pistes de la Phonésie : *Danse et Voix* — avec pour interface la *Respiration*. L'enjeu ici consiste à se poser la question suivante : Quelle est la voix du danseur qui n'est pas celle du chanteur ? C'est-à-dire la voix qui est en rapport direct avec le corps en mouvement et où le geste dansé peut amplement influencer la façon dont la voix est émise.

1. PHONESIE DES ORGANES

Danse et Voix des Organes

2. ÉLASTICITE DYNAMIQUE DU SUJET

Écologie de la Pensée Phonésique

3. VOIX PNEUMATIQUE

Qui porte la voix des danseurs ?

Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, la Phonésie a d'abord seulement été constituée de deux pistes Danse et Voix (avant l'apparition de la piste Mot). C'est-à-dire qu'avant d'aborder la relation de la danse avec le mot, j'ai créé des pièces chorégraphiques où j'ai exploré la relation de la danse avec la voix. Où le geste vocal précède en quelque sorte le geste verbal. La question liée à la problématique générale de cette thèse (le rapport *tensionnel* entre le corps et la langue) prend sous ce prisme une forme spécifique : Quelle est la voix du danseur qui n'est pas celle du chanteur ? C'est-à-dire la voix qui est en rapport direct avec le corps en mouvement et où le geste dansé peut amplement influencer la façon dont la voix est émise.

Pour répondre à cette question je vais analyser trois de mes œuvres — L'envers du dehors, Ivan le Fou et Corder — où les danseurs explorent spécifiquement le rapport avec leur voix. Pour examiner ce rapport voca-somatique je ferai appel à la notion d'organe. L'organe comme une partie du corps humain qui remplit une fonction spécifique (autant sur le plan physiologique qu'imaginaire) et sur qui on peut agir pour obtenir tel ou tel effet. L'*organe* aussi comme instrument qui permet de réarticuler les habituels raccordements entre gestes vocal et dansant. Je vais aussi convoquer ici les concepts de Corps sans Organes et de l'Organisme, qu'Artaud et Deleuze ont utilisés pour évoquer des rapports de force entre un système et les éléments le constituant. En s'appuyant sur ces outils à la fois anatomiques, poétiques et philosophiques nous allons donc voir comment la Phonésie déconstruit les liens normatifs entre le geste et la voix pour tisser des champs d'assemblage voca-somatiques différents. Nous verrons aussi comment la Phonésie détourne la charge sémantique de l'expression orale ; comment elle dissout les signifiés dans leur matérialité à la fois sonore et gestuelle.

Dans ce sens, l'enjeu — chercher la « voix du danseur » — consiste à se poser les questions suivantes : Comment danser tout en vocalisant ? Comment composer le mouvement dansé avec la voix devenue différente ? Comment cette nouvelle

forme d'énonciation voca-dansante exprime-t-elle « autre chose » ? Cet « autre chose » qui n'est peut-être pas clair et évident à percevoir, mais qui correspond à la tentation d'« élever la voix autrement ». La Voix de la Danse est ce qui tente d'« élever la voix autrement » revoyant les façons habituelles dont nous utilisons nos organes de locution.

1. Phonésie des organes

Pour entamer son autopoïétique, la Phonésie plonge d'abord dans une notion d'organe. L'organe comme une partie du corps humain qui remplit une fonction spécifique (autant sur le plan physiologique qu'imaginaire) et sur qui on peut agir pour obtenir tel ou tel effet. L'organe aussi comme instrument qui permet de réarticuler les habituels raccordements entre gestes vocal et dansant.

a) Danse des organes

Dans *L'envers du dehors*⁵⁸, solo pour un corps et ces organes, je danse avec une caméra endoscopique sans fil qui transmet en temps réel les images de sa descente intestinale et donne à voir l'insondable « dedans » du corps, l'envers de son dehors. Au revers d'une tendance qui préfère le silence des organes, l'un des enjeux de ce spectacle chorégraphique était non seulement de les faire danser mais aussi de les faire parler. C'est donc en descendant dans l'invisible obscur de mes organes que je connecte pour la première fois la danse avec la voix et la parole. Il s'agissait pour moi d'étendre la conscience de l'appareil vocal dans sa dimension organique et viscérale.

⁵⁸ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, Vanves, Ardanthé, 2012, (a reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France ; Programmation : Tanzquartier à Vienne Festival Score ; Théâtre de Vanve à Paris Festival Artdanthé ; Vinzavod à Moscou Festival Platforma), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/97750565>

Pour ce faire, dans une partie du solo, j'ai utilisé deux procédés d'articulation entre le mouvement et la voix. Le premier était la superposition de deux crescendos : l'un, au niveau du corps, par l'amplification de la tension corporelle dans une posture statique et monumentale ; l'autre, au niveau de la voix, par l'accumulation de couches sonores successives suivant une partition pour dents, lèvres, langue et larynx. On pouvait alors voir la représentation d'un sujet humain, enfermé mais rebelle, qui ne pouvait pas empêcher l'expression des voix de ses propres organes. Le deuxième procédé était à la charnière du geste – mouvements du corps en multiples torsions – et de la vocalisation – sons effectués non pas sur l'expir mais sur l'inspir (technique utilisée par les chamans) : cette voix « à l'envers » dénouait la gorge du danseur pour faire sonner ses entrailles.



Figure 1 : Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, 2012. Photo : Mathieu Bouvier.

b) Je suis une statue

Je suis debout dans une posture monumentale. Je suis une statue. Oui, je suis une statue qui pointe sa main gauche au-dessus de sa tête. Non, au-dessus de

ses deux têtes. Oui, j'ai deux têtes, quatre pieds et quatre bras. J'ai deux corps aussi. Deux corps dans un. Un qui est un emboitement des deux. Le premier est celui d'une femme et l'autre, celui d'un homme. Je suis femme-homme qui regarde vers l'avenir lointain, un futur commun. Un beau rêve binôme, une illusion, un imaginaire. Je ne pointe qu'un point. Une main serrée qui donne un cap. Une direction ancrée dans une assise. Mes pieds sont écartés et bien plantés dans le sol. J'inspire.

Comme vous le voyez, dans cette description, il est question d'un corps vécu depuis l'intérieur de la danse. Et ça commence par un imaginaire, une sculpture, une statue soviétique : *l'Ouvrier et la Kolkhozienne* de l'artiste russe Vera Moukhina, statue créée en 1937 pour l'Exposition Universelle de Paris. Le monument est composé d'une femme kolkhozienne avec la faucille et d'un homme ouvrier avec le marteau (symbole communiste représentant l'agriculture et l'industrie). Nous voici dans le courant artistique du « réalisme socialiste » sous le pouvoir communiste. Les figures sont figuratives, académiques et héroïques : l'art figuratif qui se manifeste par la représentation du visible impose une seule et unique vision sur le monde. Etant moi-même d'origine soviétique, je ressens le poids de ces images de propagande, chargées de la force des corps érigés et de la conviction des esprits prêts à tout. Une force de conviction – oui ; un corps érigé - pourquoi pas ; prêt à tout – certainement pas ! « De même que la fonction crée l'organe, il arrive qu'une réalité nouvelle oblige à réformer le vocabulaire ⁵⁹ », disait le critique d'art Paul Ardenne à propos d'une relation entre l'art et la politique. Est-il alors possible de démystifier l'organe d'un empire aussi rigide en le déconstruisant ? Comment faire le tri dans les valeurs imposées par un système d'exploitation des consciences humaines ?

⁵⁹ Paul Ardenne, *Art et politique : ce que change l'art 'contextuel', L'art même* N°14, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.lartmeme.cfwb.be/no014/pages/page1.htm>.

c) L'immobilité fait sentir

L'air se répartit dans mon corps immobile d'une façon rapide et pousse légèrement ma peau depuis l'intérieur. Cette poussée interne amène mon attention à parcourir tout mon corps de haut en bas pour vérifier si mes surfaces cutanées touchent bien l'espace extérieur dans lequel je me trouve. Ce remplissage de mon enveloppe charnelle prend poids. Ma masse forme une structure en appui stable et solide. J'expire.

L'immobilité en danse n'est pas une absence de mouvement, loin de là. Il est impossible de ne pas bouger du tout. Même inerte, le corps vivant est rempli de mouvements. Steve Paxton, inventeur du Contact Improvisation, appelle cette conscience corporelle « petite danse » (the small dance) : danse dans laquelle le sujet, debout et immobile, observe tous les micros mouvements présents dans son corps. « La petite danse est le mouvement accompli dans l'acte même de se tenir debout : ce n'est pas un mouvement consciemment dirigé, mais il peut être consciemment observé. ⁶⁰ » Finalement, l'immobilité est une idée relative. Mais elle permet de ralentir le mouvement et la précipitation pour pouvoir sentir davantage. Myriam Gourfink, chorégraphe dont les danseuses performant toutes les pièces en mouvement lent et continu, témoigne que « *la lenteur vient du désir de sentir,*

⁶⁰ L'auteur déclare : « *Eh bien, pour commencer, c'est une perception vraiment facile : tout ce que vous avez à faire c'est de vous tenir debout et vous détendre (relax) – vous voyez – et à un certain moment vous vous apercevez que vous vous êtes détendu au maximum de vos possibilités mais que vous êtes encore debout et dans cette situation debout il y a un tas de mouvements infimes... le squelette vous tient verticalement même si vous êtes mentalement détendu. Or, le fait même que vous vous imposez de vous détendre, et qu'en même temps vous continuez de vous tenir debout – vous trouvant à cette limite où vous ne pouvez plus vous détendre sans tomber –, vous met en contact avec un effort de base qui vous soutient, lequel a lieu sans cesse dans le corps, si bien que vous n'avez pas besoin d'en être conscient. C'est du mouvement statique fondamental – vous voyez – que vous masquez avec des activités plus intéressantes, mais qui est là toujours en train de vous soutenir. Nous essayons d'entrer en contact avec ces forces élémentaires (primal forces) du corps et de les rendre facilement apparentes. Appelez-les la "petite danse"... » (Paxton 1978 : 11). Paxton 1996 : 50. José Gil, La danse, le corps, l'inconscient, Terrain [En ligne], 35 | septembre 2000, mis en ligne le 08 mars 2007, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>*

s'arrêter pour tout sentir. Ecouter le souffle, percevoir comment il circule dans l'espace du corps, et se laisser guider par l'élasticité de ce mouvement d'expansion et de rétraction, qui est comme un voyage, à chaque inspir, à chaque expir, au bord de la non-existence. Le mental se calme et il est possible de percevoir les frémissements des tissus corporels jusque dans la moelle osseuse, d'écouter la fibrillation de l'air dans les oreilles qui monte en intensité » ⁶¹ . Le ralentissement permet donc l'augmentation de la perception de certaines sensations en les distinguant les unes des autres. Dans l'immobilité mon attention plongeant à l'intérieur même de ma chair accroît sa capacité à sentir plus rapidement et plus intensément les différentes parties de mon corps et à cerner plus distinctement les sensations. Ce n'est pas pour rien que les techniques de méditation utilisent des positions assises et immobiles : elles cherchent souvent à observer le corps avec une attention qui circule lors de plusieurs cycles répétitifs. Arrêter de respirer par moments permet aussi d'intensifier les sensations. On pourrait dire que « faire de l'immobile » ralentit le temps tout en l'accentuant. Myriam Gourfink ajoute : « ...la lenteur est comme un zoom sur chaque éclat d'instant, elle permet de rendre visible et sensible l'avènement et l'effondrement de chaque instant. » ⁶² L'immobilité intensifie donc le moment présent. Ce temps suspendu ouvre sur des champs de sensations, telle la terre qui fait pousser des fleurs. Plus on immobilise le corps, plus les sensations fleurissent, tantôt cutanées, tantôt articulaires, tantôt viscérales. On est d'abord à la surface, puis on rentre de plus en plus profondément à l'intérieur du corps. Ces sondes sensorielles permettent non seulement de faire le lien entre les différents milieux de la corporéité mais aussi de provoquer des connexions nouvelles, voir inédites. Connecter, par exemple, la sensation du poids avec celle

⁶¹ Amelie Blaustein Niddam, *Myriam Gourfink : « La lenteur vient du désir de sentir, s'arrêter pour tout sentir. »*, *Toute La Culture*, [en ligne], Mise en ligne 17 septembre 2018 [consultation 1 octobre 2022]. Disponible sur : <http://toutelaculture.com/spectacles/danse/myriam-gourfink-lenteur-vient-desir-de-sentir-sarreter-sentir/>

⁶² *Ibid.*

des organes génitaux, puis les relier à la bouche, m'a permis de produire des vocalisations, auxquelles je ne m'attendais pas du tout. L'immobilité performative permet donc cette « descente aux entrailles », que j'ai évoquée plus haut, sur des plateaux où la matérialité et l'imaginaire se côtoient et s'entrelacent. Ce qui permet aux protagonistes de faire des découvertes subtiles et fécondes.

d) Les organes font front

Mais revenons à l'imaginaire que la statue m'évoque. Qu'est-ce qu'elle renferme ou plutôt qui enferme-t-elle ? Quelles sont les consciences invisibles emprisonnées dans son image imposante ? Qui se trouve derrière cette apparence visible ? Et si, pour découvrir ce qui nous échappe, il fallait prêter l'oreille à des organes a priori silencieux ? Célèbre phrase de 1936 par le chirurgien René Leriche me vient à l'esprit : « La santé [...] c'est la vie dans le silence des organes. ⁶³ » Comme s'il fallait ignorer ses organes pour ne pas être malade. Comme si le fait de ne pas les entendre permettait de rester en vie. Antonin Artaud, souffrant de schizophrénie et surtout de traitements médicamenteux acharnés, a rêvé d'un corps sans organes, c'est-à-dire d'un corps qui ne pourrait plus subir l'oppression qui s'exerce sur lui à travers ses propres organes. Pour Artaud « *L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter / cet animalcule qui le démange mortellement / dieu / et avec dieu / ses organes / Car liez-moi si vous le voulez / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.* ⁶⁴ » Artaud voulait se débarrasser des organes pour se libérer de l'emprise de toute une organisation autour de lui qui le conditionnait à se soumettre à ses souffrances. « *Le corps est le corps / il est seul / et n'a pas besoin d'organes / le corps n'est jamais un organisme / les organismes sont les ennemis du corps / les choses que l'on fait / se*

⁶³ René Leriche, *De la Santé à la Maladie*, Encyclopédie Française, Paris, Larousse, 1936, vol. 6, p. 16.1.

⁶⁴ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, 1947, OC13, p. 34.

passent toutes seules / sans le concours d'aucun organe / tout organe est un parasite / il recouvre une fonction parasitaire / destinée à faire vivre un être / qui ne devrait pas être là. ⁶⁵ » C'est l'organisme qui nous oblige à fonctionner de telle ou telle manière en enlevant une liberté propre au corps pour lui infliger un ordre établi. Dans l'union soviétique on appelait « organes » le KGB, le Comité pour la Sécurité de l'État, service de renseignement de l'URSS post-stalinien. Cette organisation de contrôle d'état sur les individus enfermait les gens dans des prisons lointaines de Sibérie pour maintenir dans la peur toute la population de l'Union Soviétique. Ma propre grand-mère préparait à mon grand-père chaque matin un petit sac avec tout ce qu'il fallait pour le cas où on l'embarquerait dans une prison. La peur était constante et généralisée. On comprend que l'on puisse rêver de se débarrasser des organes oppresseurs qui pèsent et menacent les libertés de chacun. « Parce que vous avez laissé aux organismes sortir la langue / il fallait couper aux organismes / leur langue / à la sortie des tunnels des corps. ⁶⁶ », poursuit Artaud. Et c'est ce qu'a fait le metteur en scène italien Romeo Castellucci dans « *The Four seasons restaurant* » quand il commence son spectacle par des femmes qui entrent en scène et paraissent littéralement couper leurs langues avec des ciseaux à la sortie de leurs bouches. Après qu'une dizaine de femmes aient accompli cet acte, un vrai chien entre en scène pour manger toutes ces langues coupées. Deleuze pense aussi que c'est seulement dans des états extrêmes qu'on peut accéder à ce qu'il appelle (reprenant un terme d'Artaud) Corps sans Organes : un corps sensible et sans langage contrant par ce fait l'esprit cartésien.

J'expire encore, tout en resserrant peu à peu mes muscles. A chaque sortie d'air, palier par palier, couche par couche, je tends chaque muscle de mon corps. J'expire jusqu'à ce qu'il n'y ait que très peu d'oxygène dans mes poumons mais

⁶⁵ Antonin Artaud, passage non repris dans la version finale du *Théâtre de la cruauté*, novembre 1947, OC13, p. 287.

⁶⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, 1947, OC13, p. 114.

suffisamment pour que je puisse encore tenir debout. La forme de ma posture est restée la même tandis que mon état de présence est passé d'une qualité calme et détendue vers un état d'être presque bouillonnant. Ce crescendo de tension est monté progressivement jusqu'à envahir tout mon corps. Mon attention s'est concentrée sur mon visage et plus précisément sur ma bouche. Comme si ce trou frontal n'était qu'un seul clapet pour faire sortir la pression. Mes lèvres se sont entrouvertes pour faire sortir un peu d'air d'un coup sec et se sont refermées aussitôt. Le premier son a surgi, celui de mes lèvres.

Suite à la poésie d'Artaud, Deleuze définit le *Corps sans Organes (CsO)* comme un corps intensif, un corps qui se caractérise non pas par sa forme extérieure mais par des forces qui l'habitent. Deleuze écrit : « *Le corps sans organes, est un corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C'est une puissante vitalité non-organique qui le traverse.* ⁶⁷ » Dans ce sens, lors du crescendo de tension décrit plus haut, le corps de ma statue devient à ce moment-là un corps intensif. Il résulte d'un effort intense et soutenu par un serrage global des muscles de tout le corps. Ce serrage est progressif et s'effectue en crescendo depuis une position fixe mais détendue jusqu'à cette même position mais, cette fois, sous pression. Dans ce module du solo, il est question de garder la même forme de position du corps tout en changeant son état. On passe d'un état calme et stable vers un état en tension et farouche. Cette montée en pression refuse une forme d'organisation imposée de l'extérieur : celle de la statue monumentale d'un réalisme socialiste qui impose au corps une hiérarchie bien définie. Les muscles font front face à cette organisation autoritaire.

e) Voix des organes

⁶⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 164. Cf. aussi la description du CsO dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, 1. Minuit, 2013, p. 26.

J'entends un son qui crache. Ce son, je l'écoute en même temps que je l'exécute. L'air se propulse par une tension de tout mon corps et se percute sur le bord de ma bouche. Le contour buccal s'entrouvre par intermittence, laissant découvrir mes dents. J'envoie un premier claquement dentaire, puis un deuxième. Les deux sons se répercutent et se répondent. Celui des dents est plus rare, celui des lèvres est plus insistant. Je fais une sorte de dialogue qui s'installe entre mes lèvres et mes dents, un relais qui expulse l'air de ma bouche. Je maintiens une tension corporelle globale. Après les lèvres et les dents, mon attention se porte vers les profondeurs de mon corps. L'arrière de ma langue commence à détourner une partie de l'air vers les cavités nasales. Une troisième sonorité entre en jeu, résultante d'une relation entre la racine de ma langue et le haut palais à l'intérieur de ma caverne buccale. Ma bouche tout entière fait geste. Je sculpte l'air avec ses trois mouvements buccaux différents. L'air sort de moi sous forme de sons. En recomposant les sons de mes organes, je taille ma voix, devenue différente. Je descends encore plus loin dans la glotte avec mon attention pour déclencher les sonorités de mon larynx. Le son est profond - effectué bouche fermée il s'entend au fond de ma gorge au milieu de tous les autres sons que je suis en train de produire. Mon corps est toujours en tension maximale, comme s'il fallait toute cette énergie de contraction pour accumuler une nouvelle organisation sonore. Plus ma contraction augmente et plus mon attention descend encore plus loin à l'intérieur de mon corps. Comme si, en augmentant la densité de mon tonus postural, je pouvais accéder à des paliers de plus en plus profonds de mon appareil vocal. À ce stade je suis dans un climax d'accumulation des quatre sons de mes organes vocaux. Je maintiens la navigation de mon attention dans cette matière voca-organique, tout en maintenant la tension dans tout mon corps. Je sais d'avance que bientôt viendra la décompression. Une première bouchée d'air sort par ma bouche, c'est le début de la fin.

Artaud ne voulait pas se débarrasser complètement de ses organes. Il voulait en chercher d'autres, les remplacer par des organes différents : « *La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés.* ⁶⁸ » Pour Deleuze aussi, le problème n'est pas dans les organes mais dans l'organisme. Effectivement, « *le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ce ne sont pas les organes. L'ennemi c'est l'organisme.* ⁶⁹ » Dans « *De la création chorégraphique* », Michel Bernard décortique le concept d'organisme, ses implications philosophiques, épistémologiques ainsi que les conséquences de son utilisation en danse. Il commence par l'étymologie. Organon en grec signifie l'outil. « *L'organon aristotélien prétend fournir les règles d'usage du langage.* ⁷⁰ » Il assimile le mouvement animal « *au fonctionnement d'une machine et, plus exactement d'une machine de guerre.* » ⁷¹ C'est en résistant à ces règles du langage, cette machine de guerre que Deleuze, avec le CsO, semble vouloir « arracher la conscience au sujet pour en faire un instrument d'exploration. » ⁷² Le CsO s'oppose à l'organisme compris comme une conscience rationnelle et plus largement compris comme le cogito cartésien. Quels sont alors ces « vrais » organes d'Artaud qui ne sont pas encore là ? Comment s'arracher aux règles préétablies du langage ? Quels nouveaux agencements, quelle réorganisation du fonctionnement habituel de l'organisme, quelles forces constituantes du corps serait-il nécessaire de développer afin de construire des cartographies nouvelles échappantes encore à l'emprise du conditionnement et non soumise à l'organisme ? Déconstruisant les règles d'articulation du langage je décompose d'abord celui-ci dans ses différentes sonorités organiques. Je classe

⁶⁸ Antonin Artaud, passage non repris dans la version finale du *Théâtre de la cruauté*, novembre 1947, OC13, p. 287.

⁶⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 196.

⁷⁰ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001, p. 26.

⁷¹ *Ibid*, p. 27.

⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.* p.198.

tout en sons séparés et autonomes. Lèvres, dents, langue et larynx font chacun leur propre son. La syntaxe est éclatée dans une expérience performative de forte intensité corporelle, pour se ré-articuler dans un nouvel agencement. Par relais des muscles de tout le corps et par accumulation progressive, les organes vocaux se réorganisent et convergent dans un seul et unique faisceau d'énergie. Est-ce la statue qui crie ? Non, ce sont ses organes qui s'expriment. Une intense expulsion buccale dépouille l'organisme de ses tripes sonores. Les organes, conçus initialement pour parler, ont repris leur liberté d'expression en trouvant leur propre manière de faire voix. Ainsi, la forme initiale de l'organisme, cette statue monumentale, imposée au corps, est dépossédée de ses organes vocaux. Elle n'a plus de voix. Elle est vidée.

L'air sort. Comme si le clapet de sécurité d'une cocotte-minute commençait à fonctionner pour que la pression descende. Les flux d'air sortent de moi en s'intégrant parfaitement dans ma composition buccale. Ces bouchées d'air deviennent de plus en plus présentes. Chaque fois que l'air sort de ma glotte, ma tension musculaire descend. La pression baisse et ma statue commence à se transformer. Elle perd peu à peu sa forme en se dégonflant comme un ballon. La main gauche descend lentement vers le bas, puis la tête, puis le haut du torse. Le débit de mes vocalises diminue pour laisser place au son de l'air expiré. Celui-ci prend de plus en plus d'importance. A chaque expir, à chaque dégonflement, la qualité sonore de l'expir se transforme. Elle devient de plus en plus grasse, avec des craquements répétitifs de salive. Je me vide.

Mais toutes ces nouvelles organisations buccales, ces nouvelles expressions organiques, ces corps sans organes qui ont échappé pour un court moment à l'organisme de la statue ne forment-ils pas une nouvelle organisation qui reprend rapidement une domination sur le reste ? Ces énergies libératrices et chaotiques, une fois organisées entre elles, ne constituent-elles pas à nouveau un organisme ?

Faudra-t-il en passer par un nouveau CsO ? Admettons qu'il le faut : pour procéder à ce nouveau démontage, je commence par débayer l'accumulation sonore tout juste amassée. De ce faisceau buccal, j'enlève d'abord le son du larynx, puis de la langue, puis des dents, puis des lèvres. La statue se vide de ses organes dans un decrescendo. Moins il y a de sons et moins les muscles tiennent la verticalité. Comme si en désertant le corps, l'énergie vocale vidait le corps de ses puissances. Cette purge d'organes, ce vide qu'elle laisse derrière elle crée à nouveau un appel d'air. L'inspir commence mais cette fois il est sonorisé. La voix est renversée.

Je suis vidé, assoupi. Mes jambes sont encore stables. Je cherche mes appuis avec des petits mouvements du tronc. Il reste très peu d'air dans mes poumons. J'ai l'impression d'être au fond de moi-même. Mes yeux sont fermés. Je suis dans le noir. Mon diaphragme fait un appel d'air. Une traction interne provoque de petites poussées dans ma colonne vertébrale. L'air qui entre dans mon nez fait vibrer mes cordes vocales mais à l'envers. Le son est produit non pas sur l'expir mais sur l'inspir, un peu comme au début d'un ronflement. On peut entendre une voix avec un timbre âcre et caverneux. En s'amplifiant, ce chant guttural amène la colonne vertébrale à se déplier davantage. Calés sur le son de la voix, les mouvements de la colonne poussent les omoplates puis les épaules. Les bras se déplient en un mouvement rotatif pour aller chercher l'espace extérieur comme s'ils voulaient se visser dans l'air environnant. Comme s'ils cherchaient des trous pour s'y raccrocher et entrainer tout l'arrière du corps. Un jeu s'installe entre ces mouvements vissés des bras et la voix gutturale. Parfois ce sont les mouvements qui initient la voix et parfois c'est l'inverse. Parfois le mouvement accompagne le son de la voix et parfois les deux vont à contresens l'un de l'autre.

Créé par l'utilisation du diaphragme ce son guttural - le point d'articulation avec le geste - se situe à l'arrière de la bouche, au fond de la gorge. Si, dans la première vague de déconstruction de l'organisme, c'est par l'intensité du serrage

musculaire que les voix des organes ont été expulsées, ici, dans la deuxième vague, en cherchant un nouveau CsO, c'est par le renversement du flux vocal qu'il y a une tentative de trouver de nouvelles fonctionnalités organiques. Une voix « à l'envers » qui, en se démarquant d'un usage habituel, non seulement ouvre une nouvelle sonorité mais trouve de nouveaux points d'ancrage pour activer les mouvements dansés. Pour produire cette voix à l'envers, le diaphragme fait descendre les viscères en créant une dépression dans les poumons. Le mouvement des bras est ainsi initié par les organes internes, au plus profond du tronc. La voix à l'envers fait parler les organes de l'invisibilité intérieure.

Un nouveau système est mis en place, un nouvel organisme qui arrange et articule les nouveaux éléments. Michel Bernard, dans « De la création chorégraphique » cite Jacques Derrida qui parle de la méfiance d'Artaud vis-à-vis de toute articulation : « *Artaud redoute le corps articulé comme il redoute le langage articulé, le membre comme mot, d'un seul et même trait, pour une seule et même raison. Car l'articulation est la structure de mon corps et la structure est toujours structure d'expropriation. La division du corps en organes, la différence intérieure de la chair ouvre le manque par lequel le corps s'absente à lui-même, se faisant ainsi passer pour l'esprit. Or, dit Artaud, « il n'y a pas d'esprit, rien que des différenciations du corps.* » ⁷³ Mais y-a-t-il une échappatoire à l'aliénation par des instances supérieures toujours en devenir ? Le geste et la voix, ne sont-ils pas ces différenciations qui échappent à la division du corps tout en le reliant en une corporéité ? Leurs réorganisations constantes ne nous libèrent-elles pas de notre propre organisme ? Devrions-nous encore et encore réinventer d'autres organes sans corps ? Mais c'est peut-être aussi ça, se rencontrer soi-même : non seulement re-questionner et déconstruire sa propre condition, mais aussi pouvoir, en même temps, la recomposer en acte. Il s'agit d'activer un processus cyclique de

⁷³ Artaud, cité par : Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001, p. 65

branchements et de débranchements, de rapprochements et d'éloignements non pas entre les différents organes mais entre les différents processus constituant un sujet humain.

Le projet suivant que je voudrais décrire et analyser plus bas se nomme *Ivan le Fou*. Dans cette performance, il est question de plonger entièrement dans cette recherche de CsO qui, en cherchant à se libérer de l'organisme, se régénère sans cesse dans une succession de trases phonésiques.

2. Élasticité dynamique du sujet

Après la notion d'organe la Phonésie explore son rapport à l'organisme. Nous allons convoquer ici les concepts de *Corps sans Organes* et de *l'Organisme*, que Artaud et Deleuze ont utilisés pour évoquer des rapports de force entre un système et les éléments le constituant.

Si, ferme à notre langage, tu n'entends pas nos raisons, à défaut de la voix, parlons en gestes barbares.⁷⁴

Eschyle Agamemnon

De l'homme à l'homme vrai, le chemin passe par l'homme fou.⁷⁵

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*

⁷⁴ Julia Kristeva, *Le geste, pratique ou communication ?*, *Langages* 10 (1968), p. 48.

⁷⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, réed. 1972, p. 649.

a) Personnage phonésique

J'arrive. Je suis nu. Tous mes habits sont dans mes mains. Je traverse tout ce monde assis qui m'attend. Ils savent ce qu'ils attendent. Ils attendent que je saute. Mais après ils ne savent pas ce qui va se passer. Et moi non plus d'ailleurs. Tout ce que je sais, c'est qu'il y aura quelque chose. Il y aura forcément quelque chose. Je me prépare. Je m'habille. J'inspire un bon coup. Je me détends. C'est parti. Boum.

Pour dépasser son statut social déviant, Ivan le Fou, l'un des héros populaires des contes Russes, invente des stratégies souvent à l'écart du comportement standard. Dans mes pièces précédentes, avec certaines matières chorégraphiques dans *L'envers du dehors* mais aussi dans *Nous*⁷⁶, une pièce pour neuf performeurs autistes, la folie est l'un des tissus précieux qui constitue une des toiles de fond de mes projets. Si la vision médicale pose la folie comme une maladie mentale et une déficience d'être au monde, il me semble qu'elle est porteuse d'un possible hors des canons de l'ordre collectif. « Mère des arts »⁷⁷ selon Erasmus, la folie est une source de savoir hors limite, un espace d'enseignement à l'écart de la norme. Si Michel Foucault dénonce l'histoire de la folie qu'on enferme⁷⁸, dans plusieurs de mes projets je montre comment extirper mon corps de l'emprise des systèmes normatifs. Ainsi, dans mon solo *Ivan le Fou*, l'articulation entre voix et danse devient une zone privilégiée permettant cette extirpation des normes d'expression en passant par le corps et le langage. Mon Ivan le Fou plonge dans des transes successives en éclatant les habitudes phonétiques du langage ordinaire. Là où l'ensemble de sons produits par les cordes vocales sont intimement liés au mouvement, là où le geste et la voix fusionnent dans des magmas jubilatoires, son

⁷⁶ Anatoli Vlassov, *Nous*, Festival *Faits d'Hivers*, Paris, 2014, (Pièce avec dix danseurs autistes. A reçu l'aide au projet DRAC Danse Ile de France. Création Festival *Faits d'Hivers* (2 représentations à Paris en 2014), et 2 dates en 2015 au Théâtre de Brétigny, scène conventionnée), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/90303401>

⁷⁷ Erasmus Van Rotterdam, *Eloge de la folie*, rajouter la ville et année, Alia Vox, p. 44.

⁷⁸ Voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, rééd. 1972.

faire devient son dire. Dès lors Ivan le Fou ne devient-il pas lui-même un organe d'expression ? La performance consiste en une succession de plusieurs états modifiés à la limite du langage. En ce sens, la performance est un cri de guerre, une attaque frontale, un saut dans la mort : non pas la mort définitive d'un sujet humain mais une succession de ruptures transitoires avec son propre organisme. Ces morts successives sont chaque fois renouvelées par des moments plus neutres du ré-habillage, puisque chaque transe est associée à des costumes différents.

Par ses tranches déconstructives, *Ivan le Fou* explose la logique, revendique l'idiotie, prône la simultanéité. Pourrait-on alors l'associer à un acte Dada ? Dans son journal *La fuite hors du temps*, Hugo Ball, écrivain et poète dadaïste, écrit : « *Le poème simultané traite de la valeur de la voix. L'organe humain représente l'âme, l'individualité dans son odyssée parmi les compagnons démoniaques. Les bruits forment le fond : l'inarticulé, le fatal, le décisif. Le poète veut mettre en évidence la disparition de l'homme dans le processus mécanique. Dans un raccourci typique, il montre le conflit de la vox humana avec le monde qui la menace, l'utilise et la détruit, un monde dont le rythme et le bruit sont inéluctables.*⁷⁹ » Comme Hugo Ball, *Ivan le Fou* supprime une langue conceptuelle, il clame des syllabes en les mélangeant aux bruits de bouche.

⁷⁹ Hugo Ball, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Monaco, Rocher, 1993. rajouter une page.. ou donner référence internet



Figure 2 : Anatoli Vlassov, *Ivan le Fou*, 2014. Photo : Diane Sorin.

Mais *Ivan le Fou* ne va-t-il pas encore plus loin ? Grâce à la Phonésie, n'étend-il pas la voix jusqu'aux mouvements de tout son corps ? Car *Ivan le Fou* fusionne ses onomatopées avec des gestes corporels. Il amplifie sa voix au travers du corps tout entier, lui-même devenu un organe de locution. Ainsi, il regroupe non seulement les organes de la parole (la bouche, les cordes vocales, les poumons, le diaphragme) mais aussi tous les organes du corps humain y compris ses extrémités. Il s'agit d'une danse-voix avec des actions-souffles, des mots-mouvements, des gestes-syllabes. En ce sens, *Ivan le Fou* réunit deux disciplines, la danse et la poésie, en un seul et unique acte phonésique. Henri Chopin, un poète sonore français, propose aussi d'unir deux disciplines dans une, la poésie et la musique, en y attribuant un nouveau terme, celui de la « poésie sonore ». Il prétend par là désigner « une étape importante dans l'histoire poétique en effaçant la séparation entre musique et

poésie »⁸⁰, tout en précisant que ce « *n'est pas du tout un mouvement d'avant-garde. C'est une reconnaissance d'un millénaire d'oralité avec un court passage de quatre siècles de ce que Zumthor nommait la poésie littéraire* »⁸¹. Ce faisant Chopin met en opposition la musique orale et la musique instrumentale. Il poursuit : « *Je préfère les reliefs des sons, avec lesquels je m'enivre des gestes, danses, ou tout orchestre naturel vécu dans un anti-instrumental (qui) anime mes eaux, viandes, moelles, os, vapeurs aux frémissements incalculés, qui m'ôte les soucis des flammes de Mister Prométhée, sachant que ma seule chance réelle réside dans ma vie.* »⁸² Chopin oppose l'organique au mécanique, la vitalité à l'instrumentation car il voit dans cette dernière une fixité et une standardisation. « *Alors, la poésie est avant tout une fluctuance qui ne se reconnaît pas dans l'uniformité des mesures, lorsqu'elle a dans ses pouvoirs vécus des montagnes qui, heureusement, ne sont pas uniformisées dans leurs formes et leurs souffles.* »⁸³ Il s'agit donc d'une résistance face à une instrumentation c'est-à-dire au langage structuré et conforme, une logique cartésienne qui, selon lui, impose une compétitivité et une division.

b) Projet écologique

Dans l'archéologie de mes œuvres chorégraphiques, *Ivan le Fou* (2014) vient après *L'envers du dehors* (2013), projet dont j'ai parlé plus haut. Dans celui-ci j'avais dansé avec une caméra endoscopique sans fil, technologie très récente dont l'adaptation à la scène avait été une aventure laborieuse ; un vrai tambour d'orchestre y servait d'écran pour l'image endoscopique, un vidéo-projecteur ayant été logé dans son fût ; ce même tambour avait également été modifié pour servir

⁸⁰ Henri Chopin, *Propos sur la réalité sonore*, Paris, Zhor, 2001, p 19-22.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 10, 11

⁸³ *Ibid.*, p. 13-14.

d'instrument de musique : également logés dans le fût plusieurs godemichés pilotables à distance avaient été reliés à une table midi ; un musicien pouvait moduler en live la vitesse de rotation de ces organes artificiels afin d'interpréter une partition de vibrations composée par le compositeur Dmitri Kourliandski. Tout ceci pour dire que ce projet avait été imposant et ambitieux autant sur le plan des ressources qu'en terme de temps de création. Après ce projet, conséquent en moyens, j'ai donc décidé de faire un projet « sans rien ». D'un projet « riche » je voulais passer vers un projet « pauvre ». Je voulais passer d'un projet impliquant de nombreuses ressources chorégraphiques, techniques, technologiques, scénographiques, humaines et financières à un projet vidé de tous ces éléments. Après avoir passé beaucoup de temps sur différents fronts je voulais faire un projet a minima qui ne me demande que l'essentiel. À savoir cette relation entre le geste et la voix, une articulation que j'avais déjà entamée dans *L'envers du dehors* et qui m'inspirait de plus en plus.

Norbert Godon, artiste multimédias et conférencier au Centre Georges Pompidou, qualifie la pratique dadaïste d'écologique dans son article *Tout contre la pollution rationnelle : Dada, poésie sonore, Internationale situationniste*⁸⁴. D'une part sur le plan sémiotique, la pratique dadaïste oppose son caractère corporel et emphatique au rationalisme froid et monolithique ; d'autre part, sur le plan économique « elle est adaptée à l'environnement des productions culturelles complexes et raffinées, parmi lesquelles la réduction maximale des moyens mis en œuvre produit un puissant effet de contraste »⁸⁵. La « pauvreté » de la performance *Ivan le Fou* ne rejoint-elle pas cette idée d'écologie de moyens qui libère d'une certaine forme de servitude infligée par un système économique dont on dépend ?

⁸⁴ Norbert Godon, *Tout contre la pollution rationnelle : Dada, poésie sonore, Internationale situationniste*, *Ecologie & politique*, 2008/2 (N°36), p. 184.

⁸⁵ *Ibid.*

c) Pousser mes racines en même temps que j'avance

Quand je passe d'un projet vers un autre je change tout en même temps. C'est comme si je passais dans une autre dimension : un nouveau désir, une nouvelle rencontre, un nouveau contexte. D'un travail avec des éboueurs, je passe vers un travail avec des personnes autistes, puis d'un projet de haute technologie vers un projet où il n'y en a aucune. Mais ces passages d'un domaine à l'autre ne sont-ils que la satisfaction d'un désir de nouvelles découvertes ? Y-a-t-il quelque chose d'autre qui se cache derrière ce mouvement perpétuel ? Quelle nécessité m'amène vers des changements aussi diversifiés ? Ce genre de vagabondage artistique ne permet pas aux acteurs du monde de l'art de vous identifier clairement : pour reconnaître un artiste, le monde de l'art a besoin de déterminer son identité artistique. Et pour qu'elle puisse la déterminer, il semble inévitable de refaire plus ou moins la même chose pendant un laps de temps souvent assez long (autour de 10 ans). Le mécanisme semble similaire à celui du domaine commercial, où les affaires ont besoin d'un certain temps pour gagner leur notoriété sur le marché. C'est sûrement pour échapper à ce marché qu'en tant qu'artiste j'ai alors choisi de passer d'un projet à l'autre, sans que ces projets aient de liens apparents entre eux. En 2009, Nicolas Bourriaud, commissaire d'exposition, écrivain et critique d'art, a publié le livre *Radicant*⁸⁶. Le nom de ce livre est pour moi assez significatif car Radicant est le nom d'une plante qui fait pousser ses racines en même temps qu'elle avance. Il n'y a pas qu'une seule racine mais plusieurs. Chaque racine se renouvelle au gré de l'avancement de la plante. Dans ce livre Bourriaud forge le terme de sémionaute pour renvoyer aux créateurs de parcours « à l'intérieur d'un paysage de signes. Habitants d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global, où ils ou elles errent à la recherche de connexions à établir. Indigènes d'un

⁸⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant, Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

territoire sans limites a priori, ils se voient placés dans la position du chasseur-cueilleur d'autrefois, du nomade qui produit son univers en arpentant inlassablement l'espace »⁸⁷. Ce déplacement erratique n'est-elle pas une façon d'échapper au système ? Michelangelo Pistoletto, un représentant de l'Arte Povera disait : « *Ma marche actuelle est ainsi latérale. Chaque production est pour moi libération.* »⁸⁸ Chaque projet est une façon de se libérer des sentiers battus dans lesquels le système nous attend. Sur ce point mon activité artistique fait écho à celle de l'Arte Povera des années 1960 en Italie car elle refuse d'être assignée à une identité spécifique et de se voir enfermer dans une seule définition. Michelangelo Pistoletto rajoute : « *Il s'agit d'une nouvelle attitude qui pousse l'artiste à se déplacer, à se dérober sans cesse au rôle conventionnel, aux clichés que la société lui attribue.* »⁸⁹

d) Plonger pour se libérer

Dans le domaine du spectacle vivant, les expérimentations d'Antonin Artaud et de Jerzy Grotowski cherchent aussi leurs projets libérateurs. Il s'agit de libérer le corps de l'acteur des dépendances sociales et matérielles. L'initiateur d'un « Théâtre Pauvre », Jerzy Grotowski, débarrasse la scène de ce qui ne lui semble pas nécessaire pour que l'expérience théâtrale existe. Chez lui, le nombre d'acteurs sur scène est minimal. Extraits du monde, ils doivent faire sortir la mémoire de leurs corps pour retrouver des sensations enfouies et renouer avec leurs gestuelles singulières. Bien souvent l'acteur peut danser de façon moderne ou classique,

⁸⁷ *Ibid.* p. 118

⁸⁸ Michelangelo Pistoletto, in *Le ultime parole famose*, Turin, 1967, Traduction française dans Arte Povera, Art Editions Villeurbanne, 1989, pp. 231-234.

⁸⁹ *Ibid.*

exécuter des mouvements, « mais de cette façon il ne crée pas sa propre danse. »⁹⁰ Élaborer donc sa danse singulière, construire son propre langage, inventer sa propre « acrobatie organique », tel est le programme du « Théâtre Pauvre » de Grotowski. Artaud, pour sa part, dans son Théâtre de la Cruauté prône « une torture systématique du corps par un piétinement d'os, de membres et de syllabes »⁹¹. Il cherche ainsi un *Corps sans Organes* pour se libérer des oppressions sociales et des carcans conventionnels. Or mon *Ivan le Fou* ne se torture pas. Même s'il cherche aussi un CsO, il n'est pas masochiste. Il ne cherche pas une échappatoire dans la douleur physique et auto-mutilante. Il ne s'agit pas non plus, comme chez Grotowski, d'un corps qui se libère par l'auto-soustraction. Pour se libérer du monde, mon *Ivan le Fou* y plonge entièrement. Un paradoxe ? Non, car par cette plongée il s'y dissout, devenant lui-même le monde. Il disparaît d'un point fixe pour apparaître dans l'action. Il devient le saut lui-même. En empruntant la voie du désir de liberté, il devient ce lien qui le mène au monde : un organe sur lequel il engage sa propre action.

Je tends tous mes muscles, puis je les relâche, puis je retends encore. Tout devient dur. Le sang remplit mes yeux. Je suis comme une pierre, tétanisé. La mort n'est pas loin mais elle est petite. Je tends encore plus fort. La respiration se coupe. Je tremble. La vibration s'amplifie. Le cri appelle ma bouche à s'ouvrir. Ma colonne se tord. Tout est dans un seul point. Puis la matière sort pour un devenir. Elle sculpte mes mouvements. Ma voix est libérée.

e) Élasticité dynamique du sujet

La performance *Ivan le Fou* est constituée de plusieurs moments de transe phonésiques, dans lesquels s'intercalent d'autres moments qui sont les

⁹⁰ Jerzy Grotowski, *Il lavoro dell'attore*, in *Sipario*, Milan, numéro 104, 1980 (édition spéciale pour le 20^e anniversaire du Théâtre Laboratoire), p. 26.

⁹¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p. 81.

changements de costume. Chacune de ces trances est comme un saut dans l'inconnu.⁹² Je dis trances car ces danses vocalisées sont des matières de corps intenses et chargées en densité. Sans préméditer en avance ce qu'il va faire, Ivan le Fou « se jette dans l'eau ». Une sorte de chute volontaire dans l'inconnu sans savoir ce qu'il va y trouver. Comme si quelqu'un vous avait poussé dans l'eau alors que vous ne saviez pas nager. Sauf que ce quelqu'un, c'est vous-même. Il vous fait faire un saut à l'aveugle, une plongée dans le vide pour y agir en liberté car libéré des prévisions et des technicités apprises, d'un savoir acquis auparavant. Un geste libre car saisi par le moment présent. J'y plonge sans réfléchir, sans préméditer, sans projeter un scénario de l'action. La seule chose qui est préméditée est l'utilisation simultanée du geste et de la voix.

Lors de la performance, à chaque nouveau changement de costume, je me prépare puis je « saute ». Comme si l'espace n'était pas autour de moi mais devant. C'est un peu comme un saut en parachute. Il y a un espace de l'avion, et il y a un espace vide devant vous. Et vous y plongez. Une fois que le pas est franchi, il n'y a plus de retour possible, il y a juste une chute. Dans cette chute, je « tombe » dans une transe où l'ensemble de sons produits par les cordes vocales sont intimement liés aux mouvements du corps. Dans ce couplage voca-gestuel il est question d'agir en se laissant agir. C'est à la fois une action volontaire et un abandon. Je saute en quelque sorte en moi-même, en me laissant agir. Avec, comme déjà dit, pour seule intention l'activation à la fois de la danse et de la voix. Dans ces moments, mon imaginaire est comme un nœud fusionnel entre le geste corporel et la production vocale. Je projette cette intention dans cet espace « en face de moi » et j'y « saute » tout de suite après. Puis, en une fraction de seconde, une fois dedans, j'essaie de prendre conscience de ce qui m'arrive. J'essaie ensuite d'habiter cette situation. Il

⁹² Ici je parle de la manière dont j'ai composé ce solo. C'est à dire que pour chercher les matières vocales et gestuelles de chacune des trances, j'ai procédé par des sortes de plongées dans les états, sans prévoir ce que j'allais y faire sur le plan de la danse et de la voix. Puis au fur et à mesure de l'avancement de la création, j'ai plus au moins fixé ces matières.

s'opère alors dans l'espace en face de moi la projection d'un imaginaire qui guide mon action. Cette même action devient ensuite le sujet de ma perception. Puis le moment suivant, la conscientisation de l'action m'amène vers une nouvelle action. Cette circulation entre l'imaginaire (avant le saut), l'action (le saut lui-même) et son actualisation (pendant le saut) n'est pas une « traversée » de l'espace A vers un espace B mais plutôt une boucle à l'intérieur de ma propre corporeité. Il s'agit d'une forme d'élasticité dynamique, entre un mouvement de dédoublement et de recentrage. Il s'agit d'une variation modulante, d'une oscillation entre plusieurs processus qui m'habitent au moment même de la performance. Entre geste et voix, j'expérimente la plasticité du sujet que je suis. Une distorsion entre la projection de la chute, le fait d'être saisi par la chute puis d'agir en conséquence à l'intérieur même de cette chute m'amène dans une nouvelle dimension plastique. Ici le temps et l'espace fusionnent pour s'ouvrir vers un ailleurs où le vivant est encore inconnu. De quel vivant parle-t-on ? Qu'est-ce qui se passe dans cet ailleurs, une fois plongé dedans ? Quels processus fusionnent dans le sujet que je suis et qu'en fais-je ?

f) Comment devenir un Organe sans Corps

Je suis devant. L'air est pur. La lumière est tellement forte qu'elle efface les contours autour de moi. Je m'efface aussi avec elle. Je vois de moins en moins de choses. La lumière les remplit. Il n'y a que l'horizon tout au loin. Là où le soleil se divise en deux. Je ne regarde plus en bas. Je regarde que devant. Quelqu'un me dit quelque chose mais je ne l'entends plus. Mais je sais qu'il est là, derrière. Il disparaît. Je sais que je ne peux plus revenir en arrière. Tout ce qui compte maintenant, c'est cet espace infini devant moi. Je sais aussi que je dois sauter avec ma poitrine. L'ouvrir grand et la projeter sur l'horizon. Ça commence. Mes mains s'ouvrent. Je me penche en avant. Je fais un grand saut. Sur l'horizon même. Ça va tellement vite que je me crois disparaître. Le temps s'arrête, l'espace s'ouvre. Je suspends. Il n'y a

plus rien. Juste moi, suspendu dans un espace-temps distordu. J'ai oublié tout ce que j'étais. Ma vie est morte. J'y suis.

Une fois plongé, il n'y a plus d'atterrissage. Une fois parti d'un point fixe, il n'y a plus de point d'arrivée. Il n'y a qu'une chute perpétuelle étirée à l'infini : la distorsion du temps et de l'espace. Un passage, un tunnel. Le devenir action. Ainsi, l'action devient un lien vers l'inconnu. Ce lien est un organe qui vous connecte au monde. Un organe-plug, un organe-prise, un branchement qui fait passer le courant. Et vous devenez ce lien qui me lie au monde. Il n'y a plus de vous en tant que personne. Il n'y a plus de monde non plus. Il n'y a que le vous-monde ou plutôt juste ce « - », le trait d'union entre le vous et le monde, le lien lui-même. Vous voilà devenu vous-même un organe.

Cette expérience dépasse-t-elle le concept du corps vécu de la phénoménologie ? Celle-ci reste dans une forme de rationalité : pour Deleuze par exemple, le CsO excède le concept du corps vécu. Pour lui « l'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable »⁹³. Le CsO se trouve pour Deleuze à « la limite du corps vécu [...] là où (l'on plonge) dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence »⁹⁴. Pour Deleuze d'ailleurs, Artaud « n'a pas réussi pour lui-même »⁹⁵ le CsO, car il le juge trop violent par rapport à son usage. Deleuze et Guattari se posent la question d'un CsO qui ne tue pas mais permet « des autodestructions qui ne se confondent pas avec des pulsions de mort. »⁹⁶ En ce sens Deleuze précise que pour lui le CsO « n'est pas une notion,

⁹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 47.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minit, 1980, p. 202.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 198.

un concept, mais plutôt une pratique, un ensemble de pratiques.⁹⁷ » Il insiste sur l'importance d'un « yoga »⁹⁸, savoir-faire qui demande assiduité et attention. Il est donc question pour Deleuze d'expérimenter, plus que des situations extrêmes, des états de conscience modifiés. Conscience donc (corps vécu), mais modifiée (CsO). Mais comment donc attendre ce vécu altéré sans une violence morbide ? Quels outils sont à inventer pour naviguer dans ces états limites ?

Et c'est peut-être là où la *Phonésie Vécue* pourra se distinguer du *corps vécu*, puisqu'il s'agit d'une conscience modifiée, à la limite du geste et du langage. La Phonésie est outil de navigation dans cet état limite. Peut-on alors parler d'un *Organe sans Corps*⁹⁹ plutôt que d'un *Corps sans Organe* ? Un nouveau concept qui inclurait à la fois le CsO par son aspect limite, mais aussi le corps vécu par son savoir-faire empirique. Est-ce, finalement, *l'Organe sans Corps* qui s'incarne lors de la performance Ivan le Fou ? *Organe sans Corps* conçu comme explosion verbo-gestuelle avec sa mastication consciente.

À l'intérieur donc de cet *Organe sans Corps*, au fond de mon corps vital, je malaxe cette matière voca-corporelle pendant une durée suffisante pour que la mastication puisse se faire. En maintenant cette répétition dans le temps et en la répétant en boucle, je « mâche » avec tout mon corps cet agencement entre la chair et le verbe. Une bouche entière qui mâche sa propre substance composite. En malaxant cette matière instable dans mon corps-bouche, il devient possible de repérer des éléments qui le constituent. Avec la répétition, c'est comme si le temps ralentissait. C'est comme si le cœur diminuait sa cadence en permettant de diluer le stress de l'action et autorisait mon attention à dé-saturer l'intensité du moment. Il devient possible alors d'observer le défilement de plusieurs processus qui se

⁹⁷ *Ibid*, p. 186.

⁹⁸ *Ibid*, p.187

⁹⁹ Voir à ce sujet Slavoj Žižek et Christophe Jaquet, *Organes sans corps: Deleuze et conséquences*, Amsterdam, 2008.

déroulent en moi. Profitant de ce ralentissement, je « scanne » cette pâte phonésique avec ma conscience attentive pour pouvoir digérer chacun de ses ingrédients. Je passe ainsi d'un sujet vocalisant ses intensités psychiques à des objets, composés de gestes, de voix et de mots (voir plus haut dans le texte, les trois pistes de la Phonésie). Je navigue ainsi avec mon attention entre une corporeité vécue et une corporeité observée, entre une corporeité ressentie et une corporeité représentée. Mais il ne s'agit pas, comme je l'ai déjà dit plus haut, de « traversées » spatiales. Il s'agit plutôt d'une sorte d'oscillation entre le sujet agissant et l'objet observé que je suis. Je scintille au sein même d'une expérience vécue. C'est comme si ma conscience changeait constamment de forme : je vacille entre le fait d'être immergé dans l'action et le fait d'observer cette action au moment de son déroulement. Un chiasme dynamique, dans le sens merleau-pontyen, comme une figure d'entrecroisement entre des processus de danse et de voix qui s'entrechoquent, fusionnent et se séparent, laissant advenir leurs propres mutations.

g) La pensée est phonésique

Que permet cet Organe sans Corps où la danse et la voix s'élaborent mutuellement ? Où nous amènent-elles, ces consciences modifiées ? Quel réseau de correspondances crée l'interaction entre les gestes du corps et les sons de la voix ? Est-ce que la navigation sur ce réseau autorise une autre façon de penser, un autre mode de sentir, bref une autre manière de produire du sens et de percevoir le corps vécu ? Pour ma part, quand je danse, mon état est rarement univoque. Il vacille entre sensation, imaginaire, idée, souvenir, transfert du poids, timbre de la voix si je l'utilise, sens proprioceptif, perception de l'espace, de la texture du sol, des objets qui y sont présents etc. Cette multitude d'informations hétéroclites vient de ma propre corporeité et de l'environnement dans lequel j'évolue. Ces couches perceptives ne sont pas des matières fixes et stables mais des processus, des forces et des flux en perpétuelle mutation. D'autant plus, qu'en se croisant ou

s'entrelaçant, elles produisent des sensations inédites. Je dois donc habiter cette corporéité « *dynamique de métamorphoses incessantes* »¹⁰⁰, comme disait Michel Bernard, et vivre cette étendue comme une complexité proliférante et dérivée. La critique d'art chorégraphique Julie Perrin, dans son livre *Figures de l'attention* parle d'une « *intrication du sujet* »¹⁰¹. Le mot intrication, tiré de la mécanique quantique permet de mettre l'accent sur l'interdépendance des différents processus qui nous habitent. L'intrication quantique est un phénomène dans lequel les particules composent des états quantiques dépendant les uns des autres, indépendamment de la distance qui les sépare. Même si la distance est grande il existe des corrélations entre les caractéristiques physiques observées de ces particules distinctes. Ainsi, toute cette interdépendance des phénomènes qui habite le danseur en mouvement non seulement crée des répercussions entre eux mais en fait aussi advenir de nouvelles, puisqu'il s'agit de liens dynamiques qui n'existaient pas auparavant.

Ainsi, quand je pratique la Phonésie en concentrant mon attention sur une dynamique de rapprochement et d'éloignement entre mes gestes et ma voix, leur rapport révèle non seulement leurs transformations mutuelles mais également ce qui ne pouvait être révélé lorsque le geste et la voix étaient accrochés l'un à l'autre. La voix qui accompagne le geste puis qui s'écarte du mouvement du corps révèle le geste autrement que s'ils étaient liés invariablement. Pourrait-on qualifier d'autre façon de penser ce processus de rapprochement et d'éloignement ? Car, me semble-t-il, c'est aussi par une association et dissociation des sens, des sensations, des concepts qu'un être humain peut apprendre, créer et agir. Et dans notre cas, c'est entre le somatique et le vocal que des champs s'ouvrent pour l'émergence de

¹⁰⁰ Michel Bernard cite par : Roland Huesca, « Michel BERNARD, *De la création chorégraphique* », *Questions de communication* [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 09 août 2013. Consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7540>

¹⁰¹ Julie Perrin, *Figures de l'attention*, Paris, Les Presses du Réel, 2012, p. 248.

sens encore inconnus. Si le poète français Christophe Tarkos dit que « la pensée est kinesthésique » ¹⁰², on pourrait dire que chez *Ivan le Fou* la pensée est phonésique.

¹⁰² Christophe Tarkos, *Pan*, Paris, P.O.L, 2000, p. 173.

B. Voix pneumatique

Ici la Phonésie approfondi le triple rapport entre *Danse*, *Voix* et avec pour interface la *Respiration*. En s'appuyant sur les outils à la fois anatomiques, poétiques et philosophiques nous allons voir ici comment la Phonésie déconstruit les liens normatifs entre le geste et la voix pour tisser des champs d'assemblage vocasomatiques différents.

C'est d'abord une façon de marcher qui devient une danse, une façon de parler qui devient un chant, une façon de rêver qui devient poésie.¹⁰³

Horacio Ferrer

Écrire pour la scène, c'est d'abord jouer de la dialectique qu'elle suppose entre le mot et le corps, entre la puissance et l'acte, entre le songe et le réel. [...] C'est un fantôme provisoire que l'auteur a créé et délibérément placé en position d'attente.

¹⁰⁴»

Robert Abirached

« Donne-moi où je puisse me tenir ferme, et j'ébranlerai la Terre.¹⁰⁵ »

Archimede

¹⁰³ Fabrice Hatem, « Le siècle d'or du tango », [compte-rendu du livre d'Horacio Ferrer, *Le siècle d'or du tango*, 1998], site de Fabrice Hatem, [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 09 août 2013. Consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.fabricehatem.fr/2005/11/01/le-siecle-d-or-du-tango/>

¹⁰⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

¹⁰⁵ Pappus d'Alexandrie, *La Collection Mathématique*, Bruges, 1953 tome II, p. 836.

a) Une pièce de danse - instrument à trois cordes

Après deux solos *L'envers du dehors* et *Ivan le Fou*, dans lesquels j'ai exploré la cohabitation du geste et de la voix « en solitaire », je me suis posé la question d'inviter d'autres danseurs à expérimenter cette articulation voca-dansante. Avec deux autres danseurs j'ai donc monté le trio *Corder*¹⁰⁶. Ce projet est revenu sur les questions liées à l'histoire chorégraphique, que j'ai exposées au début de ce chapitre. À l'opposé de la tradition du spectacle vivant qui sépare la danse et la parole, l'enjeu de ce trio a été de chercher des voix particulières aux danseurs qui ne soient ni celles des chanteurs, ni celles des acteurs. Lors de la création de cette pièce, de la multitude de vocalisations que les danseurs utilisent aujourd'hui, entre chant, texte, souffle, charabia, nous avons tenté d'extraire des matières phonésiques où la voix et le mouvement sont intimement liés. Pris dans une tension entre fusion et indépendance, comment le geste dansant peut-il changer la tonalité et la texture du son ? Et, inversement, comment la voix peut-elle modifier la qualité du mouvement dansé ?

Ainsi, avec *Corder* je continue ma quête d'une rencontre entre le geste et la voix. L'enjeu n'est pas de chercher à les distinguer (*L'envers du dehors*) ni même à les fusionner (*Ivan le Fou*), mais de chercher des manières plus modulées dans leurs assemblages. Je me suis interrogé sur la manière dont ils peuvent être parfois ensemble et parfois séparés, la manière dont l'un peut donner l'impulsion à l'autre ou encore comment ils peuvent se relayer l'un l'autre. Il s'agit non seulement de considérer le geste et la voix comme des flux énergétiques, mais aussi d'envisager leurs relations comme des rapports de forces et de puissances. Comment est-il possible d'établir une certaine forme d'égalité entre ces énergies plastiques ? Je me

¹⁰⁶ Anatoli Vlassov, *Corder*, Festival *Plastique Danse Flore*, Versailles, 2015, (a reçu l'aide au projet DRAC Danse Ile de France. Création lors du festival « Plastique Danse Flore » à Versailles. 2 dates programmées au festival « Entre cour et Jardins » près de Dijon en 2016), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/112951417>

suis alors demandé si mon hypothèse d'une dynamique *Tenser*, à savoir celle de rapprochement et d'éloignement, pouvait créer des événements et transformer la relation entre ces flux énergétiques en une rencontre.

Enfin, j'ai aussi analysé comment *Corder*, après *L'envers du dehors* et *Ivan le Fou*, approfondit cette quête sur la relation entre l'unité et l'ensemble, entre l'organe et l'organisme, en la transposant cette fois sur le rapport entre l'individu et le groupe. La recherche consiste, pour nous, danseurs parlants, à faire de nos présences des cordes-organes pour un instrument-organisme. J'envisage alors *Corder* comme un instrument à trois cordes pour faire des marches qui sonnent le souffle et pour faire des voix qui portent des danses.

b) Marche qui danse

Corder est une pièce qui marche. Ce geste se perpétue pendant tout le spectacle et ne s'arrête presque jamais. Il est constamment là comme un appui nécessaire au mouvement. On perd l'équilibre pour le retrouver à nouveau, on tombe, en se rattrapant à chaque pas. Dans *Corder* la marche s'effectue à l'unisson par les trois danseurs. Elle est stylisée et peut rappeler de manière formelle les mouvements des patineurs de vitesse. C'est donc une glisse. Une chute en avant rattrapée au vol. Cette glisse soutient un élan. Chaque pas est allongé de sorte à porter le haut du corps qui se maintient de manière stable. Le torse est légèrement incliné en avant pendant que le regard pointe vers l'horizon. Mais quelles sont les figures de la marche qui apparaissent ? Est-ce L'homme qui marche de Giacometti (1960) avec sa démarche fragile mais assurée qui scrute son avenir ? Ou serait-ce *Gradiva* (l'héroïne mythique d'une nouvelle du 1903), la femme qui marche ? Ou encore le Nu descendant un escalier de Duchamp (1912) ou la Petite fille courant sur un balcon de Bella (1912) ? Ou serait-ce même encore plutôt, la marche de la

chronophotographie ¹⁰⁷ du XIXe siècle commence à déchiffrer en tant que mouvement, plutôt que de la proposer comme une allégorie condensant des significations à décrypter. Cela montre comment les artistes de cette époque s'intéressent au déplacement, abordant le mouvement de locomotion comme processus, comme phénomène. Plus tard, dans le XXe siècle, les plasticiens s'empareront de la marche en tant que déambulation dans différents espaces. Max Neuhaus par exemple, en 1966, arpentait New York avec ses invités spectateurs pour découvrir les sons de cette ville ¹⁰⁸. Marcher devient ici une manière d'écouter le monde, d'y prêter attention. Une manière d'entendre l'environnement dans lequel on évolue. Dans le monde chorégraphique d'aujourd'hui, la marche se pratique lors de « ballades artistiques ». Elle est parfois augmentée par un rapport dansant au paysage. La chorégraphe Christine Quoiraud par exemple, a fait de la marche sa pratique artistique principale. Elle conçoit cette dernière comme errance attentive, un vagabondage expérimental, une déambulation rituelle ou encore comme un nomadisme poétique ¹⁰⁹. Elle s'inscrit dans la lignée de Min Tanaka, danseur japonais de Butô qui a initié *Le Body Weather*, une sorte de météorologie du corps. Il s'agit d'une pratique dans l'environnement où la danse est « surtout la compréhension du corps comme un organisme variable, imprédictible et en continuel échange avec l'environnement » ¹¹⁰. Un autre danseur et chorégraphe, Robin Decourcy, développe une pratique qu'il appelle *Le Trek Danse*, dans laquelle « différentes techniques proprioceptives telles que les marches sensorielles avec bouchons d'oreilles, masques de sommeil, les marches empathiques en duo et

¹⁰⁷ La chronophotographie (vient des mots grec « kronos », temps, « photos », lumière, et « graphein », enregistrer) est une technique photographique qui comprend la prise d'une succession de photos, permettant d'observer les différentes phases d'un mouvement.

¹⁰⁸ Voir le cat. exp. *Max Neuhaus. Evoquer l'Auditif*, Milan, Charta, 1995.

¹⁰⁹ Description extraite de l'annonce du stage de Christine Quoiraud, [en ligne], consulté le 1 octobre 2018. Disponible sur : <http://databaz.org/centre/?p=1084>

¹¹⁰ Matilde Cegarra, *Le Body Weather : Investigation du corps et de ses changements*, NDD l'actualité de la danse, n°48, Juin 2010, p. 8.

groupe sont proposées en lien et en résonance avec les paysages traversés. ¹¹¹ » On y voit une approche phénoménologique, où le corps vécu ne peut pas être considéré indépendamment de son environnement.

c) Marche tactile



Figure 3 : Anatoli Vlassov, *Corder*, 2015. Photo : Diane Sorin.

Corder, pour sa part, traite l'espace et l'environnement comme une surface tactile. La pièce a été programmée deux fois dans des jardins différents. Les espaces de présentation étaient des surfaces de gazon plutôt plates, bordées d'une façon plus au moins régulière par des buissons, arbres, voire un étang. Les spectateurs pouvaient voir trois danseurs marcher au loin, latéralement, comme sur une ligne d'horizon. Leur marche glissait le long de cette ligne lointaine, brisée par une succession de demi-tours sur les côtés cour et jardin. Les danseurs marchaient en

¹¹¹ Blog Spot de Trek Danse, [en ligne], consulté le 1 octobre 2018. Disponible sur : http://trekdanse.blogspot.com/p/blog-page_201.html

zigzags très serrés de telle sorte que les spectateurs ne remarquaient pas que le trio se rapprochait d'eux progressivement jusqu'à traverser littéralement l'espace où le public était assis. La marche glissée décrite plus haut contribuait cette illusion d'optique, les danseurs semblant flotter au-dessus du sol. Cette translation latérale et répétitive installait une constante dans la perception d'un phénomène qui bien que régulier ne cessait de se transformer.

Je suis un organe à trois corps. Trois danseurs vocaux qui forment une seule et unique bouche qui se déplace. Je suis dans la descente, de loin je les regarde. Ils arrivent tout petits et je ne les connais pas. Ils sont par paquets. Je les imagine parfois amis. L'écart entre nous fait vertige. Grand. Ils m'attirent. J'ai envie d'y aller. Je résiste à mon désir. Glisser est mon choix. Mon visage sourit aux grands yeux grands ronds et noirs. Le son de mes bouches me dit « bon voyage ». Mes yeux s'alignent dans la même direction et mes nuques se rallongent. Je sens le soleil sur l'herbe sous mes six pieds. Il y a des rosées, des brins et des températures diverses. Ça picote au nez. C'est parti. Ça marche.

Ce rapport sensitif au paysage permet un jeu de perception pour les spectateurs, interrogeant sur la place du public dans cette composition. Le spectateur, qui est un corps simultanément voyant et écoutant, prend part à ce dialogue entre la voix et le geste qu'il observe. Il lui est en effet possible d'écouter sans voir, de voir sans écouter ou bien encore de voir une chose et d'en écouter une autre : dans *Corder* le son live, produit par les danseurs et capté par des micros HF, était diffusé selon une spatialisation qui différait de celle de leurs déplacements. Quand les danseurs étaient au loin, on entendait leurs voix et respiration qui venaient de l'arrière du public, puis, quand les danseurs se rapprochaient progressivement des spectateurs, la diffusion de leurs vocalises se déplaçait dans le sens inverse des danseurs, loin devant les spectateurs. Le son venait de l'arrière du public pour passer finalement vers le devant et s'aligner ensuite avec les

mouvements des danseurs. Une mobilité synesthésique se créait dans la perception des spectateurs confrontés aux rapprochements et l'éloignements contradictoires entre l'image des danseurs et les sons qu'ils émettaient, entre le visible de la danse et l'audible des voix. *Corder* invitait le public à faire une expérience du monde dans laquelle chacun des sens se réorganisait continuellement avec les autres. Cette dynamique d'élasticité entre la danse et la voix creusait ainsi des manques, des hiatus, des intervalles ouverts à l'imaginaire du spectateur, afin que le public engage également sa propre corporéité dans l'expérience. Peut-on parler ici d'une rencontre emphatique avec l'œuvre ? Devant la Phonésie qui explore ses propres transformations, le spectateur ne compose-t-il pas lui aussi son regard mouvant sur ce qu'il regarde ?

d) Marche pneumatique

La coordination des parties divergentes de mon corps se peaufine. Mes nuques et mes jambes s'étirent dans des sens opposés. Chaque pas est d'abord propulsé par un inspir puis rallongé à l'arrière du corps par un expir. La marche se rallonge ainsi dans le temps et dans l'espace. L'étirement prend toutes ses courbes. Ça s'arrondit devant. L'ovale de mes trois têtes s'enfonce autour de moi. Je pénètre l'appui. Mes poumons gonflent. Mes glandes sifflent. Je me détache légèrement du sol. J'avance. Six coussins d'air se gonflent et se dégonflent comme des pistons d'un moteur à combustion. Une pneumatique suspendue. Un air qui se tend et se détend et qui fait du bruit. Un sifflement constant qui circule dans des plis. Des trous d'air et des cavités nasales. Le son est différent selon les canaux par lesquels il passe. Sur certains pas l'expir est en accord avec les trois bouches, sur d'autres il s'en sépare. Attaché aux poumons, le son circule. Je m'entends respirer.

Corder est un trio qui marche et dont on entend la respiration. C'est donc une marche qui s'écoute. Ce déplacement porte la musique de son propre

mouvement. Et ce n'est pas seulement par une amplification avec des micros HF que les danseurs parviennent à se faire entendre. Ils le font sans aide électro-acoustique, grâce à leurs cordes vocales qu'ils serrent et desserrent dans leurs gorges. Ce sont donc les danseurs eux-mêmes qui amplifient et rendent sonores leurs inspirs et leurs expirs à l'instar de Gil Joseph Wolman. Ce cinéaste, plasticien, poète et écrivain français compte parmi les fondateurs de l'Internationale lettriste ; il a développé une pratique qu'il appelle mégapneumie, poésie du souffle où il déconstruit la langue pour ne retenir que des pulsations et souffles. Dans son approche « les sons sont décomposés en six lettres structurelles (neutre, expirée, inspirée, d'une longue donnée, suivie d'un silence) » ¹¹² . Dans *Corder*, la respiration est aussi vocalisée pour la faire sonner. Le souffle, d'ailleurs, n'est-il pas un début de la voix ? Il surgit, comme disait le poète et universitaire américain Charles Olson, « au plus profond du travail de sa gorge, là d'où vient le souffle, où il prend ses débuts, d'où doit venir le drame, d'où, coïncidence, émerge tout acte » ¹¹³ . Ou encore, le souffle ne naîtrait-il pas au carrefour de la voix et du geste ? Selon la chercheuse et critique de danse Laurence Louppe, « de même que le souffle produit en nous la vibration vocale, de même il fait résonner la propulsion du geste » ¹¹⁴ . Comme le mouvement, la voix est un flux énergétique qui traverse toute notre corporéité au rythme de notre respiration. C'est dans le sens d'une dynamique du vider et du remplir que l'inspir et l'expir tissent des liens entre le geste et la voix. L'expir fait vider le corps tout en produisant une voix, comme si cette voix avait été le son de ce vide. Il crée une matérialisation sonore du creux corporel. Inversement, quand l'air rentre par l'inspir, c'est le plein qui fait sonner sa propre densité. La

¹¹² Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 139.

¹¹³ Charles Olson cité par Laurence Louppe dans *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, troisième édition 2004, p. 84.

¹¹⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, troisième édition 2004, p. 84.

respiration est ici comme un organe interface, une sorte de fascia ¹¹⁵, une couche limite entre des contractions musculaires et ce que devient le son après avoir traversé l'appareil vocal, à savoir la voix humaine. La respiration joue le rôle d'une soupape qui non seulement permet les échanges et les interactions entre le geste et la voix, mais donne aussi la possibilité d'amortir leur relation en la rendant plus souple et malléable dans ses assemblages composites. En parlant du souffle, la chorégraphe Mary Wigman voit en lui l'élément qui « sait attiser la passion et amener la détente, exciter et retenir ; qui freine la structure rythmique et dicte le phrasé des moments coulés ; qui, par-dessus tout, module l'expression dans sa couleur rythmique et mélodique. » ¹¹⁶ Le souffle ne serait-il pas à l'articulation entre la voix et la danse ce qu'un ménisque est au genou ? À savoir une cale qui stabilise et amortit le mouvement de l'articulation en question ; ou encore ce liquide synovial qui se trouve dans des capsules articulaires pour lubrifier leurs frictions.

Je fais sonner mes poumons en les perçant avec mes bouches. Comme un lapin mourant attaqué par un chat. Comme un appel téléphonique qui dit que tout est perdu mais qu'il faut absolument dire les choses avant de mourir. Comme si nous n'avions pas eu le temps avant. Comme si la dernière pression était nécessaire pour sortir l'air de nos cages thoraciques. Je marche pneumatique. Poumons reliés aux pieds. L'inspir me soulève au-dessus de mon bassin pendant que l'expir densifie mes appuis en injectant le poids dans mes pas. La descente est enclenchée. Je glisse. Tout est très clair tout d'un coup. Les spectateurs sont loin devant mais je les sens d'autant plus. Toute ma peau du côté gauche se redresse dans leur direction comme l'oreille d'un chien aux aguets. Je nous visualise d'en haut. Entre moi et le public l'espace de rapprochement entier, tout entier. Je le vois, je le sens. Etant au loin, il est en même temps devant-autour-dedans moi. Comme si le soleil avait pu

¹¹⁵ Un fascia est une enveloppe fibro-élastique qui recouvre différentes structures anatomiques.

¹¹⁶ Citation de Mary Wigman (danseuse allemande) d'après : Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, troisième édition 2004, p. 83.

atteindre tous les recoins. Tellement lumineux que je sens de l'acidulé sur ma langue. Toutes les surfaces qui m'entourent ont pris du volume. Leurs textures sont devenues plus colorées, mouvantes et pilo-érectiles. Surface en érection, réflexe d'action. Dans cette netteté de perception je ralentis le mouvement de mon attention. Je prends assise dans ma marche et je vérifie si l'énergie circule bien.

Dans *Corder*, les souffles de chaque danseur ne sont pas toujours collés sur chacun de ses pas. Les considérant comme des flux énergétiques, nous les avons composés en sorte qu'il y ait toute une palette d'agencements possibles. La composition permettait de faire cohabiter les puissances pneumatiques et gestuelles dans une forme d'égalité ou d'influence mutuelle. Toute une partition graphique ¹¹⁷ mettait en relation la marche et la respiration sonorisée de chacun des trois danseurs. Le souffle était donc parfois en unisson avec les pas de la marche et parfois non. Quand ils fonctionnaient ensemble, les danseurs percevaient une forme d'entièreté, laquelle amplifiait leur sensation de glisse. Il s'agissait d'un accord entre les différentes parties du corps, les gestes multiples et leur intégration dans l'environnement. L'air de l'extérieur entraînait dans nos corps en propulsant le mouvement jusqu'à nos petits doigts de pieds et au-delà. Puis l'air sortait en densifiant nos poids et stabilisant notre rapport à la gravité. Ainsi nous sillonnions des va-et-viens entre le « vide » de l'espace et le plein du sol. Cette gamme d'unisson et d'écartement entre la marche et le souffle, créait chez nous, danseurs, une perception mouvante de nos corporités. Entre le perceptible de la danse et l'audible de la respiration, entre la répétition des pas et la différenciation pneumatique, la perception de cette articulation mouvante devenait l'objet d'irrégularité et de changements constants. Est-ce à l'occasion de cette mouvance proprioceptive de rapports que nous pouvons parler d'une rencontre entre la danse

¹¹⁷ Une partition à la fois graphique et pragmatique a été conçue exclusivement pour *Corder*. Composée pour assurer une certaine diversité de rapports entre la marche et la respiration, cette notation servait aux protagonistes de système de repères personnels ainsi que de marquage spécifique des relations entre les trois danseurs.

et la respiration en sein même d'une corporéité dansante ? La dynamique de rapprochement et d'éloignement entre ce que l'on fait et ce que l'on respire, nous fait-elle vivre une perception riche en événements ?

e) Voix des danseurs

Une de partie de mon triple corps se détache. Je me divise. Une partie de moi continue de marcher pendant que l'autre s'arrête. Les pieds se sont plantés par terre, pendant que le torse a continué d'avancer par inertie. Comme mes pieds n'avancent plus, le torse descend en avant. La respiration est alors perturbée mais c'est elle qui me permet de remonter le torse. C'est comme une pompe qui fait circuler le fluide. L'expir crée la contraction qui vide le corps et garde juste le nécessaire d'air. Ce peu d'air qui reste après l'expir me donne une densité dans mes appuis et me fait tenir debout. Je me suis détaché du triple organisme mais il me rattrape. Il est parti devant pour revenir par l'arrière. Y a-t-il une échappatoire ? Non, il revient. Même si j'ai commencé à me sentir bien en étant seul. Je me suis détaché par faiblesse et je reviens en force. Ou alors, peut-être, par nécessité ?

Dans le présent commentaire de cette pièce par moi dansé et chorégraphié et qui est un trio, je m'imagine en chimère avec un corps à six jambes, six bras, trois torsos et trois têtes. Cet ensemble constitue à la fois un groupe et un seul corps - un entrelacement d'organes dans un corps commun. Cet imaginaire me ramène à celui d'Artaud et de Deleuze qui, on s'en souvient, articulent les notions d'organes et d'organisme : le corps du trio se métamorphose en organisme, pendant que les danseuses deviennent ses organes. Un organisme à trois cordes vocales distinctes mais connectées. Le mouvement répétitif, tel une marche en zigzag fait de cette organisation une machine qui avance. De loin, on croit percevoir les mouvements d'une imprimante et d'un scanner qui strient l'espace progressivement et de façon méthodique. Il s'agit d'un organisme stable et persistant mais tout autant mobile et

modulé, car pendant tout le déroulement de cette marche, plusieurs soli se détachent pour devenir des danses individuelles.

Le présent travail s'interroge sur la possibilité d'une émancipation commune de la voix et du corps, d'une libération de la voix par le corps et réciproquement. Il revient sur la dimension chiasmatisque du corps, en deçà de la séparation entre le vocaliser et le sentir. La voix est une matière énergétique et traverse donc toute notre corporéité. Comme le mouvement, la voix est l'expression du dialogue de notre corps avec la force gravitaire. Comme la voix, le mouvement déborde la seule dimension articulaire de notre corps et se module selon le rythme de notre respiration. S'engage alors un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur au sein duquel la voix devient un appui pour le mouvement et le mouvement un souffle pour la voix. L'enjeu étant pour nous danseurs, non pas de faire seulement de nos présences des danseurs parlants mais de devenir des organes sans corps (OsC) mobiles et sonores qui développent une relation élastique avec l'organisme dont ils se détachent puis auquel ils se rattachent.

Si dans la marche les danseurs parlants opéraient avec la respiration vocalisée, dans leurs soli, la danse s'articulait avec leurs voix. C'est par l'émotion que nous sommes entrés en matière phonésique pour créer ces danses vocales. Car, comme le disait Alain Berthoz, professeur au Collège de France et directeur du laboratoire de physiologie de la perception et de l'action, « l'émotion est à l'action ce que la posture est au geste. L'émotion est préparation du contexte et elle est en même temps la prédiction »¹¹⁸. Nous nous sommes donc engagés dans l'action par l'aspect émotionnel. Chaque performeur, en puisant dans des mémoires émotionnelles intimes, cherchait d'abord à plonger dans des matières phonésiques, tout en utilisant simultanément le geste et la voix (comme dans le projet *Ivan le*

¹¹⁸ Entretien avec Alain Berthoz, par Odile Rouquet, dans le cadre du film *Le geste créateur*, 2003, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.rechercheenmouvement.org/Files/Other/entretiens%20Berthoz.pdf>

Fou). De ces trouvailles, il choisissait certaines matières voca-physiques pour les intégrer dans la pièce. Puis chacun cherchait à décomposer ces flux en éléments de voix et geste pour les distinguer séparément et ensuite les recomposer dans de nouveaux agencements. Pour ce faire il leur fallait étendre leur conscience de l'appareil vocal dans sa dimension organique et viscérale. En produisant des sons à partir des organes vocaux (lèvres, langue, dents, larynx, conduit nasal...) nous nous sommes connectés via la respiration avec les gestes dansés. Chaque danseur créait son solo, composant différentes figures à la fois chorégraphiques et sonores.

Parfois, c'est la voix qui initie le mouvement et parfois, à l'inverse, c'est le geste qui impulse la voix ; ou encore ce sont les deux qui s'emballent simultanément dans des mêlées voca-gestuelles. Nous sommes ensuite descendus encore plus loin dans nos viscères pour repérer les systèmes organiques impliqués dans la production des sons ; l'idée étant alors d'activer ces systèmes avec le mouvement, en jouant sur leur amplitude dans le temps et l'espace. Il s'agissait d'explorer les multiples interférences qui pouvaient surgir entre la voix et le mouvement. Pris dans une tension entre fusion et indépendance, comment le mouvement peut-il transformer la tonalité et la texture du son et, inversement, comment la voix peut-elle modifier la qualité du mouvement dansé ? Nous avons envisagé ces modulations comme une tessiture faite de gestes et de sons, d'actions et de silences ou bien encore de voix mobiles et d'organes sonores. Cette tessiture a été la matière du travail de composition que nous avons envisagée comme une opération de mixage et de montage. Comme si l'écriture chorégraphique était composée de deux pistes, le mouvement et la voix, recomposant sans cesse la figure dansée. De cette manière, il était possible de jouer sur des variations d'amplitudes, d'accélération et de linéarités entre les deux pistes. Dans ce jeu les danseurs se recomposaient sous une forme hybride située entre sujet et objet : sujet humain dansant, une entité floue, composée d'une infinité d'aspects, émotionnelles

ou autres ; objet humain dansant, composé des voix et des gestes vus comme les pièces d'un jeu de construction.

Dans le projet Corder les danseurs pouvaient mettre en dialogue la voix et le mouvement à l'intérieur de leur personne mais ils pouvaient aussi faire circuler un « dialogue » à l'intérieur du groupe. Chaque solo engageait ainsi un double dialogue : d'une part, à l'intérieur de soi, où la voix devenait un appui pour le mouvement et le mouvement un mobile pour la voix, et d'autre part, dans une relation élastique avec la marche pneumatique du groupe, faite d'éloignement et de rapprochement, de détachement et de réintégration dans le groupe pendant toute la pièce. L'idée était que chaque danseur puisse nourrir et déplacer la porosité entre le mouvement et la voix à l'intérieur de soi mais aussi à l'intérieur du groupe.

f) Qui porte la voix ?

Dans Corder, pendant que chaque danseur fait son solo, les deux autres continuent leur marche constante, à la fois comme une cordée d'organes sonores mais aussi comme une sorte de machine-scanner. Cette organisation à la fois scrute la surface qu'elle parcourt et crée une sorte d'écran qui occupe constamment le fond de l'espace de présentation. Cette cordée sillonne l'espace et, au gré de son déplacement, crée un fond tonique pour les soli des danseurs. L' « écran » permet de voir les soli des danseurs comme des figures qui se détachent du fond de la marche. Cet organisme pneumatique est d'une part un système avec lequel les danseurs développent une relation ambiguë, entre dépendance et émancipation. Mais d'autre part cette marche est une organisation qui les soutient dans leurs danses puisqu'elle les fait ressortir en leur fournissant un fond tonique. Cette chorégraphie permet de voir comment certains éléments (danseurs) se détachent de / se rattachent à une entité commune (trio). Ce dispositif de visualisation permet d'observer des processus de libération et d'indépendance, mais aussi de retour et

de rebranchement à l' « organisme ». Comme si toute cette organisation était une sorte d'instrument de musique à trois cordes : un organisme sonore et mobile qui porte ses organes vibrants et élastiques. Mais c'est aussi un groupe d'individus, un collectif qui unit les trois singularités dansantes. *Corder* permet donc de pratiquer et de mettre en scène non seulement une forme d'interdépendance entre les individus et le groupe, mais elle permet aussi d'injecter dans cette relation une forme d'élasticité, une souplesse qui donne la possibilité de faire varier cette relation, par ailleurs, riche en possibles.

La notion d' « organisme » ne joue pas seulement ici le rôle péjoratif d'un système oppressant. Il représente aussi un collectif avec lequel il est possible d'établir une relation d'interdépendance. Dans *Gestes d'humanité*, Yves Citton parle de « l'anthropologie sauvage » comme d'une nouvelle discipline qui s'intéresserait aux différentes manières de « gester » dans notre société. Ce concept n'est pas seulement celui de l'action ; il est aussi celui d'une intersubjectivité dans sa relation au contexte. Il ne s'agit pas seulement d'agir mais également de « respecter certaines formes, conditionnées par une attention prêtée à l'ensemble (social, esthétique) ainsi que par un souci de la grâce. » ¹¹⁹ *Corder* met ainsi en scène l'articulation entre la danse et la voix et invite à prêter attention à la question du comment nous pratiquons notre relation au groupe. De quelle manière on y habite et comment on s'individualise, comment on y rentre et comment on en sort. Dans le sens inverse, *Corder* cherche le moyen pour le groupe de soutenir l'individu dans son élan d'émancipation avec aisance et grâce, plutôt que de le dominer. *Corder* ou comment la danse porte ses voix.

¹¹⁹ Yves Citton, *Gestes d'humanité*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 16.

C. Danse du Sens

Dans *Danse du Sens* le danseur parlant va encore plus loin dans l'exploration de son vécu individuant : après la danse, la respiration et la voix, c'est la parole signifiante qu'il choisit d'articuler avec les autres processus qui l'habitent.

1. Phonésie en tant qu'une rencontre entre danse contemporaine et poésie sonore

De la domination linguistique vers le Danseur Parlant

2. Montage des Sens-Ations pour devenir Tenseur

Transgestualité de la Phonésie

*Le mot passe à travers l'individu, définit un état, illumine une séquence du monde matériel ; propose aussi un autre état.*¹²⁰

René Char

*Le foie est à la fois la foi et toute notre conscience.*¹²¹

Raoul Hausmann

*Les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde.*¹²²

Ludwig Wittgenstein

*Lorsque les mots perdent leur sens, les gens perdent leur liberté.*¹²³

Confucius

¹²⁰ *Une matinée avec René Char*, entretien avec Jacques Charpier, *Combat*, 16 février 1950, p. 4. (René Char, *Impressions anciennes*. GIM, 1964.)

¹²¹ Raoul Hausmann, *Sensorialité excentrique*, Editions Allia, 2005.

¹²² Dimitri Desurmon, *Le Tractatus logico-philosophicus ou la défaite de la philosophie apophantique*, *L'enseignement philosophique* 71.1 (2021): 23-33.

¹²³ Jean Lévi, *Confucius*. Albin Michel, 2003.

Introduction : De la voix vers la parole

Les chapitres précédents ont évoqué dans le processus d'élaboration de la Phonésie l'articulation de deux pistes : le geste et la voix qui ont pour interface la respiration. Reliant des gestes organiques avec la production du son vocal, le souffle devenait une couche permettant des échanges entre ces deux pistes ; le danseur à son tour devenait un sujet ayant aussi sa propre voix qu'il portait et qui le portait. Il portait sa voix au sens propre du terme en la crachant par son corps, en la sculptant par ses organes et en la propulsant par sa marche. Il déploie aussi sa voix au sens figuré, se réappropriant cet organe que la tradition lui avait ôté.

Après avoir accouché de la voix de sa danse, la Phonésie poursuit sa quête d'une danse accroissant son expressivité afin de rencontrer son soi toujours en devenir. Après la voix comme une suite logique, vient la parole : pour que le sujet humain advienne, ne faut-il pas que sa voix se transforme en mots ? Ne commençons-nous pas à parler après avoir entendu notre propre voix ? Et lorsque le danseur phonésie, c'est le corps tout entier qui vocalise. Devenu bouche, il sculpte le chemin sur lequel il avance. Enfant de la concorde entre corps et pensée, la voix dégage le passage en quête de sens. Elle trace de nouveaux réseaux pour faire circuler des flux synergiques entre bruits et silences, sons et lettres, sonorités et mots, tonalités et significations. La voix se forme et se déforme, partage et sépare, rapproche et éloigne, ouvrant ses orifices pour faire entrer le langage. Une rencontre qui fait des êtres humains des sujets en perpétuelle mutation.

Il est donc temps maintenant que la Phonésie incorpore une troisième piste à côté de celles du geste et de la voix, à savoir celle des mots. Une piste des vocables et de leurs significations, générant des liens avec le geste et la voix et organisant ainsi un réseau expressif de plus en plus complexe. Dans la Phonésie, tous les mots sont acceptés, toutes les cohésions phonémiques sont possibles, toutes les intrications logo-somatiques sont souhaitables pour créer des espaces tensionnels

entre voix, geste et mots. Ces espaces ouvrent des labyrinthes où apparaissent des figures nouées entre vocalisation, sensation et signification : des formes d'équilibre et de délassement où la signification devient un matériau au même titre que le geste et la voix. Ces significations devenues matériau sont comme des substances à la fois maniables et autonomes au tréfonds des « mot-mouvements »¹²⁴, une notion que Vsevolod Meyerhold (metteur en scène Russe de la fin dix-neuvième, début du vingtième siècle) utilisait lors des répétitions avec ces comédiens. Ce sont des matières permettant de composer des qualités des gestes, des timbres des voix et des couleurs des verbes. Ici, l'enjeu est de rencontrer sa propre singularité mouvante. Non pas une identité fixe et stable, mais une entité en perpétuel mouvement faite de nombreuses strates dont le geste, la voix et les mots font partie.

1. Phonésie en tant qu'une rencontre entre danse contemporaine et poésie sonore

Si les danseurs contemporains ont un savoir-faire du corps en mouvement, les poètes sonores ont un savoir-faire d'agir sur la structure langagière. Pour cela le danseur parlant fait appel à la poésie sonore, un art connu pour sa capacité de tordre l'autorité langagière, la contrant dans sa structure même.

a) Domination linguistique

¹²⁴ Pour Meyerhold le mouvement crée le mot. Lors de ses répétitions, avant de prononcer le mot, l'acteur devait faire un geste, afin de rendre le spectacle plus expressif. Pour Meyerhold, les mouvements du corps devaient provoquer dans l'esprit d'un acteur une émotion qui se transforme en un mot. Voir Svetlana Sadovnikova, *Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel'*, Technologies modernes à forte intensité scientifique, 2016, n° 8-2., p.p. 358-362; [en ligne], traduit du russe, consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

(1) Poids des mots

Rajouter des mots au geste n'est pas une moindre étape car le contenu sémantique a un certain poids. J'avancerai même qu'il a une fâcheuse tendance à écraser ce à quoi il est associé : les mots sont chargés d'une grande puissance évocatrice. Le poids des mots ainsi que leur signification sont parfois trop directifs. Les mots n'ont-ils pas un pouvoir d'évocation plus important que les gestes ? Les mots imposent souvent des sens prétendus exacts alors que l'intention d'un geste demeure plus ouverte à l'interprétation. Nous pouvons observer cette tendance inégalitaire dans l'histoire du spectacle vivant que j'ai évoquée plus haut, où le texte a toujours été plus important que le corps. Michel Bernard, philosophe et fondateur du département Danse à l'Université de Paris-VIII, décrit « *comment le langage a finalement opprimé le corps, la spontanéité et peut-être la nature ou même la communauté originelle. Ou, plus précisément, comment le corps a été, historiquement, contraint par le langage et est ainsi devenu langage.* ¹²⁵ »

En ce sens le langage, ne devient-t-il pas un dispositif d'aliénation du corps humain, un mécanisme de soumission et d'asservissement qui contraint le corps pour le transformer à son insu ? Dans son livre « *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* », le philosophe italien Giorgio Agamben définit le dispositif comme « *tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* » ¹²⁶ . Agamben poursuit ses réflexions en élargissant la notion du dispositif (défini auparavant par Foucault), en y incluant non seulement des institutions comme des prisons, des asiles ou des écoles mais aussi « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la

¹²⁵ Jacques Gleyse, Michel Bernard. *La chair et le verbe, Corps et culture* [En ligne], Numéro 5 | 2000, mis en ligne le 24 septembre 2007, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/730>

¹²⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007, p. 26-27.

navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et pourquoi pas ?, le langage lui-même » qu'il qualifie d'un des plus anciens dispositifs de l'histoire de l'humanité. Cette ancienneté du langage en tant que dispositif qui capture nos gestes et nos vies ne renforce-t-elle pas son pouvoir d'oppression ?

(2) La Novlangue et autres langues de bois

Dans le roman de George Orwell 1984, le pouvoir totalitaire met en place la "novlangue", une langue nouvelle qui sert à manipuler l'opinion publique à grande échelle. Ce dispositif de pouvoir vise à appauvrir une langue déjà existante en supprimant ou en remplaçant certains mots par d'autres, des « novmots ». Cet appauvrissement artificiel permet au pouvoir politique de rendre impossible toute critique. Car les dirigeants de ce pays fictif sont persuadés qu'il est impossible de concevoir une opinion si on ne peut pas la mettre en mots. Et donc si on ne peut pas mettre en mots une opinion, on ne peut simplement pas critiquer tout court.

Ce contrôle du discours est en fait une idée très ancienne. Quraishiyah Durbarry dans son article *Le contrôle des mots dans 1984 d'Orwell* fait observer que « pour créer les « guerriers » de l'État, Socrate établit les lois du discours qui doivent nécessairement être basées sur la vérité selon lui »¹²⁷. Ce « selon lui » pose la vérité de Socrate comme indiscutable et c'est depuis cette vérité que Socrate considère qu'il faut « protéger » les esprits du mensonge et même de la fiction. Il considère alors qu'il faut éliminer certaines idées et histoires qui, selon lui, sont mensongères : « ... jamais dans un État qui doit avoir de bonnes lois, ni vieux ni jeunes ne doivent tenir ou entendre de pareils discours sous le voile de la fiction, soit en vers soit en prose, parce qu'ils sont impies, dangereux et absurdes »¹²⁸. C'est donc l'État (dans La République de Platon, l'État est dirigé par un groupe des

¹²⁷ Quraishiyah Durbarry, *Le contrôle des mots dans 1984 d'Orwell*, sur *La-Philo*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://la-philosophie.com/le-controle-des-mots-dans-1984-dorwell>

¹²⁸ Platon, *La République*, traduction de Victor Cousin, Amazon Media EU S.à r.l. (format Kindle)

philosophes) qui décide pour le peuple de ce qui est bien ou mal, sacrifiant ainsi le libre arbitre des esprits individuels.

Dans *Politics and the English Language* qu'Orwell a publié en 1945, il parle d'une correspondance entre l'esprit et la langue. Le but du pouvoir est d'appauvrir les esprits en appauvrissant la langue. Dans la "novlangue" il est question d'élimination au maximum des associations telles que synonymes et antonymes que les mots peuvent provoquer. Devenue rigide, la langue ne permet plus la flexibilité de l'esprit ni l'expression des émotions. Elle impose ainsi des sens stricts pour empêcher de réfléchir et de penser. En appauvrissant la langue le pouvoir contrôle nos esprits.

Mais qu'en est-il de la « novlangue » dans le monde d'aujourd'hui ? Nous sommes en 2021, et dans des discours marchands et politiques, nous assistons à une prolifération de nouveaux mots rendant inopérants certains concepts critiques. C'est ce qu'on appelle une langue de bois. « Discrimination positive », « Développement durable », « flexi-sécurité », « gauche de la gauche », « issus de l'immigration » « sarkoziste », puis des mots comme « Gouvernance », « excellence », « dialogue social », « tolérance zéro », « égalité des chances » : tous ces « novmots » sont répétés dans les médias quotidiennement pour orienter, sans qu'on l'aperçoive, la pensée autant de ceux qui les reçoivent que de ceux qui les émettent.

Pascal Durand, professeur à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, spécialiste de la sociologie des institutions culturelles et des théories critiques de l'information affirme : « l'idéologie se joue de nous au moyen du langage ». Et il précise : « Les mots n'ont pas de pouvoir intrinsèque, mais leur signification - et leur efficacité - dépend du contexte dans lequel ils sont énoncés et du statut de l'instance qui les profère. En revanche, les mots confèrent du pouvoir à qui sait les manier, gauchir leur sens, les vider de leurs significations ou leur insuffler

des significations qu'ils n'ont pas, et les « implant[er] ou [les] réimplant[er] dans le grand trafic du discours social, sous la double pression de leur récurrence [...] et de la légitimité [...] des pouvoirs, des partis et personnalités politiques, des gouvernements, des organisations nationales ou internationales qui en font usage.

¹²⁹ »

En réduisant notre champ conceptuel, la langue de bois ne nous laisse pas beaucoup de choix et finalement nous oblige à exprimer nos idées d'une manière très restreinte. Et c'est pour cette raison que Roland Barthes va jusqu'à qualifier cette autorité langagière de fasciste : « *La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire.* ¹³⁰ » Si la langue nous permet de nous exprimer et de mettre en mots nos pensées, elle nous oblige aussi à les évoquer d'une certaine manière. « *Les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète. Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement.*

¹³¹ »

En janvier 2017, la Maison Blanche communique via son porte-parole Sean Spicer que lors de l'élection de Trump la foule a été « la plus importante à avoir

¹²⁹ Marieke Stein, Pascal Durand, dir., *Les nouveaux mots du pouvoir. Abécédaire critique*, Questions de communication [En ligne], 13 | 2008, mis en ligne le 01 juillet 2010, consulté le 1 octobre 2020. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1910>

¹³⁰ Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Editions du Seuil, 1978, page 14.

¹³¹ *Ibid.*

jamais assisté à une investiture dans le monde. Point barre.¹³² » Mensonge flagrant, bientôt beaucoup moqué dans les médias et par la suite déguisé en « fait alternatif » par une conseillère de Donald Trump (Kellyanne Conway)¹³³. Il se trouve qu'à ce moment-là les ventes du roman 1984 de George Orwell ont explosé sur Amazon. L'éditeur du livre a dû commander 70 000 exemplaires en plus pour combler le manque d'offre. Plus tard, en décembre 2017, l'administration de Donald Trump a interdit des mots comme « transgenre », « diversité », « fœtus » dans les documents des agences fédérales de santé. Procédé de la novlangue qui consiste à tordre le sens du langage ou à effacer des mots qui dérangent pour que les événements deviennent conformes.

Une certaine manipulation par le discours perce aussi dans la récente affaire Macron / Benalla / Mediapart. Vous savez peut-être que le 4 février 2019 il a eu une tentative de perquisition dans les locaux de Mediapart. Comme l'a suggéré son rédacteur en chef Edwy Plenel, les policiers cherchaient les sources de Mediapart qui avaient fourni des enregistrements téléphoniques de Monsieur Benalla. Or, en juillet dernier Macron, à la défense de Monsieur Benalla, a déclaré que le responsable c'était lui, un peu comme s'il était le chef d'un clan face à ses parlementaires. Il a dit cette phrase : « On a la presse qui ne cherche plus la vérité ». A priori, c'est une antiphrase, puisqu'il parlait tout simplement de ses adversaires, de la presse d'opposition qui le dérange, de Mediapart en l'occurrence. Il parlait en fait d'une presse cherchant une vérité que lui, Monsieur Macron et la présidence de la République, n'avait dans cette affaire cessé de dissimuler. Donc pour attaquer son opposition Monsieur Macron utilise une antiphrase remplaçant une expression par

¹³² Le Point, *Investiture de Trump : le porte-parole qui amuse par sa mauvaise foi*, publié le 22 janvier 2017, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/monde/investiture-de-trump-le-porte-parole-qui-amuse-par-sa-mauvaise-foi-22-01-2017-2099225_24.php

¹³³ Kellyanne Conway: *Press Secretary Sean Spicer Gave 'Alternative Facts'*, 2017, [en ligne], consulté le 1 octobre 2020. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=VSrEEDQgFc8

son contraire. Ce qui rappelle tristement la communication de la novlangue — toujours dans le roman 1984 — avec le slogan antinomique du Parti : « La guerre c'est la paix. La liberté c'est l'esclavage. L'ignorance c'est la force. » C'est ce que le roman 1984 appelait « la double-pensée », un mot de la novlangue signifiant « contrôle de la réalité. » Dans 1984 cette pratique est utilisée comme arme de manipulation psychologique pour que la personne soit incapable de penser par elle-même ou même de voir la contradiction dans ses idées et accepte ainsi, plus facilement, des mensonges. En 1939, Orwell écrit qu'il est « possible qu'on arrive à une ère où deux et deux font cinq quand le dirigeant le voudra. ¹³⁴»

Dans cette situation où le langage abuse de son pouvoir pour manipuler les opinions, la démocratie n'est-elle pas en péril ? Cette nouvelle langue insidieuse, n'empêche-t-elle pas de penser ? Est-ce que le corps et ses gestes peuvent faire quelque chose pour contrer cette propagande du discours ? Dans l'enregistrement audio d'une présentation donnée à Tarnac, Giorgio Agamben parle d'un pouvoir destituant de la danse. Il l'a défini comme un « mouvement de libération des gestes et des mouvements des corps de leur économie propre.¹³⁵ » Suivant lui, la danse a cette capacité de soustraire des gestes à une certaine utilité et de les exhiber en tant que telle pour en faire un autre usage. Quel usage ? Pourrait-on s'en servir pour désamorcer le discours par exemple ? Y a-t-il des artistes chorégraphiques qui travaillent par le geste sur ce pouvoir oppressif du langage ? Est-ce que la danse a cette capacité de se soustraire de sa propre économie pour faire tanguer la langue qui nous habite tous ?

b) Danse contemporaine qui essaye de parler

¹³⁴ George Orwell, Review of Russell's Power: A new social analysis, 1939 <https://www.lehman.edu/faculty/rcarey/BRSQ/06may.orwell.htm> (consulté le 26.04.19)

¹³⁵ Giorgio Agamben, Pour ou vers une théorie de la puissance destituante, journées d'étude «Défaire l'Occident» tenues en juillet et août 2013 à Tarnac, <https://www.youtube.com/watch?v=ajpHg00GDOg&feature=youtu.be> (consulté 2 mai 2019)

(1) Danse contemporaine parlante

La danse contemporaine a toujours eu une réputation avant-gardiste et, ces dernières décennies, elle devient de plus en plus parlante. Certains chorégraphes utilisent de plus en plus les bouches de leurs danseurs pour exprimer des enjeux divers et variés. En donnant la parole aux danseurs, des créateurs de mouvement brisent cette vieille tradition qui ne voit en eux qu'un corps disponible au seul mouvement. Mais en brisant cet héritage, que font-ils de cette possible emprise de la langue sur leurs corps et leurs mouvements ? Ont-ils cette conscience lorsqu'ils travaillent avec des danseurs parlants sur scène ?

La liste des chorégraphies qui utilisent la parole est longue. A commencer par Pina Bausch dans des années 70 qui ouvre la voie de la parole des danseurs, puis toute une génération de la nouvelle danse française comme Maguy Marin, Xavier Le Roy, Jerome Bel, Boris Charmatz, Alain Buffard, Daniel Larrieu, Olivia Granville, des chorégraphes flamands comme Wim Vandekeybus ou Alain Platel ou encore des improvisatrices américaines comme Deborah Hay ou Simone Forti introduisent régulièrement la parole dans leurs pièces.

Je voudrais préciser ici que je vais m'intéresser aux chorégraphes ayant travaillé avec des danseurs qui parlent à vive-voix sur scène et non pas avec ceux qui superposent le texte en voix-off par-dessus la danse ni avec ceux qui lèguent le domaine du dire aux comédiens ou chanteurs. Je ne vais pas non plus m'intéresser aux créations dans lesquelles le texte est pris comme source d'inspiration et comme toile de fond alimentant et nourrissant le processus de la création. Ce que je chercherai ici, ce sont des créations où l'articulation entre le geste et l'élocution se trame au sein même d'un danseur parlant.

Avant de décrire les cas précis de certaines créations, je voudrais faire un constat général et formuler une hypothèse. En observant des créations avec des danseurs qui prennent la parole sur scène, je crois observer une forme de

réurrence dans l'usage qu'en font la plupart des chorégraphes. Il me semble que, dans la majorité des cas, la parole n'est pas influencée par la danse. C'est-à-dire que la forme de l'élocution et le contenu sémantique ne sont pas perturbés par le geste dansé. L'envers est tout aussi vrai : la danse est peu influencée par la parole et la façon dont ces paroles sont dites. Souvent d'ailleurs, les danseurs ne dansent pas quand ils parlent. Les moments de danse se succèdent avec ceux de l'élocution. C'est comme si la danse était interrompue par la parole et la parole arrêtée par la danse. La danse et la parole cohabitent parallèlement mais ne sont jamais vraiment interactives. Certes, le spectateur fait son propre montage spéculatif en regardant se succéder les deux, mais le geste et la parole restent en quelque sorte imperméables l'un à l'autre. Ce manque de dialogue entre deux médiums fait que les danseurs parlent à la manière des comédiens ou des conférenciers. Des chorégraphes n'auraient-ils pas du mal à inventer leur propre façon de parler sur scène ? A inventer une parole de danseur qui ne soit ni celle des comédiens ni celle des conférenciers.

Mais voyons ce qui se passe plus concrètement sur le terrain des créations de danse avec l'utilisation de la parole. Une autre caractéristique d'une manière dont les danseurs utilisent leur parole est celle d'une voix assez neutre, qu'on pourrait qualifier de documentaire. Dans des pièces comme « Produit de Circonstances » (1999)¹³⁶ de et par Xavier Le Roy, dans trois pièces de Jérôme Bel « Véronique Doisneau » (2004)¹³⁷, « Cédric Andrieux » (2009)¹³⁸ et « Pichet Klunchun and myself » (2005)¹³⁹ ou encore dans « Divine » (2012)¹⁴⁰ de et par Daniel Larrieu, les

¹³⁶ Xavier Le Roy, *Produit de Circonstances*, In situ productions et Le Kwatt Coproduction Podewil / TanzWerkstatt-Berlin, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin Remerciements Chantal Escot-Theillet, Tara Herbst, Mårten Spångberg, Hortensia Völckers et Christophe Wavelet, 1999.

¹³⁷ Jérôme Bel, *Véronique Doisneau*, Opéra national de Paris Palais Garnier, 2004.

¹³⁸ Jérôme Bel, *Cédric Andrieux*, Théâtre de la ville (Paris), 2009.

¹³⁹ Jérôme Bel, *Pichet Klunchun and myself*, Bangkok Fringe festival, 2004.

danseurs parlent en s'adressant directement au public pour exprimer clairement tel ou tel propos.

(2) Parole séparée de la danse

(a) Jérôme Bel, parole abattue

Je voudrais commencer par l'exemple de trois créations où ce rapport entre la voix et le geste est le plus neutre possible, tellement neutre qu'on se demande si les danseurs ne sont pas abattus par le poids de leur métier dont, d'ailleurs, ils parlent. Entre 2004 et 2009, le chorégraphe français Jérôme Bel a fait trois spectacles « similaires » autour de danseurs interprètes. Ce sont des sortes de pièces-portraits de trois danseurs différents : Véronique Doisneau, danseuse classique, Cédric Andrieux, danseur contemporain et Pichet Klunchun, danseur traditionnel thaïlandais. Deux solos et un duo, ce dernier en forme de dialogue entre Pichet Klunchun et Jérôme Bel présent lui aussi sur scène. Les trois danseurs racontent leurs histoires biographiques en montrant par intermittence des enchainements de mouvements qu'ils ont interprétés au long de leurs carrières. Tout au long de leur récit leur façon de s'exprimer est exagérément neutre ; leur voix est presque mécanique et monotone, comme s'ils étaient desséchés par leur métier. Comme s'ils s'abstenaient de prendre en compte une quelconque émotion. En regardant ces pièces, je me suis presque demandé si ces danseurs ont aimé leur métier. Dans *Pichet Klunchun and myself* (2005) qui est une forme d'un dialogue entre Pichet Klunchun et Jérôme Bel, l'entretien est sur un ton tellement solennel (surtout au début) que leur conversation ressemble à un interrogatoire. Le rapport entre la voix et le corps sur le plan de la matérialité est alors très minime. Il se réduit à une simple alternance entre la parole sans danse et la danse sans parole. Pourtant, on sent que ce qu'ils dansent a la qualité d'un savoir-faire très poussé

¹⁴⁰ Daniel Larrieu, *Divine*, Théâtre de l'Athénée Louis Juvet, 2012

techniquement. Une certaine forme de rupture se profile alors entre ce qui est fait et ce qui est dit. Une séparation entre le faire et le dire accompagnée d'un regret.

(b) Xavier Le Roy, parole d'un conférencier

Un autre exemple de la parole d'un danseur, cette fois-ci un peu plus en accord avec la danse, est celle de Xavier Le Roy dans « Produit de Circonstances » (1999). Le danseur chorégraphe expose sa biographie. En évoquant son passage d'un métier de chercheur en biologie vers un métier de chorégraphe il parle à la façon d'un conférencier universitaire. Il décrit une partie de son parcours pour devenir artiste puis il montre des danses figurant son cheminement. Là aussi le chorégraphe-danseur intercale des paroles derrière un pupitre et des moments dansés. Calme et stable sa parole a pour fonction de décrire clairement telle ou telle étape de son vécu. Même si ses intonations sont plutôt imprégnées de son vécu, sa voix reste celle d'un conférencier qui n'engage que très peu son corps pendant l'énonciation.

(c) Daniel Larrieu et Olivia Grandville, parole théâtralisée

Et voilà une pièce où le danseur chorégraphe Daniel Larrieu parle en même temps qu'il danse. Son solo-monologue « Divine » (2012), variation théâtrale chorégraphiée est inspirée par Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet. Ici, même si le danseur parle en dansant, sa voix reste stable et n'est pas perturbée par le mouvement du danseur. Dans un article du Monde, Rosita Boisseau estime que Larrieu « remet les compteurs de son savoir-faire chorégraphique à zéro, en ne dansant que juste ce qu'il faut ¹⁴¹ ». Faut-il alors danser très peu pour pouvoir prononcer un texte en même temps ? Lucille Toth dans le livre « Danse contemporaine et littérature » suggère qu'effectivement, « dans la conjugaison du souffle et du mouvement, la capacité du corps doit s'intégrer à l'exigence du rythme

¹⁴¹ Rosita Boisseau, *Larrieu danse Genet dans un écrin de poche*, Le Monde, 19 janvier 2012.

du texte et inversement ¹⁴² ». Est-ce à dire qu'il faut diminuer la charge des deux médias pour qu'ils puissent cohabiter ? Une sorte de préservation respectueuse pour que ni la danse ni la parole ne soient dérangées dans leur intégrité réciproque. Et pourquoi garder à tout prix cette intégrité mutuelle ? Pourquoi ne pas permettre à chaque médium d'exprimer pleinement ce qui lui est propre, tout en gardant à l'idée que l'autre médium peut se modifier grâce à cette expression généreuse et à son tour répondre avec la singularité de sa propre charge ?

Même quand la chorégraphe Olivia Grandville travaille sur des poètes sonores, elle souhaite que ses danseurs interprètes déclament sur scène leurs textes comme le font des comédiens, en utilisant des techniques de prise de parole venues du théâtre. Dans son spectacle *Le Cabaret décrépant* ¹⁴³, elle s'inspire de la démarche du lettriste Isidore Isou dans son *Manifeste de la danse ciselante*, qui s'attaque à la danse de son époque en proposant « l'amorphe et l'arythmie, contre l'essor et la saltation, la progressive immobilité » ; elle revisite avec humour ce mouvement critique. Or les poètes sonores, en général, dans leur façon de déclamer leurs poésies, déploient un engagement vocal et corporel qui dépasse celui des techniques théâtrales classiques. La quête des lettristes, selon l'auteur Jean-Paul Rocher, n'est pas « d'engager la poésie au service de l'homme, mais d'engager l'homme dans la poésie ¹⁴⁴ », ce qui semble exiger une forte implication corporelle. On aurait donc pu penser qu'une chorégraphe qui travaille avec la poésie sonore engagerait d'avantage le corps dansé pendant l'acte même de prise de parole, et pas seulement en illustrant les propos d'Isou au moyen de moments de danses isolés. Hélas non : la chorégraphe a choisi (hormis quelques courts

¹⁴² Magali Nachtergaele and Lucille Toth (ed.). *Danse contemporaine et littérature*. Paris, Centre National de la Danse, Collection "Recherches", 2015.

¹⁴³ Olivia Grandville, *Le Cabaret décrépant*, Centre de Développement Chorégraphique Toulouse / Midi Pyrénées, 2011.

¹⁴⁴ Jean-Paul Rocher, *Visages de l'avant-garde : 1953*, publié le 30 juillet 2011 sur *Traces situationnistes*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://debordiana.noblogs.org/2011/07/visages-de-l%e2%80%99avant-garde-1953/>

moments) de séparer la danse et les prises de parole. Là encore, la prise de parole se fait dans une forme théâtrale classique.

(3) Parole pendant la danse

(a) Boris Charmatz, parole clamée

Contrairement à Daniel Larrieu qui établit un rapport distancé entre la danse et la parole dans « Divine », Boris Charmatz joue avec un rapport fusionnel dans une performance nocturne « Danse de nuit »¹⁴⁵. Marqué par les attentats contre Charlie Hebdo, le chorégraphe demande à ses interprètes de clamer entre autres — tout en dansant — le titre d'une œuvre de Bruce Nauman de 1968 : *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (« Sortez de mon cerveau, sortez de cet espace ! »). Ici la danse est assez physique. Elle se propage dans un espace bétonné qui se partage avec les spectateurs en les amenant dans une chorégraphie déambulatoire. La danse et les paroles s'unissent dans une force d'ensemble qui rythme une poussée commune. Boris Charmatz, lui, se permet de fusionner la danse et la parole dans un battement commun. Presque chaque phrase est accompagnée d'un geste ; les corps en mouvement expulsent des mots en une sorte de cri déclamatif comme par exemple, lors des manifestations politiques. Ici la danse et la parole font un. Et c'est ce « un » qui, finalement, me pose question. Si, cette fois-ci, la danse et la parole sont associées dans une interaction commune, elles ne semblent pas établir un dialogue ni évoluer dans leur rapport. Leur relation fusionnelle reste constante et manque, à mon avis, de modulation. Une composition plus élaborée du rapport entre ce qui est vu et entendu permettra peut-être une chorégraphie plus riche en événements.

(b) Somone Forti, parole narrative

¹⁴⁵ Boris Charmatz, *Danse de nuit*, Musée de la danse, 2016.

Dans son travail d'improvisation, Simone Forti, danseuse et chorégraphe américaine, membre du collectif des années soixante associée à la Judson Church, assemble la danse et la parole dans une pratique qu'elle nomme Logomotion (logos comme le discours parlé et motion comme le mouvement corporel). À la fois forme performative et exercice pratique, la Logomotion se trouve au croisement de la danse improvisée et de la parole narrative. Les sujets de ces narrations dansantes sont multiples : la flore, la faune, les paysages, la famille et des informations politiques. Lors des improvisations, ces éléments sont associés entre eux dans des images hétéroclites comme, par exemple, « l'image d'un corbeau perché sur mon tas de compost enneigé et le souvenir de sa chute disgracieuse et risible.¹⁴⁶ » Ces collages inscrits dans le temps d'une performance font de ce procédé un véritable montage performatif formant une sorte de pensée imagée. Au sujet de ce processus Simone Forti précise : « 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 cerveau.¹⁴⁷ » Cette simultanéité temporelle et l'unicité de la source du surgissement des deux gestes, moteur et verbal, incitent à percevoir dans cette technique un rapport entre danse et parole que je qualifierai de fusionnel (comme chez Boris Charmatz). C'est-à-dire que le mouvement physique et l'expression langagière sont dans une relation sans écart où l'un est une sorte de redoublement de l'autre. Dans la plupart des cas, le corps de la performeuse illustre ce qu'elle dit. En ce sens la danse suit toujours la parole ; le sens des mots semble être le moteur dominant du processus commun. Les mouvements corporels sont là pour souligner ou amplifier ce qui est dit et ne créent jamais (ou très rarement) un contraste autonome. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de modulation entre les deux médiums. Le timbre de la voix, par exemple, transforme cette relation en la rendant

¹⁴⁶ Simone Forti, *Oh, Tongue*, Editions Al Dante, 2009, p. 27.

¹⁴⁷ *Ibid.*

plus intense ou au contraire plus calme. Sur ce sujet, Simone Forti spécifie : « Et si je vous dis : « C'était un très grand sapin », le son de ma voix, son intonation a changé ; donc ce n'est pas simplement une question de mots, mais c'est la manière même dont je veux parler de cet arbre qui me fait passer dans une sorte d'excitation qui s'exprime dans mes mouvements et le ton de ma voix » ¹⁴⁸ . Étant une sorte d'interface entre le geste et le mot, la voix reste au service de cette relation entre corps et langage. La modulation vocale n'est donc pas autonome mais suit toujours le sens de ce qui est dit. Je constate ainsi chez Simone Forti une certaine forme de redondance et d'univocité au niveau de la relation entre la danse et la parole. Un rapport unilatéral où la parole a le privilège constant d'initier la danse et la voix. Le langage verbal prime encore et encore sur les autres médias d'expression, menant ainsi la danse à sa convenance. A l'exception peut-être de quelques modulations vocales, la parole maintient son intégrité sémantique et syntaxique, réservant ainsi une place privilégiée à la langue dans son expression la plus commune et, pour le coup, la plus dominante, à savoir celle de la signification. La vieille hiérarchie corps-esprit est maintenue, le corps et ses mouvements sont soumis, une fois de plus, au pouvoir du sémantique. Aujourd'hui Simone Forti ne parle d'ailleurs plus de Logomotion mais de News Animation, ce qui confirme le fait que la langue exprimant les informations de l'actualité politique a pris le dessus sur l'expression dansante, confirmant ainsi son hégémonie.

(c) Maguy Marin, parole chorégraphique

Dans *Cortex* (1991) ¹⁴⁹ de Maguy Marin les danseurs utilisent des phrases simples et impersonnelles pour décrire des choses qui les entourent. Comme s'ils

¹⁴⁸ Sous la direction de Magali Nachtergaele et Lucille Toth, *Danse contemporaine et littérature, entre la fiction et les performances écrites*, Recherche Centre National de la Danse, Pantin, 2015, p.159.

¹⁴⁹ Maguy Marin, *Cortex*, Maison des arts et de la culture de Créteil, 1991.

nommaient le monde en se mettant dans la peau d'« étrangers »¹⁵⁰. Cécile Schenck dans son article sur Maguy Marin précise cette position : « étrangers, en tant que danseurs, à l'usage théâtralisé de la parole, mais aussi étrangers à une réalité qui ne va plus de soi »¹⁵¹. Et en effet, va-t-il de soi que les danseurs utilisent leurs paroles comme des comédiens et non comme des danseurs ? Existe-il une manière propre aux danseurs d'utiliser la parole ? L'usage théâtralisé de la parole n'est-il pas une dominante dans la façon donc la majorité des chorégraphes utilisent la voix de leurs danseurs ? Dans Ramdam (1995)¹⁵² Maguy Marin note qu'elle travaille « à partir de l'alphabet : formation de mots, formation de phrase, formation donc d'une pensée qui s'exprime.¹⁵³ » Dans cette pièce chorale les danseurs partagent des voix anonymes qui forment ensemble un langage commun. Des mots du quotidien : « Bonjour », « Pardon » « Merci », « Au revoir », ... se répètent en différents rythmes en se mettant dans un rapport d'unisson et de contrepoint avec les gestes dansés. Ici la parole est scindée par le geste qui transforme des mots en bruitages syllabiques et les recompose dans des vocables compréhensibles. Un réseau entre geste, voix et parole se recompose et se décompose dans une organicité poétique. Comme le dit Cécile Schenck : « Musique, discours et mouvements dansés se fondent alors dans un tout organique non hiérarchisé, dans lequel texte, voix, jeu théâtral et mouvement dansé deviennent co-présents l'un à l'autre sur un plan 'horizontal'.¹⁵⁴ » Et c'est selon moi cette horizontalité des rapports, cette mutuelle influence entre plusieurs médiums qui fait apparaître la parole spécifique à la danse.

¹⁵⁰ Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole, entretien avec Maguy Marin et Denis Mariotte*, novembre 2010, DVD joint à l'ouvrage de Sabine Prokhoris, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, [Dijon], Les Presses du réel, 2012.

¹⁵¹ Cécile Schenck, *Maguy Marin, Denis Mariotte : « Un mot à mot avec les moyens du plateau »*, *Sken&graphie*, 1 | 2013, 51-71.

¹⁵² Maguy Marin, *Ramdam*, Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne, 1995.

¹⁵³ Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, Editions Hermann, 2018, p. 308

¹⁵⁴ Cécile Schenck, *Maguy Marin, Denis Mariotte : « Un mot à mot avec les moyens du plateau »*, *Sken&graphie*, 1 | 2013, 51-71.

La parole qui, très liée aux mouvements du corps, se transforme au gré de l'évolution du geste dansant dans son aspect non seulement sémantique mais aussi syntaxique. Elle passe par « toutes sortes de « mélanges » entre syntagmes, mots, phonèmes et lettres chantés » ¹⁵⁵. Personnellement, j'aperçois dans l'œuvre de Maguy Marin une coexistence sensible et transformatrice entre un geste dansé et une parole non théâtralisée pour une chorégraphie démocratique. Marquée par un manque de réflexion et de parole dans sa formation en danse classique, mais aussi par une discrimination sociale la chorégraphe, (Maguy Marin venait de famille d'immigrés espagnols) cherchant à développer sa propre parole artistique, a su faire émerger une parole chorégraphique propres aux danseurs. Elle a elle-même témoigné : « Donc, pendant deux ans, ça n'a été qu'un travail d'articulation et, comment dire, de dévoilement du langage. ¹⁵⁶ »

(4) Soumission des chorégraphes à la langue

Nous l'avons vu, peu de chorégraphes tentent d'utiliser la parole autrement qu'à la façon des techniques conventionnelles, souvent venues du théâtre (adresse frontale, port de voix, articulation convenue, sémantique maintenue). Maguy Marin exceptée, personne, à mon avis, ne tente de déranger la langue dans son expression orale. La forme phonétique et sémantique classique maintient son monopole. Cette domination est d'ailleurs très peu questionnée puisque la normativité quotidienne nous fait parler tous plus au moins de la même manière. Y-a-t-il une seule et unique forme de parole autorisée dans notre société contemporaine ? Ne parlons-nous tous pas, plus au moins, de la même manière, en utilisant le même vocabulaire et règles syntaxiques ? En effet, les langues s'unifient au sein des groupes sociaux particuliers (souvent associées au territoire d'un pays)

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude (dir.), *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, Editions Hermann, 2018, p. 308

pour des raisons de communication mais aussi, pour le maintien de l'ordre. C'est à travers la langue que les lois sont écrites.

Si la langue est pour ainsi dire l'ordre, c'est par son aspect formel autorisé qu'elle abuse de son pouvoir. Il n'est donc pas étonnant que la plupart des chorégraphes qui travaillent avec des danseurs parlants ne questionnent même pas cette hégémonie. La forme autorisée de la langue utilisée sur scène reste « intouchable » et donc intacte. Personne (ou presque) chez les danseurs ne brusque la langue et sa structure. Cette docilité vient sûrement du fait que nous sommes tellement habitués à une parole claire, précise et bien articulée qu'il est difficile pour nous d'admettre que le langage puisse être quelque peu brouillé et, qui plus est, par le corps. Nous sommes issues d'une culture qui place le langage et l'intelligence, qui lui est associée, en dehors de toute ambiguïté. Pendant longtemps on a cru que l'intelligence exige que l'on s'exprime sans ambiguïté. La résistance à l'ambiguïté de la langue s'est par exemple manifestée lors d'une polémique à propos du philosophe français Jacques Derrida. En 1992, l'université de Cambridge décide de lui attribuer le prestigieux titre de Docteur Honoris Causa. Cette décision rencontre une forte résistance de la part des philosophes analytiques américains. Une lettre ouverte signée par Barry Smith et différents philosophes est publiée par le magazine anglais *The Times* contre cette décoration ¹⁵⁷. Dans ce texte les défenseurs de la logique cartésienne ne considèrent pas Derrida comme philosophe. Selon eux, il s'exprime dans une langue ambiguë qui ne respecte pas « les normes de clarté et de rigueur ». Derrida se servirait « d'astuces et de gadgets semblables à ceux des dadaïstes ou des poètes concrets ». Et selon eux, l'ambiguïté est contraire à la philosophie. Donc pour toute une branche de philosophes du 20ème siècle, l'ambiguïté ne peut donc pas avoir sa place dans le langage

¹⁵⁷ Jeffrey Sims, *Revisiting the Derrida affair with Barry Smith*, *Sophia*, vol. 38, no 2, août 1999, p. 142, [en ligne], consulté le 1 octobre 2020. Disponible sur : [file:///Users/admin/Downloads/Derrida_Affair%20\(1\).pdf](file:///Users/admin/Downloads/Derrida_Affair%20(1).pdf)

philosophique. Il a été considéré que de s'exprimer en un langage ambigu était un signe de faible intelligence ou de manque de rigueur philosophique.

Il existe donc une tendance très forte vers un usage conservateur de la langue et il semble que les chorégraphes en participent. Pourtant, chaque chorégraphe a une manière plus ou moins singulière de faire mouvoir ses danseurs : la danse contemporaine a cette particularité d'avoir une multitude de styles. Après que la danse classique ait, pendant longtemps, imposé une technique uniforme, la danse moderne a évolué historiquement vers l'émancipation d'une forme unique. Elle s'est distinguée par le fait que tous les chorégraphes pouvaient inventer leur propre langage chorégraphique. Aujourd'hui, en théorie, à l'époque de la danse postmoderne, il y a autant de langages chorégraphiques que de chorégraphes. Je dis en théorie car, même si cette diversité est communément admise, en réalité, beaucoup de chorégraphes sont influencés par des courants dominants plus ou moins identifiés. On peut donc constater que la plupart des chorégraphes contemporains utilisent l'élocution verbale de leurs danseurs d'une manière assez restreinte : ils n'appliquent pas au langage verbal la diversité de leur langage chorégraphique. Michel Bernard fait le même constat, non au sujet de la parole utilisée par les danseurs sur scène, mais à propos des textes dont les artistes chorégraphiques s'inspirent pour créer leurs pièces. Pour lui « *la plupart des chorégraphes lisent les textes à partir d'une ou deux mêmes grilles intangibles. Ils semblent ne pouvoir les aborder et en jouir qu'en réduisant leurs contenus et leur forme linguistique à la seule quête affective et intellectuelle du sens, bref aux seules dimensions sémantique et expressive du message énoncé* » ¹⁵⁸ . Si des chorégraphes s'emparent tous de la même façon de texte, ignorant « la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante ¹⁵⁹ », ils n'utilisent pas non plus la

¹⁵⁸ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, 2001, p. 126.

¹⁵⁹ *Ibid.*

parole performée sur le plateau comme ayant la spécificité du statut corporel. Dans la majorité des cas (sauf, encore une fois, dans le cas de Maguy Marin), ils empruntent des façons d'utiliser la parole à d'autres corps de métier de la scène. Plutôt que d'inventer la leur, les chorégraphes utilisent d'autres formes de la parole, venues d'arts oratoires comme le théâtre, le chant, la musique ou encore le domaine des conférences. Or les danseurs ont un privilège que d'autres acteurs de la scène n'ont pas, à savoir celle d'une habilité corporelle augmentée. Si dans le chapitre précédent *Voix de la danse* j'ai posé la question de l'existence d'une voix spécifique aux danseurs, dans le présent chapitre, je pose la même question, cette fois-ci sous un nouveau prisme, celui de la parole. Y-a-t-il une parole spécifique aux danseurs qui ne soit ni celle des comédiens, ni celle des conférenciers ? Une parole dont la sémantique et la syntaxe seront en relation directe et interactive avec les mouvements d'un corps dansant ? Quelle forme d'élocution pourrait être développée pour et par des danseurs parlants ? Quelle sera la particularité de cet acte d'énonciation par des individus en mouvement ? Comment se déploiera cet art de l'éloquence, couplé avec un corps dansant, où les gestes transforment le flux habituel de la parole, agissant non seulement sur le sens de ce qui est dit mais aussi sur la manière dont les paroles sont prononcées ?

Pour répondre à ces questions, je vais non seulement ouvrir la possibilité d'une rencontre entre l'élocution et le mouvement dansé mais aussi chercher des lieux où il est possible de perturber la langue tout en l'acceptant, afin d'équilibrer le rapport de force entre le geste et les mots. Si la plupart des chorégraphes n'osent pas questionner leur rapport à la parole, je vais chercher des niches où des danseurs prennent le risque de tordre l'autorité de la langue. Ainsi je rejoins ma dynamique tenseur qui ne laisse jamais un lieu commun au repos, le mettant toujours sous tension d'autres champs de force. Considérant que le plus souvent le geste est soumis au pouvoir de la langue, je mets en tension ce lien entre les mouvements du corps et les mots qui sortent de sa bouche.

Pour ce faire, je vous propose un petit détour adressé aux artistes qui ont déjà affronté la langue pour la basculer dans une oralité exacerbée et poignante : les poètes sonores. Ce sont ceux qui, en étendant leur pouvoir d’agir sur la matérialité textuelle, ont une approche de l’oralité non seulement corporelle mais aussi politique. Je fais référence ici à des artistes qui proposent de transformer l’environnement social en s’attaquant à une langue vue comme un dispositif de contrôle et d’aliénation. Dispositif de soumission et d’asservissement qui contraint le corps pour le transformer à son insu. Comme nous l’avons vu au début du présent chapitre, paragraphe Poids des mots, Giorgio Agamben considère la langue comme l’un des plus anciens dispositifs de l’histoire de l’humanité. Et pour sortir de ce dispositif de capture par la langue, Agamben propose la poésie. « *La poésie est précisément cette opération linguistique qui rend inopérante la langue – ou, selon les termes de Spinoza, le point où la langue, qui a désactivé ses fonctions communicatives et informationnelles, repose en elle-même, contemple sa puissance de dire et s’ouvre, de cette manière, à un nouvel usage possible.* ¹⁶⁰ » Plus loin, il conclut : « Ce que la poésie accomplit par la puissance de dire, la politique et la philosophie doivent l’accomplir par la puissance d’agir. En suspendant les opérations économiques et biologiques, elles montrent ce que peut le corps humain, elles l’ouvrent à un nouvel usage possible. ¹⁶¹ » Voyons donc comment les poètes résistent à la langue en la rendant inopérante par le renouveau de sa substance. Voyons aussi ce que peut le corps pour déployer cette substance et faire de ce procédé une action politique.

c) Poètes sonores

(1) Faire corps avec la langue

¹⁶⁰ Giorgio Agamben, *Homo Sacer*. L’intégrale, Seuil, p. 641

¹⁶¹ *Ibid.*

C'est d'abord avec un cri que Dada se met au début du XXe siècle contre toute forme de logique et de rationalité de la langue en revendiquant l'idiotie comme une capacité à être contradictoire. Hugo Ball, lisant ses poèmes incantatoires, supprime la langue conceptuelle en faisant des chants liturgiques sans mots où des syllabes sonores tendent vers une langue avant la langue. Puis dans leurs poèmes d'onomatopées Raoul Hausmann et Kurt Schwitters remplissent leurs paroles de souffle, donnant toute la place à une énergie corporelle pleine de poumons. En 1913, invention par Alexeï Kroutchenykh et Vélimir Khlebnikov d'un langage transmental Zaoum pour sortir d'une langue rationnelle et conceptuelle par des circulations sonores et incantatoires. Plus tard en 1949, le futuriste russe Iliazd invente une « poésie de mots inconnus » — de mots inventés — mélangeant le sens avec le sonore et détournant le sens unique des mots. Puis en 1974 Henri Chopin dans son livre *Poésie sonore internationale*¹⁶² introduit le terme de « poésie sonore » où il réunit deux disciplines scindées par l'histoire, la poésie et la musique. La langue devient alors une musique organique faite de chair et de souffle. Dépassant les consonnes et les voyelles de la langue française mais aussi de toutes les langues du monde Chopin fait résonner le corps non seulement par ses cordes vocales et sa bouche mais aussi par ses poumons et cage thoracique. La parole devient chantée, gargarisée, soufflée pour sortir de l'identification réductrice d'une langue particulière. *« Nous sommes des résonateurs puissants, et ceux-ci ne méritent plus d'être invalides, sous le couvert et le couvercle d'une seule identité. D'une nation unique. [...] Je préfère les reliefs des sonos, avec lesquels je m'enivre des gestes, danses, ou tout orchestre naturel vécu dans un anti-instrumental (qui) anime mes eaux, viandes, moelles, os, vapeurs aux frémissements incalculés.*¹⁶³ » Ici, la manifestation du corps la plus organique avec ses gestes les plus simples, permet

¹⁶² Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Joan-Michel Place, coll. „ Trajectoires „ Paris, 1997.

¹⁶³ Henri Chopin, *Propos sur la réalité sonore*, in *Réalité Sonore*, Zhor éditions, Paris, 2001, p. 7, 8, 10, 11.

de contrer les rapports de forces complexes d'une langue avec ses syntaxes attitrées et vocables appris. Il s'agit pour Chopin de s'opposer à la langue rigide (car établie) avec la langue molle, soufflée et râpeuse du corps. Une régression enfantine qui permet de s'extirper de la pression d'une pensée d'exactitude et des contraintes sociales engendrées par la langue convenue : jubiler avec le corps de la langue.

Cette approche globale de production du sens où le corps physique se met en tension avec le carcan de la langue s'oppose à la logique fractionnante d'une production artistique qui découpe en segments les temps pour chaque médium. Des chorégraphes qui utilisent cette découpe en temps de danse et en temps de parole ne prennent pas en compte ce que la langue fait au corps et inversement. Paradoxalement, tout en prétendant au décloisonnement des pratiques, ces artistes perpétuent une tradition de clivage qu'ils contestent par ailleurs. Or, l'œuvre du poète sonore Chopin, agit sur ce clivage en liant corps et langue.

(2) La pensée agissante d'une simultanéité perceptive

Dans son livre *Sensorialité excentrique*¹⁶⁴, le « dadasophe » Raoul Hausmann tente de montrer qu'une pensée qui sépare, ordonne et hiérarchise, mène inévitablement l'humain au drame car il oublie, à force de diviser, que ses pensées proviennent des perceptions qui, à leur tour, proviennent des organes. « *Si les hommes avaient pensé plus tôt aux relations organiques entre l'œil et l'oreille, s'ils n'avaient pas traité l'optique et l'acoustique comme sciences indépendantes, ils auraient pu trouver depuis longtemps l'endroit dans le cerveau où se trouve le centre transformateur, qui nous fait connaître notre monde spatial.*¹⁶⁵ » Hausmann donne l'exemple de l'abeille qui bâtit des alvéoles avec son œil composite (qui voit et entend à la foi) et tout cela sans passer par des lois mathématiques. Selon Hausmann il est « *tout à fait incompréhensible que l'abeille agisse d'après des*

¹⁶⁴ Raoul Hausmann, *Sensorialité excentrique*, Editions Allia, Paris, 2005.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 16

règles mathématiques compliquées, en contraste avec ses possibilités corporelles. »¹⁶⁶ . Ce processus synesthésique de perception diffère d'un mode intellectuel de pensée et permet à l'abeille d'être en relation directe avec son environnement grâce à la simultanéité agissante de ces organes perceptifs. Mais l'humain aussi, me semble-t-il perçoit le monde en croisant plusieurs sens. Certes, en s'appuyant trop sur leur capacité de réfléchir et de se réfléchir, les êtres humains ont pris trop de recul par rapport à leurs organes perceptifs et par rapport à la simultanéité de leur fonctionnement. Il est temps, peut-être, de relier une réflexion aux multiples organes pour une pensée agissante en prise avec son environnement. « *L'esprit et la matière ne sont pas en contradiction réelle, ils sont consentants. [...] On devrait, par conséquent, se décider à développer une image nouvelle qui lierait idée et matière, soit une sensorialité excentrique.* »¹⁶⁷ »

La question du lien entre l'esprit et la matière ouvre la porte à la question du rapport à l'environnement : en mettant le focus de notre attention sur la simultanéité de la perception tout en étant engagé physiquement dans le réel, pourrions-nous mieux nous accorder avec notre environnement et transformer nos façons d'agir ? Hausmann tente de démontrer que l'aspect uniquement rationnel de notre monde occidental n'est jamais arrivé à tenir ce qu'il promettait, à savoir ni le bien-être ni la vérité. Ainsi le cerveau sans corps ne donne pas la possibilité à l'humain de s'auto-dépasser. « *Le cerveau n'est qu'un organe conçu pour le fonctionnement herméneutique du jour, et le cerveau ne pourra jamais amener à autre chose qu'à de minables prothèses qui soulageront la grande paresse humaine, [...] Le foie est à la fois la foi et toute notre conscience et aussi la table tournante de nos rêves qui nous font vivre, c'est-à-dire, subsister et maladroitement agir [...].* »¹⁶⁸ » Artiste commissaire Norbert Godon note dans son article « Tout contre la pollution

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 8

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 23, 27-28

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 66-68

rationnelle : Dada, poésie sonore, Internationale situationniste » que ce jeu de mots « le foie est à la fois la foi » peut faire écho à « *la pensée moyenâgeuse des humeurs* », qui voulait que chaque tempérament ait son siège dans un organe et qui conduira justement à la pratique de la médecine dite arithmétique, fondée sur la division du corps »¹⁶⁹ . Une division conceptuelle qui rassure et sécurise tout en refoulant l'idée du réel en perpétuel changement.

Dans mon solo chorégraphique de 2012 *L'envers du dehors*¹⁷⁰ où je danse avec une caméra endoscopique sans fil, j'ai déjà tenté de relier des spéculations scientifiques avec l'invisible mouvant de nos entrailles. Dans ce spectacle-performance j'avalais sur scène une caméra endoscopique sans fil afin que les spectateurs puissent voir instantanément un corps dansant autant de l'extérieur que de l'intérieur. La danse d'un corps mais aussi le mouvement de ses organes. En même temps je parlais de diverses représentations de l'intérieur du corps à travers différentes époques et cultures. Les organes, puisqu'invisibles, ont toujours été une source d'angoisse et d'inquiétude ; préférant leur silence, on privilégie des corps cosmétiques et standardisés. Ainsi, l'enjeu de ce projet a été non seulement une réhabilitation des organes du corps dansant mais aussi une mise en mouvement de cette multitude d'imaginaires spéculatifs. Au travers de différentes vues d'un danseur en mouvement (depuis la visualisation de ses organes jusqu'à sa danse en plain-pied) on passe par toute une panoplie de représentations dansantes de sa chair à la fois visible et invisible. Raoul Hausmann aussi envisageait de déstabiliser la solidité des représentations établies par l'action du corps sensitif. Il cherchait un « dépassement fluide » de sa condition humaine pour accéder à « l'essence de l'état présent » en

¹⁶⁹ Norbert Godon, *Tout contre la pollution rationnelle : Dada, poésie sonore, Internationale situationniste*, Ecologie & politique 2008/2 (N°36), p. 53-68.

¹⁷⁰ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, Vanves, Ardanthé, 2012, (a reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France ; Programmation : Tanzquartier à Vienne Festival Score ; Théâtre de Vanve à Paris Festival Artdanthé ; Vinzavod à Moscou Festival Platforma), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/97750565>

cohésion avec le mouvement du monde dont l'être humain fait partie. Ainsi des dadaïstes et des poètes sonores opposent au conservatisme stagnant d'une langue une parole sonore qui n'est pas rationnelle mais buccale et pneumatique.

d) Danseur Parlant

(1) La singularité des danseurs

On voit que les poètes sonores arrivent à désacraliser le pouvoir du discours par leur poésie rebelle mais aussi en mettant en action leurs bouches et leurs thorax. Peut-on aller encore plus loin et investir le corps entier dans ce processus de désaliénation ? Les danseurs, grâce à leur savoir-faire du mouvement du corps tout entier, semblent a priori avoir ce potentiel. Ils ont une singularité qui leur est propre et qui les différencie des autres acteurs d'arts de la scène. Cette différence est celle d'une mobilité corporelle, beaucoup plus développée chez les danseurs que chez d'autres artistes du spectacle vivant – y compris les poètes sonores. Si le danseur parle en même temps qu'il danse, il a le pouvoir de tordre les vocables qui sortent de sa bouche et de désamorcer le poids oppressant de la langue. Le danseur parlant couple un art de l'éloquence avec son corps dansant ; les gestes transforment le flux habituel de la parole, agissant non seulement sur le sens de ce qui est dit mais aussi sur la manière dont les paroles sont prononcées. Or les artistes chorégraphiques, dans leur majorité, comme nous l'avons vu, n'abordent pas encore suffisamment la langue à bras-le-corps. Dans la plupart des créations chorégraphiques la parole et la danse, qu'ils soient mis ensemble ou séparément, se respectent mais n'interagissent pas réellement. Certes, il peut y avoir une relation entre les deux médiums dans la dramaturgie du spectacle mais il y a peu de rapport dans la matérialité même de leurs substances respectives. Comme si le corps de la parole ne touchait pas le corps lui-même. Le cas de Maguy Marin est à part. Elle arrive à développer cette démocratie horizontale de répartition du pouvoir entre les

gestes et les paroles des danseurs, au niveau global du spectacle et dans des pièces de groupe. Comme par exemple dans *Ramdam* (1995) où les spectateurs entendent et voient une chorégraphie parlante exécutée par plusieurs personnes. Ils y voient ceux qui parlent mais ils y voient aussi ceux qui ne parlent pas. Il est donc difficile de repérer qui émet les paroles. Or, ce qui m'intéresse ici (puisque le présent chapitre traite d'un corps vécu) c'est le moment où la danse et la parole proviennent d'un même individu dansant et que ce frottement entre le geste et la langue soit bien visible.

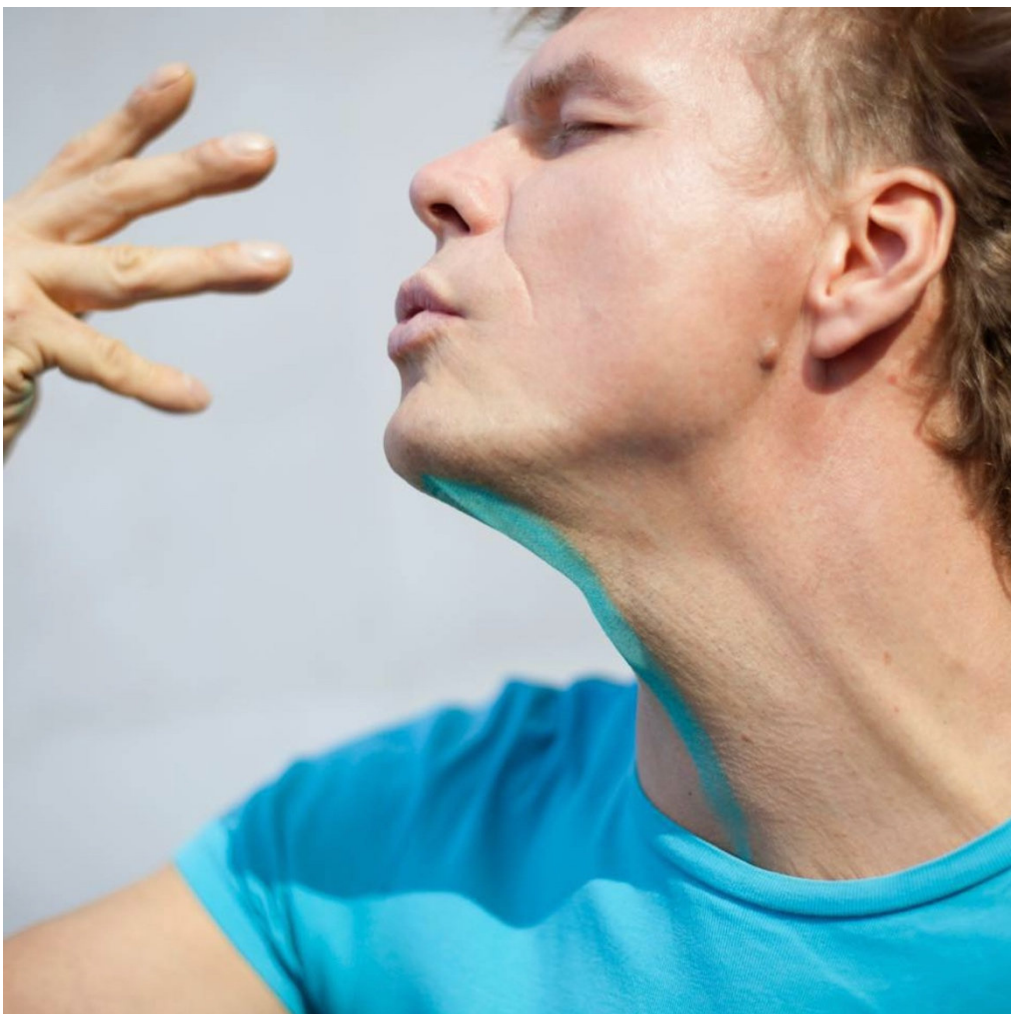


Figure 4 : Anatoli Vlassov, Chairs Mots, 2015. Photo Camille McOuat

En ce sens, il serait nécessaire pour moi de pouvoir observer le vécu d'un danseur parlant au moment même où il opère une articulation entre la langue

dansée et la langue parlée. Deux langues entre lesquelles le performeur provoque des rencontres au sein même de sa propre expérience performative. Je parle ici d'une rencontre comme d'une relation dans laquelle se produisent des événements qui transforment mutuellement les gestes et les mots. Dans laquelle le geste aurait pu se transformer au gré des mots prononcés, et où le timbre de la voix aurait pu muer au gré de l'instabilité du corps dansant. Rencontre aussi dans le sens foucauldien des « techniques de soi » dans lesquelles existe une perpétuelle réorganisation interne, telle un mouvement élastique mettant en dialogue ce qu'une personne dit et ce qu'elle fait. « Toute rencontre est l'énigme / une série d'accidents / la somme n'explique rien ¹⁷¹ », écrivait le poète, écrivain et critique d'art français Bernard Noël. Quelles conditions alors pour permettre à cette énigme d'advenir, de faire place à ces accidents heureux pour que la danse et la parole n'empiètent pas l'une sur l'autre mais s'articulent dans une forme qui dépasse la somme de ses parties ? Quelle est cette forme d'attention qu'un performeur doit pratiquer pour qu'une rencontre entre la danse et la parole puisse avoir lieu et qu'elle soit à la fois indépendante et transformatrice ? Et c'est cette intrication libertaire entre geste et mot qui sera pour moi une parole spécifique du danseur qui n'est ni celle du comédien, ni celle du conférencier, ni celle d'un quelconque corps de métier lié à l'élocution publique. Elle sera celle de la Phonésie, celle d'un danseur parlant.

(2) Danseur parlant : pour l'égalité de la danse et de la parole

Pour que la danse puisse rencontrer la parole dans la corporéité du danseur parlant sans que les mots prennent trop de pouvoir sur les gestes, la Phonésie propose de placer ces deux activités, celle de danser et de parler, à égalité d'importance. Ainsi le danseur parlant considère ses gestes, mots et voix non pas comme des éléments qui s'accompagnent les uns les autres, ni même comme des

¹⁷¹ Bernard Noël, *La Chute des temps*, Gallimard, 1993, p. 89-90

éléments qui sont parallèles, mais comme des éléments d'une égale signifiante. Si bien que le danseur parlant qui pratique la Phonésie traite les significations qui émergent de sa danse et de sa parole avec la même considération. Cette horizontalité d'égard lui permet de considérer ses activités non seulement comme non concurrentielles mais aussi comme portant des qualités intrinsèques, singulières et uniques. Considérant gestes et mots comme des égaux, le danseur parlant permet à ces deux processus d'être à la fois indépendants et liés et d'aboutir à une transformation mutuelle.

Dans ma performance *Chairs Mots* (2015)¹⁷², le public est invité à proposer les mots de son souhait au danseur parlant. Des vocables sortent ainsi de la bouche des spectateurs pour atterrir dans la glotte de l'artiste, qui se met alors en parole et en mouvement. Pour décrire ce qui se passe en moi lorsqu'un spectateur me donne un mot — le mot « phonésie » par exemple — et que donc j'articule la prononciation de ce mot avec la danse, je vous livre ici la retranscription de mon vécu en tant que danseur parlant. Ce texte tiré de mon article « La Phonésie », paru aux éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND :

LA PHONÉSIE

« *La Phonésie — La Phooooonésie, la PhOOOOOOné — Étire ma voix, arrondit ma bouche, ouvre mes bras, exorbite mes yeux — Plongée dans la première syllabe, mon attention se retrouve dans l'étiré granuleux du son — PhOOOOooOOOné — Ce rallongement modulé allume le courant de ma pensée par le sens du mot « phoné » qui veut dire « voix » en grec ancien. — Je profite de ce transfert de la vocalisation vers le signifié pour mâcher l'ensemble. - PhoOOOne phOOOOOne PHonéÉÉ — Ce*

¹⁷² Anatoli Vlassov, *Chairs Mots*, Paris, Colloque scientifique international sur le pragmatisme Performing Lives, 2015, (programmé au Colloque scientifique international sur le pragmatisme Performing Lives, au Foire d'art contemporaine CUTLOG et à Jeune Création, Galerie Thaddaeus Ropac Pantin), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/161065776>

mot-voix fait onduler ma colonne vertébrale, fusionnant avec le son des voyelles. Un espace-temps s'ouvre pour la suite.¹⁷³ »

On peut voir ici que le mot « Phonésie » est traité sur le même plan de valeur que le mouvement du corps dans leur modification respective. D'abord je prononce le mot simplement, puis je commence à le répéter en impliquant dans la prononciation non seulement ma bouche mais aussi tout mon corps. C'est comme si tout mon corps devenait une bouche qui parle. Ensuite, c'est ma voix qui prend mon attention pour les étirements vocaux des syllabes. Puis ces modulations me font arriver sur une nouvelle signification, puis à nouveau sur les mouvements du corps — et de suite en suite. On peut voir que mon attention glisse sur plusieurs processus simultanés qui évoluent d'une façon à la fois liée et indépendante sans qu'un médium prenne pour moi plus d'importance que l'autre. Ainsi, dans la Phonésie, l'inégalité qui s'installe normalement entre le corps et la langue s'équilibre pour se transformer en milieu commun. La Phonésie remet la langue « à sa place », c'est-à-dire, non dans la domination mais au même niveau d'importance que le corps. Par ce fait, le danseur parlant peut-être à l'écoute de la singularité de chacun des processus qui se révèlent à lui. Cette pluralité des significations advient sans cesse dans le processus des transformations mutuelles. On ne peut pas exprimer le tout d'un geste par des mots, comme on ne peut pas exprimer le tout d'un mot par des gestes. Il y a toujours une part indicible qu'on ne pourra exprimer que grâce à la particularité de chaque médium. D'autre part, chaque élément constitutif de l'ensemble est dépendant de l'autre, formant avec lui un milieu commun qui se partage, agit et se transforme. En ce sens le concept d'intermédialité pourrait être

¹⁷³ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, Éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, avec comité scientifique, février 2018, p. 38 https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf Tout ce qui est prononcé par la parole dans cette transcription ainsi que des les transcriptions qui vont suivre plus bas sera en italique, le texte normal décrit ce qui se passe dans ma tête mais aussi ce que ces pensées font au mouvement dansé.

opérant pour la Phonésie car il vient corriger l'idéologie du médium pur qui existe seul et sans mélange avec d'autres éléments, constitutifs de l'ensemble.

(3) L'intermédialité de la Phonésie

L'intermédialité est un courant de recherche de la fin des années 1980 qui s'intéresse aux relations entre des médias différents dans une œuvre ; selon Jürgen Müller elle se développe « dans des contextes sociaux et historiques spécifiques »¹⁷⁴. Elle favorise l'émergence du sens à partir des convergences entre plusieurs médias. Ainsi chaque médium n'est pas considéré comme isolé mais pris en tant que réseau de relations où « le tout est plus que la somme de ses parties ». L'intermédialité a aussi été développée dans le milieu du cinéma par l'historien André Gaudreault qui la définit comme un « concept qui permet de désigner le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus »¹⁷⁵. Il explique ainsi l'apparition du cinéma des premiers temps effectués à partir de ce qu'il appelle un « maillage intermédial » : les pratiques cinématographiques se sont développées beaucoup grâce aux connexions avec d'autres arts.

Une autre chercheuse, cette fois-ci une femme Silvestra Mariniello, directrice du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques à l'Université de Montréal, propose une définition plus ouverte de l'intermédialité comme « concept polymorphe »¹⁷⁶. Sa recherche prend différentes formes et brasse des questions liées aux transformations des différents médias et des effets de ces mutations sur le savoir, l'expérience, le sujet humain et le vivre ensemble. Pour Silvestra Mariniello

¹⁷⁴ Jürgen Müller, *Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence*, Médiamorphoses, vol. 16, 2006, p. 99-110.

¹⁷⁵ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Nota Bene/Armand Colin, 1999, p. 175.

¹⁷⁶ Mariniello Silvestra, *L'intermédialité : un concept polymorphe*, in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11-29.

l'intémédialité est cet « espace-temps suspendu, celui de l'entre-deux »¹⁷⁷ où on ne peut plus distinguer le médium de sa relation. Comme l'a très bien synthétisé Nina Jambrina (doctorante au LLA-CREATIS, Toulouse 2) en parlant du travail de Silvestra Mariniello : « Ici le médium n'est plus le simple moyen, mais une mise en relation dynamique.¹⁷⁸ » Ainsi pour Silvestra Mariniello « l'Intermedialité n'est pas un médium et un autre, la différence des résultats des deux médias, mais l'événement de cette différence.¹⁷⁹ » Et Nina Jambrina poursuit : « Il ne s'agit donc surtout pas d'oublier, d'effacer les singularités de chaque média, mais de voir ce que provoque la rencontre de ces singularités.¹⁸⁰ » Cette approche pourrait faire penser à la Danse Contact (également nommée Contact Improvisation), une technique de danse développée par le danseur et chorégraphe américain Steve Paxton, où deux personnes dansent en partageant continuellement leurs poids à travers un point de contact entre leurs deux corps. Parfois l'un des danseurs guide le mouvement d'ensemble de leur duo et parfois c'est l'autre. Mais il y a des moments où cette intention de conduite disparaît et où on ne sait plus qui guide qui. C'est précisément à ce moment que l'on ne peut plus discerner les personnes de leur relation. N'est ce pas ce moment même qu'on pourrait qualifier de rencontre ? Rencontre dynamique entre deux êtres où il n'y plus quelqu'un qui mène et quelqu'un qui suit : les deux se suivent mutuellement.

Ainsi, pour provoquer une rencontre entre deux médiums, et, dans le cas de la Phonésie, entre la danse et la parole, ne faut-il pas chercher cette zone de contact, ce point commun entre deux singularités, gestuelle et verbale, qui ouvre la potentialité d'un ensemble ? Quels sont donc ces lieux de convergences entre la

¹⁷⁷ Mariniello, Silvestra, *Commencements*, s, n° 1, 2003, p. 48.

¹⁷⁸ Nina Jambrina, *Synthèses des travaux de Silvestra Mariniello sur l'Intermedialité*, Cinémadoc, 15 avril 2015, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://cinemadoc.hypotheses.org/3097>

¹⁷⁹ Mariniello, Silvestra, *Commencements, Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 47-62.

¹⁸⁰ Nina Jambrina, *Synthèses des travaux de Silvestra Mariniello sur l'Intermedialité*, op. cit.

danse et la parole où leur plasticité et leur capacité de transformation sont au rendez-vous ? De quoi sont faits les ponts entre les gestes et les vocables qui proposent des contextes favorables pour le surgissement du nouveau ?

(4) La Phonésie, une matière vivante

La notion de la matière en mouvement pourrait être ce lieu intermedial de la Phonésie où la danse et la parole convergent dans leurs matérialités respectives. La matière de la danse, la matière de la parole sont des réalités tangibles qui occupent l'espace, possèdent une masse, se transforment dans le temps. Ces matières sont comme une pâte à malaxer, une substance à sculpter, un terreau dont on pourrait extirper des formes et faire advenir le vivant. Dans le documentaire « Maguy Marin, le pari de la rencontre »¹⁸¹ Denis Mariotte, compositeur fidèle de la chorégraphe Maguy Marin, parle de ce qui unit pour lui la danse et les mots, à savoir une « matière créatrice » qu'il aborde comme s'il faisait de la cuisine ou du bricolage. Comme s'il apprenait quelque chose qu'il ne connaissait pas mais qu'il peut mélanger et avec lequel il peut faire des amalgames. La Phonésie sera pour nous cette cuisine pour mélanger des matières gestuelles et verbales dans des amalgames dont on ne connaît pas le résultat. Un laboratoire en tant que « milieu dans lequel a lieu un événement »¹⁸², là où on expérimente sur la matière qui se partage ; un mouvement, une rencontre.

Dans mon article *La Phonésie*¹⁸³ j'ai déjà parlé d'une circulation de mon attention, lorsque je performe la Phonésie, entre le sujet parlant et l'objet composé de gestes, de voix et de sens : « Après le faire, je me regarde faire.¹⁸⁴ » Mon attention se déplace ainsi dans un multiple réseau composé de ma corporéité et de

¹⁸¹ Luc Riolon, *Maguy Marin, le pari de la rencontre*, Ministère de la Culture - CNC images de la culture, 24 Images, France 2, 1997.

¹⁸² Mariniello, Silvestra, *Commencements*, Intermédialités, n° 1, op. cit. p. 48.

¹⁸³ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, paru aux éditions Panorama du métier de danseur, op. cit.

¹⁸⁴ *Ibid.*

son monisme de danseur parlant, du sujet que je suis lorsque je performe et d'un nombre infini d'éléments composant ma corporéité et le contexte environnant.

Pour la chorégraphe Geisha Fontaine « *le danseur est objet et événement, sujet et virtualité, partenaire et matière. Il est l'artiste qui nous fait ressentir la matière vivante tout en procédant au détournement du monde physique* »¹⁸⁵. Le danseur est donc un corps composite. D'autant plus que, lorsque je danse-parle, je me trouve dans une oscillation intentionnelle entre la globalité d'un sujet parlant et la matérialité du corps et des mots que ce même corps prononce. Le corps, en tant que matière, fournit une panoplie de sensations qui s'amplifient d'autant plus que ce corps se met en mouvement.

PERFORMATIVE

« *Peeeerfoooormaaatiiiive père fort père fOrt Pèèèrè fOOrt — Je me fige dans une posture statique où les muscles se tendent — Fort fOoort forme. père FORME la forme, fOrme la pair PAire — Ce nouveau sens me fait observer mon corps immobile — FoorMAT formateR fOOorma- ter — Le désir d'habiter cette structure tenace m'amène à l'ébranler de l'intérieur avec des mouvements antagonistes — mater fOrt. Mater mOts ... mon pÈre matAit mes mOts — Un souvenir de mon père mathématicien m'étincelle — La danse tirillée du dedans s'étire en chant et sort de ma bouche — foormater mooots tiques, maux TIQUE, maAA tique..*

*iiiiinformatique... maathématiquement pathétique*¹⁸⁶ »

¹⁸⁵ Geisha Fontaine, *Objets de danse-Objets en tous genres*, dans *Ce qui fait danse, de la plasticité à la performance*, Adnen Jdey(dir.) La part de l'œil, n°24, Bruxelles, 2009, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.milleplateauxassocies.com/les-mots/textes/objets-de-danse/>

¹⁸⁶ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, op. cit. Ici c'est une retranscription de mon vécu lors que je performe la Phonésie à partir d'un mot : « performative »



Figure 5 : Anatoli Vlassov, *Jeu de Couches*, 2003. Photo : Anatoly Ivanov.

Dans son article *Matières de danse* Alix de Morant, maître de conférences en esthétique chorégraphique à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, précise que « pour le danseur, habitué à s'exposer dans sa réalité charnelle comme à dépasser les limites de sa propre enveloppe corporelle pour entrer en dialogue avec son environnement, la matérialité, comme vecteur d'imaginaires, est le moyen de cultiver son intériorité comme de se déprendre de la question entêtante et complexe de l'identité. ¹⁸⁷ » Dans mon solo chorégraphique de 2012 *L'envers du dehors* ¹⁸⁸ où je danse avec une caméra endoscopique sans fil, je plonge dans ma matérialité organique pour sonder mes entrailles avec un œil intérieur. Comme le

¹⁸⁷ Alix de Morant, *Matières de danse*, dans *Corps objet image*, le site ressource du TJP Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.corps-objet-image.com/matieresdedanse>

¹⁸⁸ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, op. cit.

disait Gaston Bachelard dans *L'Eau et les Rêves* « *c'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières. Ces premières images matérielles sont dynamiques, actives ; elles sont liées à des volontés simples, étonnamment grossières* » ¹⁸⁹ . D'une part, j'avale une caméra sur scène et de l'autre, j'expose aux spectateurs toute une liste anthropologique de spéculations anciennes et futuristes sur l'invisible du corps humain depuis l'écorché de Vésale jusqu'aux scanners contemporains en passant par des descriptions inuites ou berbères. Un acte introspectif en quête du dedans invisible qui nous amène finalement à découvrir que cet intérieur tant fantasmé est fait non seulement de ses organes biologiques internes mais aussi de représentations externes, de l'étendue imaginaire des spéculations sociales. La matière organique devient ainsi ce « vecteur imaginaire » dont parlait Alix de Morant pour ouvrir l'identité personnelle à une multiplicité culturelle du groupe.

Si la matérialité d'un corps dansant permet de révéler des imaginaires multiples, elle octroie aussi des sensations concrètes et palpables. Alix de Morant poursuit : « *la concrétude matérielle agit comme un déclencheur qui, en sollicitant ses enveloppes olfactives, thermiques, gustatives, tactiles, sonores, lui procure des sensations ou des perceptions* » ¹⁹⁰ . Dans mon duo performatif de 2003 *Jeu de Couches* ¹⁹¹, il s'agissait de chercher cette matérialité corporelle en s'empregnant de différentes matières directement à leur contact. Il s'agissait de s'entourer de matières comme plastique, argile et savon liquide et de « s'augmenter » avec elles. En procédant par une succession de couches, d'abord emballés dans du plastique culinaire, ensuite arrosés sous la douche de savon liquide, puis englouties par des

¹⁸⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination du mouvement*, Editions José sorti, Paris, 1943, p. 16.

¹⁹⁰ Alix de Morant, *Matières de danse*, dans *Corps objet image*, op. cit.

¹⁹¹ Anatoli Vlassov, *Jeu de Couches*, Programmation : Galerie Maison Piégé à Paris en septembre 2003; Gaîté Lyrique à Paris en novembre 2004, [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/64394156>

explosions de poudre d'argile, Julie Salgues, artiste chorégraphique et moi-même, avons développé nos danses à partir des sensations altérées de nos secondes peaux constamment renouvelées. Cette mue artificielle permettait de moduler sans cesse, mais avec différentes temporalités, nos états de corps, nos gestes et nos rapports. Le plastique d'abord, assez contraignant, englobait nos corps respectifs et réduisait la mobilité de nos articulations ; puis le savon liquide, glissant et gluant, permettait la modulation de la vitesse du frottement entre nous ; puis l'argile poudreuse rendait nos mouvements plus aériens et légers. Ici, la matière vivante des corps biologiques se mélangeait avec la matière inerte des matériaux hygiéniques ¹⁹², mettant en jeu la relation des humains entre eux mais aussi avec leur environnement. La chorégraphe Odile Duboc, dans sa pièce emblématique *Projet de la Matière* (1993) ¹⁹³, a déjà expérimenté ce processus d'imprégnation pour chercher les gestes dansants et le surgissement de nouveaux mouvements. « *Pendant plusieurs mois, les danseurs éprouvent la matière de différents objets créés par la plasticienne Marie-José Pillet : un matelas d'eau, un coussin d'air, des surfaces élastiques, des volumes mous, des petits volumes à manipuler, des plaques de tôle ondulée sur ressorts, des objets sur lesquels tenir en équilibre ou rebondir...* ¹⁹⁴ » décrit Julie Perrin dans son livre *Projet de la Matière - Odile Duboc*. Ainsi la matière apprend le corps et ses gestes de ses qualités inhérentes. « *Air, eau*

¹⁹² Ce projet du *Jeu de Couche* a été fait au même moment que ceux des nombreuses chorégraphies avec des éboueurs et machines de nettoyage (*Danseurs de Surfaces*, sortie de résidences à la Villette, Espace Périphérique, 2003, *Les Invisibles*, Festival Paris Quartiers d'Été à Paris 2004, *Chorégraphies pour Engins*, Nuit Blanche de Paris 2004). Les réflexions et expérimentations sur l'histoire de la propreté mais aussi sur celle de la beauté et de la laideur m'ont beaucoup animé lors de cette époque. Je vous renvoie aux travaux de Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin, *Histoire du corps: coffret 3 volumes*, Editions Seuil, Paris 2011, ainsi qu'aux travaux d'Umberto Eco, *Histoire de la beauté, Histoire de la laideur, Coffret en deux volumes*, Editions Flammarion, Paris 2004. Ces auteurs ont bien montré comment des corps et leurs contextes mais aussi des représentations culturelles et sociales autour de ces sujets sont en perpétuelle évolution.

¹⁹³ Odile Duboc, *Projet de la Matière*, programmation : Biennale national de danse du Val-de-Marne, Créteil, 1993.

¹⁹⁴ Julie Perrin, *Projet de la Matière - Odile Duboc*, Editions Centre National de la Danse et Les presses du réel, Dijon, 2007, p. 24.

*et feu se nourriss[ent] très souvent pour donner des danses avec une tendance pour l'un ou l'autre élément. L'attention mise sur un élément permet de découvrir de nouveaux mélanges*¹⁹⁵ » témoigne Vincent Druguet, l'un des danseurs du projet. Dans *Projet de la Matière* comme dans *Jeu de Couches*, en s'empregnant des différentes matières solides, liquides et aériennes la « matière » corporelle découvre la « matière » plastique pour faire émerger des nouveaux imaginaires insoupçonnés jusque-là. Si dans le spectacle *Projet de la Matière* tous ces matériaux avec lesquels les danseurs ont travaillé ont été en grande partie extraits de la scène, ou, tout au moins, épurés, *Jeu de Couches*, pour sa part, mettant toutes les matières plastiques en vue, fait le choix de donner à voir aux spectateurs le processus même de cette rencontre entre corps et matière. Un choix guidé par une évocation métaphorique vers un paradigme de mouvement et de transformation où chaque état de la matière n'est qu'un état transitoire et passager. L'enjeu de ce projet étant une mise en épreuve des idées parfois fantasmées d'un corps comme unité stable et solide, et d'une relation comme rapport permanent et infini. En ce sens, Alix de Morant poursuit sa réflexion sur la relation entre les images de pensées et la matérialité biologique : « *L'expérience psychique avec ses idées, ses fantasmes, ses rêves n'en réveille pas moins des affects corporels ainsi qu'en ont attesté les travaux de Bachelard comme de plus récentes découvertes sur la cognition incarnée.* »¹⁹⁶ Sur cet axe de réflexion elle nous renvoie dans son article aux travaux de Francisco Varela et à son concept de l'énaction pour lequel la perception est une action guidée perceptivement, plutôt qu'une attitude contemplative statique. « *Elle résulte de la manière dont le sujet percevant guide ses actions en fonction de la situation, du moment et du contexte dans lequel il se trouve.* »¹⁹⁷ Puis elle cite Varela lui-même : « *La cognition, en temps qu'action inscrite dans un corps, est toujours*

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 29

¹⁹⁶ Alix de Morant, *Matières de danse*, dans *Corps objet image*, op. cit.

¹⁹⁷ *Ibid.*

*dirigée vers quelque chose qui manque (...) La cognition au sens d'action incarnée pose donc tout à la fois des problèmes en même temps qu'elle spécifie les chemins qui doivent être tracés ou frayés pour qu'ils soient résolus.*¹⁹⁸ » Ainsi, le fait de voir en direct l'évolution d'une danse en interaction avec la matière plastique permet cette action incarnée dont parle Varela dans le sens où elle montre in visu les jeux d'échos et de miroirs où le corps, en rencontrant la matière physique, rencontre sa propre matérialité. Une danse incarnée qui se fait chair.

(5) Pâte-mots ou parole comme matière

Si la danse est une matière en mouvement, alors la parole est aussi cette pâte que l'on peut pétrir, étaler, mastiquer, bégayer, cracher enfin, pour en défaire le sens enfermé dans des mots. Toujours dans le cadre de la même quête visant à désamorcer le poids du langage sur le corps, cette posture pourra aider le danseur parlant à se libérer des significations établies pour en créer d'autres. Il s'agit de détacher le mot de son sens et de le relier au corps, ou plutôt au mouvement de ce dernier. Le sens n'est plus attaché à ses supports (mot et geste) mais à l'espace entre ses supports. La transmutation se fait donc entre le corps et le mot et ce nouveau type de sens, généré dans les interstices, n'est plus statique, il est dynamique et par là Phonésique.

QUI RELIE LA DANSE ET LA PAROLE ...

Je lance un mouvement qui suit la sonorité de ma parole — *Qui RReeelie la DdDanse et la paRrole qui liE qui liT la danse* — Je deviens le signifié de la fin de ma phrase en observant mon corps bouger. Je troue ma parole par un silence pour laisser résonner mes mouvements. — Une danse qui relie les extrémités se dessine sous mes yeux. — Je tourne mon regard vers le public tout en continuant de danser. Je reprends la parole. — *Qui lie la paRRole.* — La rondeur de la fin du mot m'arrête

¹⁹⁸ Francisco Varela, Evan Thompson & Eleanor Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993, p.279

dans mes élans. — *Qui lie dans le lit. lit. lit. lit.* — La répétition du mot me conduit à plier mes genoux et je m’allonge lentement. — Ma voix est douce et calme — *La paRrole et la danSe dans le lit .. un dÉlit .. un déLire .. lire le délire* ¹⁹⁹

Ici, l’association entre le mouvement dansé et la prononciation de la locution « qui relie la danse et la parole » permet de faire muter le sens donné au départ. Mon attention, en tant que performeur, voyage entre le signifié et le signifiant et transmute le sens d’un support à l’autre, de celui des gestes à celui des mots. Ainsi le « qui relie » devient « lit la danse », puis « lie la parole », puis « lie dans le lit », puis « parole dans le lit » pour se transformer enfin dans le « dans le lit » et pour finir dans le « lire le délire ». La matérialité des gestes et des mots fait pont entre les deux médiums. Il crée le canal pour y faire des traversées du sens tout en le modifiant.

(6) Logo-copie

Pour faire de la parole une matière, Christophe Tarkos, poète français, invente le concept d’une « pâte-mot ». C’est un jeu de mot autour du mot « pâte » (une matière à mâcher) suggérant que le mot n’a pas de sens. Lucie Bourassa dans son article sur Tarkos analyse les mots du poète comme « *de la matière caractérisée par la masse, le volume, l’agglomération* » ²⁰⁰. Elle cite Tarkos lui-même qui assimile les mots à des matières comme « *le tas, la boulette, la tirade, la masse terreuse, le glaucome, la bosse* » ²⁰¹. Lucie Bourassa poursuit le référencement des vocables de Tarkos avec des notions proches de la nourriture : « *la flexibilité, la mollesse, le*

¹⁹⁹ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, paru aux éditions Panorama du métier de danseur, CND op. cit.

²⁰⁰ Lucie Bourassa, « *Il n’y a pas de mots* » et « *Ma langue est pleine de mots* » : *Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos*, *Études françaises*, 49(3), 2013, p. 143–166, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1021208ar>

²⁰¹ Christian Prigent, *Sokrat à Patmo*, préface à Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 29.

liquide, la viscosité, l'aspect collant »²⁰² en donnant encore des exemples du poète lui-même : « confiture », « merde », « tas », « masse terreuse », « saucisses », « pâte molle »²⁰³ . Ainsi, la « pâte-mot » se mange et s'avale, se savoure et se goûte. Elle est une pâte qui se mélange à la chair, un mot qui s'incorpore et s'incarne. « Ici, la parole est prise dans la torsion que le langage peut imprimer au corps »²⁰⁴ » comme le résume Franck Jedrzejewski dans la conclusion de son livre *L'ombre des mots* : il songe à Tarkos mais aussi à toute une panoplie d'auteurs qui cherchent à « transformer la langue pour réaffirmer le non-sens du présent »²⁰⁵ . Et c'est de ce non-sens que parle Tarkos quand il affirme qu' « il n'y a pas de mots »²⁰⁶ mais qu'il y a une pâte-mot à leur place, et que les mots sont vidés de sens. « Il n'y a pas de mots. Les mots ne veulent rien dire. Les mots n'ont pas de sens. »²⁰⁷ » Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de sens du tout pour Tarkos. C'est juste qu'il tente de défaire les mots de leurs définitions établies et avérées. Non pas pour redéfinir ces mots mais pour les mettre en mouvement. « Le sens est présenté comme une force en mouvement, aimantée, qui chercherait l'existence, la poursuite de son existence, serait obsédée par la nécessité de créer du sens, mais cela de manière autonome, après avoir vidé les mots »²⁰⁸ » poursuit Lucie Bourassa. Cette purge sémantique sert à Tarkos pour amener le sens sur d'autres continents, le déterritorialiser sur d'autres étendues, plus organiques, plus dynamiques, plus sonores aussi. « Ma langue est poétique et musicale »²⁰⁹ dit le poète lui-même. Et cette musicalité langagière, ce

²⁰² Lucie Bourassa, « Il n'y a pas de mots » et « Ma langue est pleine de mots » : *Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos*, op. cit.

²⁰³ Christian Prigent, *Sokrat à Patmo*, préface à Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, op. cit. p. 29-32.

²⁰⁴ Franck Jedrzejewski, *L'ombre des mots. Le sens dans les écritures expérimentales.*, Editions Honoré Champion, Paris, p. 307.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Christian Prigent, *Sokrat à Patmo*, préface à Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, op. cit. p. 32.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 28.

²⁰⁸ Lucie Bourassa, « Il n'y a pas de mots » et « Ma langue est pleine de mots » : *Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos*, op. cit.

²⁰⁹ Christophe Tarkos, *Ma langue est poétique*, dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 48.

mouvement sonore a une poussée dynamique, une force centrifuge qui part souvent d'un mot ou d'une phrase centrale pour tourner autour d'eux et sortir le système langagier de son orbite. Franck Jedrzejewski continue à décrire ce mouvement expansif comme « *une production spiralée qui revient toujours sur les mêmes éléments du noyau, inlassablement remâchés dans un corps à corps inépuisable* »²¹⁰

(7) Manger des mots et autres logophagies

Cette mastication des mots de Tarkos, le fait de les engloutir pour les recracher ensuite, une fois digérés par le corps, fait écho au procédé que j'ai activé lors du tournage du film *Phoné-Phagie*²¹¹. Ici, comme chez Tarkos, il s'agit d'avaler des mots et de les mâcher avec tout le corps dansant. Il ne s'agit pas que le public, comme dans *Chairs Mots*, me donne seulement des mots pour que je les phonésie devant eux. Il s'agit d'inviter ces mêmes spectateurs sur le plateau de tournage pour partager des mots dans un dialogue phonésique. Je développerai cette notion d'un « dialogue phonésique » plus tard, dans la partie suivante de cet écrit (La Phonésie représentée). Je préciserai seulement ici que ce dialogue phonésique comporte non seulement des paroles mais aussi des gestes : le public y est davantage impliqué à la fois verbalement et corporellement.

Dans l'épisode de *Phoné-Phagie*, les mots de ces dialogues phonésiques sont traités d'une manière qui diffère des autres épisodes. Si dans *Phoné-Copie*²¹², les mots chinois sont incorporés par le performeur sous la forme répétitive d'une sorte de ritournelle, mettant accent sur leurs aspects sonores (je reviendrai à ce procédé

²¹⁰ Franck Jedrzejewski, *L'ombre des mots. Le sens dans les écritures expérimentales.*, op. cit., p. 300.

²¹¹ Anatoli Vlassov, *Phoné-Phagie*, (film tourné en 2016, mais non encore monté), [extrait en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/244350423>

²¹² Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, Chengdu (Chine), Festival « Les 48 heures de Chengdu », 2016, (film nominé meilleure direction artistique ; sélection officielle du festival « Bideodromo » à Bilbao en Espagne), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/187531366>

plus loin dans le texte), dans *Phoné-Phagie*, il s'agit comme chez Tarkos, d'ingérer et de mastiquer des mots partagés. Dans *Phoné-Phagie* tourné en 2016 au Brésil, ce procédé logo-phagique a été inspiré en partie par le *Manifeste anthropophage*²¹³ du poète brésilien Oswald de Andrade. Dans ce manifeste, afin de résister à l'oppression colonialiste, le poète propose la dévoration symbolique de la culture occidentale. « *Tupi or not tupi, that is the question.* »²¹⁴ Andrade évoque ici les tribus Amazoniennes des Tupis qui refusaient de devenir esclaves des colons occidentaux. Dans leur culture ces excellents guerriers pratiquaient une anthropophagie qui se distingue du cannibalisme. Si dans le cannibalisme on mange la chair humaine juste pour se nourrir, dans l'anthropophagie, il s'agit d'un rituel sacré où on déguste le corps d'un ennemi pour ingérer son énergie vitale. « *On mange des héros au cours d'une cérémonie pour incorporer leur courage* »²¹⁵, précise l'anthropologue Darcy Riberio dans ses *Carnets Indiens*. Ainsi Andrade, plutôt que de rejeter la culture occidentale, incite à l'incorporer, c'est-à-dire à l'absorber, à la digérer en prenant ce qui est de valeur et en éjectant tout ce qui n'est pas nécessaire. Jean-Pascal Dubost, poète français, note dans l'analyse du manifeste tout en citant quelques phrases d'Andrade : « Contrairement au mouvement dadaïste qui grondait en Europe, Andrade ne prône pas la tabula rasa, au contraire, il invite l'artiste à cultiver un esprit libre sur les restes d'un festin historique (et héroïque de résistance) afin de régénérer la mémoire ; « *Contre la Mémoire source de coutume. L'expérience personnelle renouvelée* »²¹⁶ Andrad transforme le Tabou en Totem, l'interdit de l'anthropophagie en manifeste de son appropriation.

²¹³ Oswald de Andrade / Suely Rolnik, *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*, BlackJack éditions, collection Pile ou face, Paris, 2011.

²¹⁴ *Ibid.*, p.9.

²¹⁵ Darcy Riberio, *Carnets Indiens*, Éditions Plan, 2002, p. 528-529.

²¹⁶ Jean-Pascal Dubost, *Manifeste anthropophage d'Oswald de Andrade et Anthropophagie zombie* de Suely Rolnik,), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/02/-doswald-de-andrade.html>

Ainsi, dans *Phoné-Phagie*, différentes personnes (deux étudiantes en danse et en art plastique, une femme religieuse de Candomblé ainsi que deux femmes transsexuelles ²¹⁷) proposent de « nourrir » nos dialogues phonésiques avec des mots portugais en les ingérant et en les laissant traverser leur corps de la bouche à l’anus, en les faisant passer par divers détours de l’anatomie corporelle. Si le metteur en scène franco-suisse Valère Novarina propose à ses acteurs de « manger » les mots en un rite logophagique, la Phonésie, elle, fait une proposition analogue mais s’appuie davantage sur la concrétude des organes corporels : le mot est d’abord mastiqué dans la bouche puis, petit à petit, progresse vers la gorge puis pénètre dans le reste du corps jusqu’à parvenir à l’orifice du rectum. Ainsi chaque mouvement de la mastication peut être relié à n’importe quel mouvement du corps avec la particularité que l’attention du danseur parlant est portée sur l’intérieur du corps. C’est comme si le mot avalé commençait à voyager à l’intérieur du corps du performeur tout en se digérant via différentes qualités du mouvement dansé. Devenus pâte, ces mots sont d’abord broyés puis détournés de leur sens premier, puis recrachés par la bouche, transfigurés dans d’autres vocables.

(8) De la matérialité sonore du verbe à la polysémie des mots

Entre 2016 et 2018 j’ai tourné un triptyque, une série de trois films-performances nomades : *Phoné-Copie* (Chine 2016), puis *Phoné-Phagie* (Bresil) et *Phoné-Passé* (Russie) tournés en 2017-18 mais non encore montés. Dans ces films interviennent des dialogues phonésiques que je développe avec des personnes

²¹⁷ Dans *Phoné-Phagie*, le choix spécifiquement destiné aux femmes a été dicté par un contexte politique où une ancienne présidente femme de Bresil Dilma Rousseff a été destitué par un coup d’état parlementaire au profit de son homologue homme Michel Temer. Ainsi je choisie que cette fois, c’est que les femmes qui vont me nourrir avec des mots pour qu’on les Phonésie ensemble. Personnellement, je suis un homme blanc et je ne parle pas le portugais et c’est pour cette raison que j’ai trouvé légitime que c’est les femmes brésiliennes qui puissent apportait le sens des mots d’une langue d’origine européennes afin qu’on les déconstruisent ensemble pour des nouvelles significations.

singulières de chaque pays. *Phoné-Copie* a été tourné en Chine à Bailu, village-copie d'un village français. Après que ce village ait été détruit par un tremblement de terre, le gouvernement chinois l'a reconstruit avec des architectures venues de tous les coins de France. Ce projet s'adresse à des touristes chinois qui, plutôt que d'aller en France, vont visiter une imitation. Puisque je me trouvais dans une ville-copie, je me suis prêté au jeu de mimer des mots chinois que des villageois partageaient avec moi. J'y dansais en répétant les mots que les habitants me confiaient pour parler de leur village. Moi-même, ne pratiquant pas le chinois, j'opérais avec la sonorité d'une langue étrangère.

Ici encore une fois, comme dans *Chairs Mots*, je déconstruis le sens pour l'amener ailleurs pour en trouver un nouveau. Partant d'un mot pris comme matière sonore, je le faisais tourner dans ma bouche-corps pour y trouver des mots dont les sonorités verbales me rappelaient des mots d'une des trois langues que je parle : le Russe, le Français ou l'Anglais. Pour se faire il s'agissait de *tenser* la matière de la danse avec celle de ma voix, c'est-à-dire de dériver dans cette étendue élastique entre corps et voix, tout en jouant sur une dynamique de rapprochement et d'éloignement entre gestes du corps et son de bouche jusqu'à ce que je « tombe » sur un nouveau signifiant. Et c'est cette chute, ce devenir soudain du sens, cet événement logo-somatique qui fait rencontre.

Pour donner un exemple de ce qui se passe en moi pendant que cette rencontre entre deux matières du mot et de la voix se fait, je vais vous décrire une des scènes du film. Dans cette scène, une des villageoises de Bailu me donne un mot « Kûdingchá » qui est le nom d'un thé digestif qui réduit la pression artérielle, une signification qui m'échappe au moment du tournage de cette scène. Je commence donc par répéter ce mot, tout en vocalisant les sonorités étrangères et en dansant simultanément. Kou Kouuuu KuuUUUU — En même temps que je commence par prononcer la première syllabe « KÛ », mon avant-bras droit s'active

et se lance vers le haut pour redescendre ensuite dans un geste qui tranche. Initié par la main, le mouvement du haut vers le bas s'appuie sur le rythme répétitif de ma vocalisation de la syllabe « KÛ » ; il étire, à chaque fois un peu plus, la longueur de la voyelle « Û ».



Figure 6 : Anatoli Vlassov, Phoné-Copie, 2016. Photo à partir d'une captation d'écran du film.

Dans la Phonésie, il s'agit de chercher une rencontre dynamique et transformante à partir de la relation générale entre la vocalisation des mots et les mouvements dansés. Si un logiciel informatique de montage vidéo opère avec deux pistes (audio et vidéo), dans la Phonésie, en tant que performeur, je mixe avec deux pistes, danse et voix, pour en trouver une troisième, celle des mots qui me sera fournie par une apparition soudaine du sens. La piste de la DANSE peut être vue comme une matière gestuelle, produite par des mouvements de mon corps, la piste de la VOIX comme une matière sonore, produite par l'appareil phonatoire et la piste

du MOT comme une matière sémantique, à faire surgir dans l'interaction des deux pistes précédentes.

Revenons vers la séquence que je suis en train de décrire. Pendant que sur la piste VOIX, je rallonge le son « Û », mon attention pivote de l'avant-bras vers la jambe gauche. — Kou Kouuuu KuuUUUU ku-DIN — L'arrivée de la syllabe « DIN » pousse le talon de mon pied gauche et le lance vers l'arrière. Sur la piste DANSE, une tension s'installe entre le haut et le bas de mon corps. Une vague de mouvement se propage de mon talon gauche vers mes deux bras et ramène mon attention sur mes coudes. Leurs gestes se connectent avec le son du phonème « KÛD », allumant le courant de ma pensée : puisque, justement, il se trouve que la première syllabe du mot « Kûdingchá » sonne comme le mot français « coude ». La piste MOT apparaît à l'intérieur de mon montage performatif : en malaxant les deux pistes DANSE et VOIX et en leur appliquant une dynamique tenseur de rapprochement et d'éloignement, une troisième piste MOT survient. À mettre le geste, la voix et le mot sur une échelle égalitaire de matérialité, le son des mots devient aussi important que leur sens, de même que le mouvement du corps devient aussi signifiant que le poids des mots. Il s'agit d'une forme de synesthésie qui renoncerait à toute hiérarchie entre le sens et le sensible. On peut voir aussi cette rencontre comme un transfert du vocable vers le signifié via la mastication de l'ensemble avec mon voix-corps. Une transmutation où un mot étranger se traduit en un son, un son se transforme en un geste et un geste mute en une autre langue. Ainsi, en incorporant ces mots chinois, j'ai fait de la copie une Phonésie qui a joué, cette fois-ci, le rôle d'un dispositif pour faire se rencontrer dans mon corps vécu non seulement le geste et le son mais aussi des altérités culturelles éloignées. L'assimilation d'une langue chinoise dans une corporéité occidentale crée une chimère bienveillante réunissant les étrangetés réciproques.

Cette mutation chimérique a été permise par le malaxage répétitif des mots étrangers. Le bégaiement dans la piste VOIX crée de la place pour l'association avec d'autres médiums comme ceux des gestes et des mots. Cette association entre différents supports permet non seulement de modifier l'ordre habituel du discours, mais aussi de composer des nouveaux agencements. Ghérasim Luca, poète d'origine roumaine (mais qui a publié principalement en français) utilise le bégaiement comme une construction des mots et des phrases. Franck Jedrzejewski, en parlant de Ghérasim Luca dans son livre *l'Ombre des mots*, dit que « *le bégaiement de Ghérasim Luca n'est pas une impossibilité psychologique à dire des mots, mais des prétextes à modulations, des promenades le long des syllabes répétées qui, de proche en proche, gagnent un territoire composé.* »²¹⁸ Une forme de bégaiement poétique qui, grâce à la modulation musicale des paroles (rythme, vitesse, ponctuation..) transporte le sens dans des méandres du langage. Par exemple, dans son fameux poème *Passionnément*, il module graduellement les mots en jouant entre leur musicalité et signifiante :

*pas pas paspas pas
 pasppas ppas pas paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspas pas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspas passe
 passe passe il passe il pas pas
 il passe le pas du pas du pape
 du pape sur le pape du pas du passe*

²¹⁸ Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 147.

passépasse passi le sur le
*le pas le passi passi passi pissez sur le pape*²¹⁹

Grâce à la rythmicité répétitive du bégaiement, le « pas » d'une marche devient, par la répétition sonore, le « papa », puis un « faux pas », puis « mauve », puis « mauvais papa », puis le « pape » puis enfin, « pisser le pape ». Comme dans *Phoné-Copie*, Luca transforme des mots dans un son et les ouvre ainsi vers d'autres sens. Franck Jedrzejewski poursuit : « dans ce processus qui feinte le bégaiement, il parcourt des lexies qui raclent et écorchent le poème pour dire une vérité intérieure encore plus profonde et qui ne peut être que du chant parlé »²²⁰ .

Que ça soit dans *Phoné-Copie*, où le sonore de la répétition des mots nous fait accéder au sens des langues étrangères ou comme chez Luca, où le bégaiement syllabique nous amène loin des sens établis d'avance, la musicalité de ce chant parlé dont parle Jedrzejewski nous fait accéder à nos fonds intérieurs. Cet accès introspectif fait écho à la façon dont le linguiste américain Noam Chomsky représente la notion de langage, la faisant pencher plutôt du côté d'une pensée intérieure que de son externalisation communicationnelle. Dans Wikipedia, on peut lire la définition suivante du langage : « Le langage est la capacité d'exprimer une pensée et de communiquer au moyen d'un système de signes (vocaux, gestuel, graphiques, tactiles, olfactifs, etc.).²²¹ » Il y a donc deux choses principales : la pensée et la communication. Or, un dogme très répandu place le langage davantage du côté de la communication. À l'occasion du 19^e congrès international des linguistes qui a eu lieu à l'Université Genève en 2013²²², Chomsky incite à

²¹⁹ Ghérasim Luca, *Passionnément* (1973) in *Le Chant de la carpe*, José Corti, 1996, p. 87.

²²⁰ Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 147.

²²¹ [En ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Langage>

²²² Noam Chomsky, *Qu'est le langage, et en quoi est-ce important ?*, 19^e congrès international des linguistes, UNI DUFOUR à Genève, vidéo de la conférence en anglais avec interprétation simultanée

« revenir à la conception initiale du langage pour dire que le langage c'est d'abord de la pensée. Et donc l'externalisation de cette pensée n'est qu'un processus auxiliaire, un réflexe sensori-moteur qui n'est pas uniquement lié au langage » ²²³ .

Pour Chomsky le système sensori-moteur qui nous permet de parler n'est pas spécifiquement adapté au langage. Les parties de ce système qui ont un rôle déterminant à jouer dans l'externalisation et la perception sont apparues des centaines de millions d'années avant le langage, ce qui illustre bien ce fait que le langage ne sert pas d'abord à la communication mais plutôt à la pensée. Pour Chomsky le langage n'est pas un son porteur de sens mais plutôt un sens exprimé par un son. Chomsky constate que l'externalisation n'est pas utilisée dans la plupart des cas. La partie la plus grande d'usage langagier se fait à l'intérieur de nous-mêmes. Quand on pense on ne produit pas les phrases. En fait il est très difficile de ne pas se parler à soi-même dans son esprit lorsqu'on traverse une rue ou qu'on se promène en ville. Donc ce qui atteint la partie consciente de la parole, ce ne sont que de petits fragments. L'appareil phonatoire n'a pas le temps de formuler la production de toutes nos expressions internes de la pensée. Il y a donc un énorme processus langagier qui n'atteint même pas la conscience et ne représente qu'une petite partie de ce qui se passe dans une pensée. En ce sens, ma danse phonésique du film *Phoné-Copie* ne permet-elle pas d'accéder à l'étendue immense de ce processus langagier dont parle Chomsky ? Ne donne-t-elle pas la possibilité de tisser une pensée qui dépasse l'altérité culturelle de deux langues différentes ? En mastiquant avec ma corps-bouche la pâte sonore des mots chinois pour y trouver la matière signifiante des mots occidentaux je fais se rencontrer deux langues dans mon corps vécu de danseur parlant.

en français, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.unige.ch/actualites/archives/2013/chomsky/>

²²³ *Ibid.*

Dans ma conférence-performance participative de 2019 *La Phonésie face à la propagande du langage* (présentée dans le cadre de l'événement DAU au Théâtre du Chatelet de Paris) ²²⁴, je fais surgir des mots du vocabulaire contemporain qui servent à manipuler l'opinion publique. Des mots du novlangue, dont j'ai déjà exposé la problématique au début de ce chapitre, et qui sont souvent utilisés dans le monde politique et économique, par exemple dans le mode du *Green Washing* ²²⁵. Une forme de langue de bois qui appauvrit les mots déjà existants, en supprimant des associations qui s'y attachent, en leur donnant un aspect positiviste, et en ne laissant aucune place à une quelconque critique — pour finalement en sceller le sens dans des idées fixes et arrêtées. Si ce nouveau vocabulaire fait tout pour réduire le nombre de sens qu'un mot peut prendre, alors l'opération que j'ai proposée au public se voudra inverse. Il y est question au contraire, en connectant les mots aux gestes et à la voix, que le sens puisse s'exprimer à travers différents supports de l'acte de l'énonciation et ainsi d'élargir les domaines de sa circulation. Il fallait donc faire danser le sens, phonésier la langue. Et « Nul ne sait ce que peut le corps » comme disait Spinoza (Éthique III, 2, S).

Lors de la conférence-performance l'expression « Discrimination positive » est proposée par l'un des spectateurs. Une expression qui vise à soutenir des groupes de personnes qui sont elles-mêmes victimes de discrimination systématique. Un terme ambigu car il entre en contradiction avec la notion d'égalité des chances, proposant de discriminer le groupe considéré comme dominant, à son tour défavorisé par une mesure de discrimination. Le membre du public me donne donc ce mot :

²²⁴ Anatoli Vlassov, *La Phonésie face à la propagande du langage*, DAU au Théâtre de Chatelet, Paris, 2019.

²²⁵ Le *Green Washing* (l'éco blanchiment en français) est un concept de marketing d'un positionnement écologique qui cherche à « blanchir » une image de l'entreprise, par ailleurs polluante de l'environnement, par des publicités mensongères ou détournées. Source : l'ADEME, le secteur des études marketing, [en ligne], consulté 12 mai 2019. Disponible sur : <http://www.institutdesondage.com>

DISCRIMINATION POSITIVE

je commence par prononcer cette expression par syllabes — *dis dis dit dit* — ce bégaiement du premier syllabe le fait rentrer à l'intérieur de mon corps pour activer différentes zones dans un mouvement de saccade répétitive qui intensifie au fur et à mesure le tonus de mon corps. Chaque secousse devient comme une explosion — *dit crime, dit crime* — cette fois je prononce calmement ces deux mots tout en laissant le corps se secouer dans une certaine intensité, puis je commence à étirer le mot « crime » avec ma voix — *crime, criiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiime* — mon corps se calme et je transforme cette voyelle étirée dans une sorte de chant — *un criiiiiiiiiiiiiiiiiiiii* — lorsque je chante en étirant la lettre « i », mon corps devient le corps d'un personnage avec une sorte de gaité — *crime, crime, crime, crime positive, crime positive* — j'installe un contraste entre un personnage joyeux qui, par ses paroles, appelle au crime — *ooooooooooooooooose, pause* — le signifié du mot « pause » fige mon corps mouvant — lors de cet arrêt je dis assez calmement, mais avec une certaine perplexité — *dispositif impose, dispositif impose le crime.*

Comme on peut le constater, l'expression « Discrimination positive » s'est transformée, à travers de nombreux passages entre voix, corps et signification, en mot « crime » ; elle se termine sur l'ambiguïté du terme qui, en appelant à réduire l'infraction morale, enfreint lui-même le principe d'égalité. Du point de vue de la Phonésie, comme dans le film *Phoné-Phagie*, il s'agissait dans cette conférence-performance de résister au pouvoir de la langue « en avalant » ses mots autoritaires. Il s'agissait aussi, comme dans *Phoné-Copie*, de transformer les mots d'une langue en ceux d'une autre. Toutefois, dans cette conférence-performance, la distance culturelle entre les deux langues (langue de bois et français) était moins grande que dans le film *Phoné-Copie* (chinois et français). J'ai donc démultiplié les associations possibles entre langue de bois et français, en rajoutant aux moyens communicationnels du langage une expression plus globale du sens. Le montage

phonésique permettait une libre circulation du sens entre mot, voix et geste, entre sensations et significations. La Phonésie, ici, ne devient-elle pas un dispositif qui détourne la logique autoritaire de la propagande langagière, un hack logomatique du système de communication ? Et pour revenir à la notion du langage, la Phonésie n'est-elle pas cette pratique qui permet d'accéder au magma de l'expression intérieure du langage dont parlait Chomsky ? Peut-on la considérer comme une technique qui, en faisant circuler le sens entre le gestuel, le vocal et le sémantique, étend les domaines de la pensée aux confins du corps et du langage ? N'est-elle pas aussi un moyen pour naviguer avec notre attention dans un trafic de corporéité, ce réseau multidimensionnel dont l'inconscient fait largement partie ?

(9) L'accès à l'inconscient ou la matérialité du signifié

Le psychanalyste Pierrick Brient, dans son article « L'insistance sur l'homophonie chez Gherasim Luca : création poétique et association libre » affirme que « *le poète nous apporte notamment sa connaissance d'un autre versant du langage où domine la matérialité sonore des mots sur leur sens ; cet autre versant est celui où règne l'inconscient* »²²⁶. Le psychanalyste met en parallèle d'une part les associations entre mots d'un traitement poétique et d'autre part les associations libres de la cure analytique. Je rappelle que l'association libre est définie par Sigmund Freud comme une invitation incitant le patient à verbaliser ses pensées et surtout à ne pas les trier pour obéir à une pudeur, un jugement personnel ou une logique quelconque. Il s'agit au contraire de dire en quelque sorte tout ce qui lui passe par la tête, verbalisant sa pensée comme elle vient et avec tous les détours et associations par lesquels elle passe. Voilà comment Freud parle lui-même de cette règle : « *Vous allez observer que, pendant votre récit, diverses idées vont surgir, des idées que vous voudriez bien rejeter parce qu'elles sont passées par le crible de*

²²⁶ Pierrick Brient, *L'insistance sur l'homophonie chez Gherasim Luca : création poétique et association libre.*, Dans *Le coq-héron*, p.p. 59 à 64, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2007-2-page-59.htm>

votre critique. Vous serez alors tenté de vous dire : « ceci ou cela n'a rien à voir ici » ou bien : « telle chose n'a aucune importance » ou encore : « c'est insensé et il n'y a pas lieu d'en parler. Ne cédez pas à cette critique et parlez malgré tout, même quand vous répugnez à le faire ou justement à cause de cela »²²⁷ .

Sur le plan des associations entre mots, la particularité de la démarche poétique de Luca se trouve dans le fait qu'il ne fait pas seulement des associations imaginaires mais aussi des associations sonores affectant la relation entre le signifiant (l'aspect sonore des mots) et le signifié (leur aspect sémantique). Cette particularité souligne l'aspect homophonique et polysémique des mots car c'est par la modulation sonore des mots qui possèdent la même prononciation que Luca modifie leur sens : « *La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, de 16 objets [...].*²²⁸ » La poésie de Luca permet d'entendre des équivalences entre les sonorités des mots et leurs poids signifiés ouvrant la porte à l'inconscient. Pierrick Brient précise l'importance de la relation du signifiant / signifié pour comprendre les formations de l'inconscient. Il ajoute que cette dichotomie « *répond à des lois que Freud nous a léguées : le rêve, rébus à déchiffrer, présente un contenu manifeste fait d'une suite de signifiants dont le signifié latent est refoulé et que le travail d'association du patient pourra mettre à jour* »²²⁹ . Ainsi la plasticité de la poésie de Gherasim Luca où l'énonciation est privilégiée par apport à l'énoncé, permet ces déambulations métaphoriques dans l'inconscient qui se manifeste.

²²⁷ Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, Éditions PUF, 1953, p. 94-95

²²⁸ Gherasim Luca, *Héros-limite suivi de Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Éditions Poésie/Gallimard, Paris, 2001, p. 15.

²²⁹ Pierrick Brient, *L'insistance sur l'homophonie chez Gherasim Luca : création poétique et association libre.*, op. cit.

*Phoné-Passé*²³⁰ est le troisième et dernier épisode d'un film-performance-nomade qui a été tourné à Saint Pétersbourg en Russie. Ici, c'est la langue russe, ma langue maternelle qui a été mise en jeu. Pour cet épisode j'ai convoqué ma mère, mon père, un petit garçon blond que je ne connaissais pas ainsi que d'autres inconnus ; tous me donnaient des mots avec lesquels nous phonésions ensemble. Ici, ce sont les souvenirs enfouis dans le passé que je connectais à mon corps en mouvement. L'aspect psychanalytique de cette performance filmique est tout à fait probable puisqu'il s'agissait de plonger dans les labyrinthes d'une langue maternelle. Toutefois il n'était pas question de considérer cette expérience comme une cure, mais plutôt de réactualiser le passé des souvenirs dans le présent de l'action, avec des proches et des inconnus, en « jou[ant] sur l'étrange coïncidence des signifiés et des signifiants²³¹ » (pour reprendre l'expression de Franck Jedrzejewski dans *L'Ombre des Mots*). La performance remuait le présent en étirant une langue entre nos corporéités respectives pour y créer des rencontres éphémères. Le dispositif consistait en un dialogue face à face, augmenté par l'intensité performative et par la remise à jour des relations intersubjectives. Ces relations (souvent chargées de souvenirs) ont permis de remettre en tension la relation entre le son du mot et son sens sous un nouveau jour et de composer ainsi des nouvelles corporéités phonésiques.

Pour cela, je serais tenté de rappeler ici trois termes de linguistique, complémentaires entre eux : le signe, le signifiant et le signifié, dus au linguiste suisse Ferdinand de Saussure. Le signe est quelque chose qui renvoie à autre chose que lui-même, il est la combinaison du signifiant et du signifié. Le signifié désigne la représentation mentale d'un signe (le concept de cheval par exemple), et le signifiant désigne l'aspect matériel du signe : image acoustique, suite de lettres,

²³⁰ Anatoli Vlassov, *Phoné-Passé*, (film tourné en 2017, mais non encore monté), [extrait en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/244347839>

²³¹ Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, op. cit., p. 310.

gestes (la prononciation du mot cheval ou le signe gestuel de « cheval » en langue des signes).

Sous l'angle de cette dichotomie signifiant-signifié, nous pourrions constater des différences entre les procédés phonésiques que j'ai utilisés dans les trois épisodes de mon film-performance. Dans les épisodes *Phoné-Phagie* et *Phoné-Copie* je ne parlais ni portugais ni chinois, le signifié étant donc en grande partie absent. Il fallait alors chercher ce signifié par des signifiants différents. Dans le cas de *Phoné-Phagie* cette recherche s'est effectuée au moyen d'un procédé logophagique qui permettait de « manger » le signifiant. En convoquant mon imaginaire, je « mâchais » le mot avec tout mon corps devenu bouche, le faisant circuler dans ces moindres recoins. De par sa matérialité signifiante, le mot cherchait un sens dans mon corps : le signifié cherchait le signifiant dans le geste physique de « mâcher ». D'autre part, dans *Phoné-Copie*, c'est grâce au procédé homophonique que le signifiant cherchait le signifié. Ce sont les sonorités des mots chinois qui, grâce à ma danse, cherchaient à s'associer à de nouvelles significations. Enfin, dans *Phoné-Passé* où je parlais la langue russe et où le signifié n'était pas manquant, je plongeais dans quelque chose de plus global, dans ce monisme de l'ensemble que le danseur parlant constitue avant de le décomposer en différentes pistes. Un espace-temps où le signifiant et le signifié se rejoignent, faisant signe. Une fois unifié dans ce monisme, je me redivise en trois pistes (*Danse, Voix et Mots*) et débranche le signifiant du signifié pour les rebrancher dans d'autres signes. Une sorte de promenade où la raison résonne et le signe sonne et où le danseur parlant s'exprime.

(10) Articulation entre le signifiant et le signifié

Voyons donc plus concrètement, comment cette relation entre le signifié et le signifiant s'articule à l'intérieur de mon corps vécu quand je fais de la Phonésie avec une langue que je parle. Par exemple, dans le film *Phoné-Passé* mais aussi dans

Phoné-Copie (j'ai déjà fait cette performance en russe, en français et en anglais - les trois langues que je parle), j'activais un procédé où les mots partagés avec moi par les spectateurs allaient réveiller des mémoires et des imaginaires liés à celles-ci. C'est-à-dire que, avant d'associer ces mots à leur matérialité sonore et gestuelle, je passais par un souvenir que ce mot activait dans mon imaginaire. Chaque moment performatif (après que le mot ait été donné par le spectateur) commençait par la simple prononciation de ce même mot. Dès la prononciation de ce mot avant même le début du processus phonésique, l'imaginaire du performeur s'enclenchait, convoquant une palette de sensations qui ensuite donnaient matière à tas de gestes.

PRATIQUE

praTique TIQue Tique Tique — Je sens la dernière syllabe qui, tel un insecte, grimpe le long de mon dos — *Tic tiC tlc tiCTictictiC tic tiC tic* — Le mot devient geste, le geste devient son — *tictictictictictic* — Micro-mouvements répétitifs tirés de mes vertèbres en assemblage rythmique avec ma bouche, se liant et se déliant pour se répercuter par écho dans les mouvements saccadés de mes extrémités. —

Tic Toooc Toc Toc Tic ToC — J'aperçois en moi une danse qui pourrait s'apparenter aux mouvements des personnes atteintes de troubles de mouvements involontaires. — *Tic TiC Étique étique Eeeétique Eeeee Tirer TireR Eeetirer Étirer vos Pratiques* — Le bras droit s'étire en torsion vers l'arrière de mon corps. La figure se désagrège pour un ailleurs encore inconnu. ²³²

(11) Sentir l'imaginaire

Mais qu'en est-il de la notion de l'imaginaire ? En danse l'imaginaire se définit comme constituant toute une panoplie d'aspects de la corporéité ayant pour base l'acte de sentir. Michel Bernard parle de l'imaginaire comme de quelque chose qui

²³² Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, op. cit., cette retranscription de mon vécu lors que je performe la Phonésie à partir d'un mot : « pratique ».

articule différents processus se déroulant dans notre corps : « le désir de se projeter dans un analogon virtuel meut simultanément, en les articulant, nos manières de sentir, d'exprimer et de dire. ²³³ » Plonger dans l'imaginaire c'est donc accéder aux interstices « de la sensation, de l'expression et de l'acte d'énonciation dans la mesure où elles sont toutes trois habitées, animées et traversées par la même force singulière et permanente de production incessante de fictions. ²³⁴ » Convoquer cette fiction, c'est remuer le couplage signifiant-signifié en passant par des processus sensoriels. Percevoir par les sens ce que le mot me fait, sentir ce mot, l'habiter, puis le dynamiser dans le processus transformateur que forme l'expression phonésique. Plutôt qu'une image plate et fixe, l'imaginaire est donc un processus dynamique qui, agi par des sensations, engendre une multitude de gestes possibles mais imprévisibles.

EN UNE CHAIR COMMUNE

Je me roule par terre en étalant mon poids voluptueusement. — *En une chchchaiaiar chchChchCHCHchchch* — J'installe un jeu rythmique entre le son répétitif de ma voix et mes différentes façons d'écraser le sol ; simultanément je me retrouve dans l'imaginaire d'un virevoltant, une plante qui roule dans le désert. — *Chchchaiaiaiai chchchAir chchchAir chchchAir* — Le signifiant aérien de la dernière syllabe s'injecte dans ma figure roulante et m'arrête sur le dos, les bras levés. — *comMune coMMune commune* — Je touche l'air autour de moi. — *Air AAirr comme Une Comme Une* ²³⁵

Comme on peut le voir dans cet exemple, l'imaginaire lance le geste dansant, le geste dansant enclenche le geste vocal qui, à son tour, enclenche des sensations

²³³ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 118.

²³⁴ *Ibid.* p. 119.

²³⁵ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, op. cit., cette retranscription de mon vécu lors que je performe la Phonésie à partir d'une phrase : « en une chair commune ».

qui mènent vers un autre imaginaire et ainsi de suite. Une sorte de relais fait d'enlacements et d'entrecroisements entre imaginaire, sensation et action. Un monde chiasmatisé que nous devons à Merleau-Ponty²³⁶ et que Michel Bernard a développé sous la forme des trois chiasmes sensoriels²³⁷ que sont l'intrasensoriel, l'intersensoriel et le parasensoriel.

Le premier est le chiasme « intrasensoriel » où chaque sens est à la fois actif et passif : senti-sentant, touché-touchant, voyant-vu, entendant-entendu, etc. Cette ambivalence fait que chaque processus sensoriel est « *une rencontre vécue à la fois passivement et activement avec une matérialité* »²³⁸. Par exemple, dans le cas de la Phonésie, quand un danseur parlant rencontre les matérialités de son geste dansé et de sa voix parlée, il s'opère une expérience vécue où son individualité se découvre non seulement en tant que sujet agissant sur la matière mais aussi en tant qu'objet agit par cette même matière. Le danseur parlant circule entre la plongée dans son expérience vécue (active) et l'observation de cette même expérience (passive). Mais il s'agit de dépasser cette dualité artificielle de l'actif-passif en la considérant plutôt comme une dynamique entre ces deux états théoriques. Comme un mouvement de rapprochement d'une expérience vécue (plonger dans l'expérience) et d'éloignement objectivant de cette même expérience (observer cette expérience au moment de son exécution). Ce sont les mouvements de zoom et de dé-zoom du focus attentionnel du performeur qui font de ce chiasme une possibilité de rencontrer sa propre altérité, autrement dit « de susciter en quelque sorte « en creux » ou « *en abîme* », *au sein de notre corporéité, la présence d'une altérité fictive et anonyme* »²³⁹. Ce chiasme intrasensoriel permettant de rencontrer sa

²³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

²³⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 95.

²³⁸ *Ibid.*, p. 96.

²³⁹ *Ibid.*, p. 99.

propre altérité fait écho à mon concept artistique *Tenser*²⁴⁰ : celui-ci pose l'hypothèse que, pour que le danseur parlant rencontre sa propre altérité à l'intérieur même de son corps vécu, il lui est possible d'élaborer cette dynamique de rapprochement et d'éloignement entre soi-sujet et soi-objet, entre le monisme de l'ensemble et une multitude de matières en mouvement (gestuelle et vocale entre autres), que ce monisme constitue.

Le deuxième est le chiasme « intersensoriel » où chaque sens se croise avec un autre non seulement par de multiples résonances et échos mais aussi par une forte interactivité transformatrice des sens entre eux. Comme dans la Phonésie, où le geste et la voix s'interpénètrent dans une matière voca-gestuelle, dans ce chiasme les différents sens s'entrelacent dans un « *filet magnétique dont les mailles fines et spécifiques ne cesseraient de se déplacer et de se substituer l'une à l'autre* »²⁴¹. Une transformation incessante entre différents types de sens, tactile dans le sonore, visuel dans le vocal, qui fait de ce chiasme une sorte de synesthésie en action où les différents sens s'associent et se dissocient, se transmutent l'un dans l'autre : pour que, comme disait Nietzsche, « *Le danseur porte ses oreilles dans ses orteils.* »²⁴² Une fiction surgie, où le chiasme, de par sa mutabilité intersensorielle, permet une forte production spéculative ; la résonance et l'interférence entre différents sens de la corporéité tissent une fiction imaginaire, un simulacre, cette chimérisation dont j'ai déjà parlé plus haut à propos du film *Phoné-Copie*²⁴³ (dans lequel « des chimères bienveillantes » unissaient langue chinoise et corps occidental, normalement étrangers l'un à l'autre). La Phonésie offre donc une application à ce chiasme intersensoriel où (comme le disait Michel Bernard) les

²⁴⁰ Anatoli Vlassov, *Manifeste Tenser*, Editions Jannink, 2015, Paris, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.dropbox.com/s/w46yf8j0ygyx2sii/manifeste_tenser_anatoli_vlassov.pdf?dl=0

²⁴¹ *Ibid.*, p. 97.

²⁴² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 3e partie, Aubier, 1946, p. 443.

²⁴³ Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, op. cit.

formes visibles et audibles « tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte d'énonciation linguistique »²⁴⁴ : une chair pour la Phonésie.

Ainsi, on arrive au troisième chiasme « parasensoriel » que Michel Bernard définit comme « *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.* »²⁴⁵ Un chiasme de transmutation entre corporéité et langage, peut-être le plus proche de ce que la Phonésie tente de faire advenir. Le corps qui parle et qui s'entend parler ne nous amène-t-il pas à l'acte de penser ? Ce mouvement élastique entre l'acte d'énonciation (le signifiant en quelque sorte) et la production des idées (le signifié résultant de cette énonciation) produit, selon moi, la pensée : du sens apparaît et disparaît dans cette interaction entre corps et mots. Un nombre exponentiel de connexions entre différents imaginaires, sensations, gestes et mots ainsi que la diversité de leurs assemblages constituent ce lieu de l'interactivité phonésique que Michel Bernard qualifie de « kinésphère fictive » ou d'« aura poétique » et qui pourra se charger des diverses qualités développées par un danseur parlant en état de représentation. À travers les trois pistes de la Phonésie qui sont, je vous le rappelle la Danse, la Voix et le Mot, le danseur parlant peut agir sur la musicalité, la théâtralité, la présence somatique et plus largement l'expressivité d'un acte phonésique. La musicalité étant prise en charge par la piste Voix (modulations sonores et temporalités rythmiques), la théâtralité prise en charge par la piste Mot (malléabilité sémantique et imaginaire spéculaire évoquée par ceux-ci), la présence somatique prise en charge par la piste Danse (matérialité des gestes et leur motilité) ; quant à l'expressivité, elle est prise en charge par le monisme du danseur

²⁴⁴ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 99.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

parlant, à savoir la capacité et l'habileté d'articulation de ces trois pistes dans un montage dynamique et auto-affectif.

Nous l'avons vu, tous ces chiasmes sensoriels ont une forte capacité de production et de transformation de l'imaginaire performatif, lui-même étant un processus d'articulation des sens dans les compositions formelles d'une fiction. Cette articulation entre une fiction spéculaire de soi et la possibilité de sa transformation par le « réel » de la perception, ne donne-t-elle pas la possibilité de l'accès à son propre inconscient conçu comme un invisible de soi ? Et la technique performative de la Phonésie, n'est-elle pas cette tentative pour éclairer ce passage indicible par une certaine forme de prise de conscience ? La conscience étant vue non pas comme une capacité à porter des jugements ou à catégoriser conceptuellement sur le soi et le monde, mais comme une rencontre immédiate ou médiante avec l'inconnu de sa propre substance et celui du monde où vit celle-ci. Ainsi, je voudrais analyser quelques exemples d'intrication de l'imaginaire particulier avec des sensorialités chiasmatisques pour tenter de faire émerger cet inconscient invisible en le palpant avec une action phonésique, comme avec un montage de conscientisation attentionnelle.

(12) Un imaginaire liquide pour accéder à l'inconscient

Lors du tournage du film *Phoné-Passé*, dans un dialogue phonésique avec ma propre mère, j'ai convoqué un imaginaire que je pourrais qualifier d'océanique. « *Je suis dans le ventre de ma mère. Il y fait chaud, il y fait infini. Infiniment doux. Ma mère est l'océan. J'ai des élans de vie très forts. Comme des vagues ...*²⁴⁶ » Un imaginaire puissant, presque étouffant, mais qui est à la fois doux, joyeux et profond, enfantin au fond. Il s'agissait donc de relier les mots que nous prononcions

²⁴⁶ Anatoli Vlassov, *Tensor ou comment la danse fait advenir vivant*, Art et histoire de l'art, 2015, dumas-01254791, p. 60, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254791/document>

avec cet imaginaire d'une vaste étendue liquide — raison pour laquelle d'ailleurs, le lieu de ce dialogue phonésique a été défini près de la rivière Niva qui traverse la ville de Saint-Pétersbourg à son endroit le plus large.

SENSATIONS FORTES

Ma mère : « *Tu aimes les sensations fortes* » — je fais des mouvements avec mes mains en essayant de sentir mes articulations dans mes coudes tout en prononçant : « *forte fort force os les os* » ; Mes mains m'amènent vers la rotation latérale de mon torse ainsi que de ma tête. Je maintiens le regard frontal. Mon œil gauche ne tourne pas à gauche depuis ma naissance, ce qui fait que, en laissant ma tête tournée vers le côté droit, mon œil gauche reste « coincé » sur un côté. Cette position anatomique fait en sorte que mes mouvements de rotation de la tête « se coincent », eux aussi, dans la rotation vers le côté droit. Ce mouvement répétitif se couple avec la première syllabe du mot « œil » (« gla » en russe) qui m'amène vers l'imaginaire liquide d'un œil, tout en continuant de prononcer « *tu aimes les os, les os, sucer les os, sucer les yeux, les yeux, les yeux...* » — je souris — cet imaginaire liquide alimente mes mouvements rotatifs en les rendant plus fluides, tout en rendant ma voix de plus en plus grave — Ma mère me dit : « *ils craquent* » — Moi : « *craquent, craquent, craquent les oses* » — cette phrase me fait plonger dans l'imaginaire du moment de ma naissance, comme si j'étais coincé dans la cavité des os pelviens de ma mère, là aussi, dans un environnement liquide amniotique mais cette fois-ci beaucoup plus dense, ce qui réduit considérablement l'amplitude de mes mouvements rotatifs — Ma mère me dit : « *et tu ne peux pas refuser* » — Cette phrase arrête mon regard en le positionnant sur elle, droit dans ses yeux.

On peut remarquer dans cet exemple que l'imaginaire liquide que je me suis défini avant la performance influence largement la qualité avec laquelle j'articule mes gestes et paroles. L'aspect liquide de cet imaginaire transforme la perception de mes espaces corporels, en les rendant plus fluides et huileux. Mon attention se

dirige davantage vers les milieux liquides de mon corps organique comme, par exemple, l'œil ou l'intérieur du ventre. Cet imaginaire aquatique assouplit la matière de mes gestes dansants. Leur amplitude s'élargit tout en se répétant comme s'il s'agissait de vagues. Cette temporalité répétitive du geste influence directement l'aspect sonore de ma voix, permettant une modulation de son timbre. La rotation répétitive du torse et de la tête aggrave ma voix d'une façon progressive, comme si je descendais au fur et à mesure sous l'eau. Puis le « blocage » de l'œil crée une syncope rythmique dans la trame musicale de ma parole. Ce décalage des appuis rythmiques sur les temps forts de la répétition du mot « œil » me fait sourire au moment de cette action. Cet événement émotionnel advient, généré par une fusion entre voix, geste et mot. Une rencontre logosomatique instantanée qui transforme mon propre affect, ouvrant ainsi la porte à une nouvelle fiction. En « tombant » sur cette déficience d'un œil liée à ma naissance, je téléporte mon attention dans un nouvel imaginaire, celui d'un bain amniotique. Un environnement liquide certes, mais entouré d'os bien serrés.

Cette scène d'un dialogue phonésique avec ma mère en langue maternelle ne permet-elle pas de défaire et de refaire ce lien qui me lie à l'histoire inconsciente de ma propre naissance ? Ce dialogue phonésique ne permet-il pas à la langue de devenir « *lalangue* », *cette matérialité à la fois sonore et somatique d'une langue maternelle, un néologisme que Jacques Lacan a défini comme le « corps du symbolique »* (Lacan, 1975) et qui permet, selon lui, de « *défaire par la parole ce qui s'est fait par la parole* »²⁴⁷. Pour Lacan, *lalangue* est ce que l'enfant entend de sa mère, depuis l'utérus jusqu'à la constitution de sa propre parole. Une langue maternelle, d'abord chaotique, mais qui va ensuite, nuancer ses tonalités et ses rythmes et tramer des relations entre les signifiants et les signifiés d'une manière particulière, propre à chaque individu. La psychanalyste Marie-Claude Baietto dans

²⁴⁷ Jacques Lacan, *Séminaire*, Livre XXV, Le moment de conclure, 15/11/1977, inédit.

son article « La voix incorporée » précise : « *L'investissement du corps avec la mise en place des pulsions, la constitution de ses désirs s'inscrivent par des lettres particulières et constituent cette lalangue, matière sonore et matérialité (motériorité, disait Lacan) de l'inconscient.* ²⁴⁸ » Ainsi, la mise en action phonésique d'une langue maternelle ne permet-elle pas de réactiver cette *lalangue* pour « faire le chemin inverse de ce qui a construit une chaîne signifiante chez un sujet » ²⁴⁹ ? Un vaste réseau de relations entre fiction et réalité pour rencontrer des formes inédites de sa propre réinvention subjective.

(13) L'imaginaire antagoniste du devenir-cheval

*« Je dévalais dans les ravines
dans les prairies j'étais sauvage
ma vitesse c'est l'infini
ma colère c'est la tornade
quelque chose dans le vent
me dit qu'il est temps ²⁵⁰ »*

Arthur H

Si la relation phonésique avec ma mère m'a amené dans l'inconscient de mon passé embryonnaire, avec mon père, c'est une propulsion vers l'infini du futur qui s'est jouée lors de notre rencontre performative. La figure du père tente à pousser son fils vers la séparation, d'abord avec sa mère, mais aussi avec tout ce que la figure de la mère peut représenter, à savoir, dans mon cas, une poche océanique douce et chaude, remplie d'un liquide où il fait bon. Agent expulsif, la figure du père propulse l'enfant, parfois contre son gré, vers l'inconnu du dehors, en le

²⁴⁸ Marie-Claude Baïetto, *La voix incorporée*, Analyse Freudienne Presse, 2010/1 (n° 17), p. 57-68, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2010-1-page-57.htm>

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Arthur H, *Cheval de Feu*, extrait des paroles d'une chanson, Album Baba Love, 2011.

mettant face au risque, à la douleur, à la perte. Mais c'est par ce qu'il y a cette perte qu'il est possible de devenir soi. Soi comme un point de vue singulier sur le monde — soi comme un devenir autre. Soi qui advient en se transformant sans cesse dans l'autre, un autre soi, un hors de soi, un sortir de chez soi. Une *déterritorialisation*²⁵¹ du soi d'avant vers un autre soi futur. Et c'est cette tension transformatrice, chargée de forces antagonistes, qui m'a servi pour l'imaginaire que j'ai utilisé pour performer notre dialogue phonésique avec mon père.

Par suite d'un hasard, les circonstances ont permis que le film *Phoné-Passé* soit tourné dans la grande verrière d'une école des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg et, de plus, avec un cheval vivant. L'école a gardé plusieurs de ces mammifères domestiques en tant que modèles pour que les étudiants puissent les dessiner. Cette possibilité impromptue n'est pas sans signification car le cheval fait partie d'un cas célèbre de psychanalyse décrit et analysé par Freud. C'est le cas dit du « petit Hans » : cet enfant a la phobie du cheval suite à un accident qu'il a vu dans la rue. Le cheval tirant un carrosse chute à terre en se débattant, fouetté par le cocher. Suite à cet accident marquant, le petit Hans va associer son père au cheval, car son père est grand, comme le cheval, et qu'il interdit à son enfant de dormir dans le lit de sa mère. Entre l'amour envers son père et la violence qu'il a vécue en voyant le cheval, entre une tendresse que l'enfant éprouve à l'égard du père et la dureté de la séparation d'avec sa mère imposée par papa, une contradiction s'installe dans l'esprit du petit garçon. Et c'est ce symptôme que Freud va analyser pour illustrer sa théorie sur la sexualité enfantine et psychanalyse des enfants. Mais Freud a aussi une autre métaphore liée au cheval, celle de l'inconscient. Comme l'inconscient le cheval est parfois difficile à maîtriser pour son cavalier. Le psychanalyste Patrick Neuter précise : « *Mais Freud radicalisera la métaphore : le cavalier est en fait, à son*

²⁵¹ La *déterritorialisation* est un concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour décrire un processus de décontextualisation de toute un ensemble de relations dans pour l'actualiser dans un autre contexte.

*insu, mené par son cheval. Ajoutons qu'il arrive même que le cheval éjecte son cavalier.*²⁵² »

Dans mon histoire personnelle, mon père a joué un rôle presque contraire à celui de ma mère. L'une m'a toujours idéalisé, l'autre m'a sévèrement critiqué en disant tout au long de ma vie que je n'arriverais à rien, que je ne pourrais pas réaliser des projets de vie et que je ne parviendrais pas à m'intégrer dans de nouveaux contextes — par exemple à m'adapter à la France en arrivant de Russie. Ces dévalorisations et ce déterminisme viennent sûrement du fait qu'il voulait que moi, son fils, je sois comme lui. En me donnant le même prénom, par exemple, il devait souhaiter, sans doute inconsciemment, que je sois une prolongation de lui, qu'il puisse me forger avec ses propres valeurs. Mais ce père très critique à mon égard, m'a aussi beaucoup donné. Par sa propre pratique de vie, il m'a montré par exemple, qu'il est possible de faire une multitude de choses dans la vie, d'être à la fois scientifique et artiste, coureur de marathon et méditant, performeur et philosophe. Il m'a donc transmis une diversité d'expériences de vie, une grande curiosité et le désir de découvrir. C'est aussi grâce à lui que je suis en France. Il m'a transmis une sensibilité particulière devant la mort et les catégories sociales dénigrées. Bref, des choses qui m'ont construit et que j'apprécie. Comme dans le cas du « petit Hans », la relation avec mon père a donc été chargée par des forces contraires : la violence du jugement et la richesse d'ouverture vers le monde, le rejet et l'attirance. Un mode de fonctionnement que j'ai transformé en principe de vie : une dynamique qui assouplit l'écart entre ces forces contraires dans un mouvement d'éloignement et de rapprochement. Une aimantation qui donne à un conditionnement une plasticité élastique ouvrant ainsi une possible mutation. Mon

²⁵² Patrick Neuter, *Les inconscients*, Cahiers de psychologie clinique, 2007/2 (n° 29), p. 7-9, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-2-page-7.htm>

manifeste Tenser publié en 2015 ²⁵³ a tenté de donner une expression à cette dynamique. Et c'est cet imaginaire tenseur que j'ai appliqué à la Phonésie lors de cette rencontre performative avec mon père.

Pour le tournage, le cheval incarnait donc cet imaginaire tenseur d'abord dans la relation entre moi et mon père ainsi que dans la relation entre moi et mon inconscient ; je le sentais comme quelque chose à la limite du maîtrisable mais possible à approcher, voire avec lequel je pourrais galoper. Il s'agissait pour moi une fois de plus, plutôt que d'espérer un quelconque effet curatif de cette rencontre, non seulement de réactualiser ma relation avec mon père mais d'accéder à mon inconscient comme une source riche de nouvelles trouvailles performatives. Ainsi, pour opérer avec les mots qui emmergeaient de notre dialogue, j'ai engagé un rapport de contrepoids entre la parole et la danse. Voilà donc l'imaginaire tenseur que j'ai engagé dans cette performance, tel une élasticité de rapprochement et d'éloignement entre plusieurs processus se déroulant dans mon corps vécu.

²⁵³ Anatoli Vlassov, *Manifeste Tenser*, op. cit.

TROUVER UN ACCORD

Mon père me dit : « Il y a la possibilité de trouver un accord » (le mot « accord » en russe, « dogovoritsa », vient étymologiquement du mot « parler ») — en reprenant ce mot avec ma bouche, je le prononce en boucle à une cadence de plus en plus rapide ; je le fusionne avec des mouvements répétitifs de mes genoux qui se plient, installant une forme de balancement transversal. Ce dodelinement vertical, couplé avec la prononciation répétitive, transforme le mot en son lui aussi répétitif, principalement celui de la lettre « r ». Le mot « dogovoritsa » devient alors un son vrombissant dissociant son signifié de son signifiant. Ce son vrombissant reste lié au mouvement répétitif des genoux installés depuis tout à l'heure. Puis la piste Danse commence à s'écarter de la piste Voix (son répétitif). Les genoux plient toujours de façon répétitive mais les bras commencent à s'ouvrir pour devenir des sortes d'ailes et ramener l'ensemble de mon corps phonésique vers la figure d'une sorte d'oiseau qui vole.



Figure 7 : Anatoli Vlassov, Phoné-Papa, 2017. Photo à partir d'une captation du film.

Ici, pour illustrer l'imaginaire dialectique de cette *dynamique tenseur* (jouant sur le rapprochement et l'éloignement), je ferai appel à des événements survenus sur les trois pistes de la Phonésie, à savoir *Danse*, *Voix* et *Mot*. Ces pistes peuvent être en relation proche ou lointaine. Une relation proximale entre les pistes voudrait par exemple dire que la musicalité de la voix suit le dessin du mouvement corporel presque à l'identique, dans une sorte de rapport d'illustration. Par contre, si les pistes sont éloignées l'une de l'autre, la correspondance entre ces pistes se trouve plutôt dans un rapport de contraste (le mouvement saccadé avec la voix continue par exemple). Comme ces pistes sont en fait des processus, ces rapports (proximal et contrasté) sont en perpétuel changement. Et c'est cette dynamique de rapprochement et d'éloignement qu'il s'agit de décrire ici. Dans l'exemple noté plus haut, on peut voir comment la piste *Mot* s'écarte des deux autres pistes (*Voix* et *Danse*) qui sont, elles, en relation proximale ; la piste *Danse* s'écarte de la piste *Voix*, puis la rejoint à nouveau dans une nouvelle figure. Grâce à cette dynamique d'éloignement et de rapprochement, de nouvelles figures apparaissent et disparaissent en renouvelant sans cesse leurs apparitions. Une sorte de vagabondage d'une figure à l'autre pour des découvertes inattendues. Ainsi je pars du soi qui est déjà là pour redevenir à chaque fois un autre. Chez Deleuze et Guattari, ce devenir autre, c'est précisément ce qu'ils appellent devenir-cheval ou plus largement devenir-animal. Il ne s'agit surtout pas pour ces deux auteurs de ressembler ou d'imiter des animaux. L'animalité est ici définie comme une figure d'altérité qui vous éloigne de vous-même, de celui que vous connaissez déjà. Dans son article « *Animal, animalité, devenir-animal* », le philosophe Denis Viennet, en parlant de ce concept de Deleuze et Guattari, note : « *On ne devient-animal qu'en devenant-autre, autre que soi, autre du soi, étranger à soi.* ²⁵⁴ » Devenir animal c'est de laisser advenir en soi l'autre que je deviens. Et je deviens l'autre quand je tords

²⁵⁴ Denis Viennet, *Animal, animalité, devenir-animal*, Le Portique, 23-24 | 2009, document 13, [En ligne], mis en ligne le 28 septembre 2011, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/leportique/2454>

une manière avec laquelle j'ai l'habitude de m'exprimer. C'est donc en déformant ma propre langue, en parlant une langue étrangère à ma propre façon de m'exprimer, que je me rapproche d'un autre soi. Et c'est en éloignant et rapprochant différentes pistes de la Phonésie, en écartant et en rapprochant le signifiant du signifié, qu'une langue du soi devient une langue de l'autre soi. Je ne suis plus humain en tant que sujet, je suis seulement un devenir vivant, un perpétuel mouvement. Parler en une langue étrangère à soi-même pour découvrir des frontières inconnues du soi et les limites inexplorées de son propre sujet. Et derrière ces limites, il y a de nouveaux mondes qui se renouvellent à l'infini. « *C'est le loup lui-même, ou le cheval, ou l'enfant qui cessent d'être des sujets pour devenir des événements* ²⁵⁵ » disaient Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. La Phonésie, avec son imaginaire tenseur de rapprochement et d'éloignement entre le signifiant et le signifié ne donne-t-elle pas la possibilité d'explorer cette animalité de l'inconscient en faisant advenir des événements transformateurs permettant de devenir un autre ? Devenir-cheval pour appréhender son propre inconscient, s'accorder avec lui dans le présent et composer ensemble le futur insoupçonné. On peut voir la Phonésie comme un dispositif de transport temporel qui détourne une langue de référence pour la ramener ailleurs et se déplacer avec elle. « *On ne se conforme pas à un modèle, mais on enfourche un cheval.* ²⁵⁶ »

(14) Surfer sur la parole automatique pour faire parler des sensations

Et si pour enfourcher ce cheval de l'inconscient — cette énergie fougueuse et ardente — il fallait ouvrir les vannes de la langue et qu'elle coule à flots de la bouche ouverte du danseur parlant ? S'il fallait que la langue se déverse d'abondance pour nous amener vers des trouvailles insoupçonnées et aux limites de nous-même ? Pour que ce courant langagier, en nous faisant accéder à notre

²⁵⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 321.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 350.

imaginaire inconscient, nous libère des carcans d'une langue formatée et redonne à l'acte langagier son rôle libérateur. Dans la série de mes films nommée *Phoné-Scopie*²⁵⁷, il s'agit de pratiquer une parole automatique, tout en se déplaçant sur un parcours dans un paysage naturel et en se filmant mutuellement avec des caméras frontales. Cette parole automatique prend ses origines dans ce qu'on appelle l'écriture automatique, un mode d'écriture où l'on écrit sans s'arrêter et sans faire appel ni à la conscience ni à la volonté. Les surréalistes ont beaucoup utilisé cette technique comme moyen de création littéraire pour émanciper la langue poétique de sa rigidité, contrôlée par la raison. Dans son *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton donne une sorte de recette pour cette pratique d'écriture : « *Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère qui ne demande qu'à s'extérioriser.* »²⁵⁸ C'est donc pour chercher cette étrangeté de la langue que j'ai eu envie d'appliquer cette pratique à la parole en même temps que je me déplaçais sur un territoire donné. Cette locomotion dans un paysage naturel n'est pas choisie au hasard. Beaucoup d'artistes contemporains recourent au déplacement non seulement pour se situer dans la tradition évocatrice d'un homme en marche, mais aussi pour créer différents contextes produisant de la fiction. Le réel devient alors le processus et l'œuvre advient comme un événement que ce processus génère. Dans son ouvrage *Marcher Créer*, historien d'art et philosophe Thierry Davila caractérise ce nomadisme « *comme une pratique spéculative, c'est-à-dire comme une activité dont la raison*

²⁵⁷ Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie*, Festival Rencontres Internationales Regards Hybrides (RIRH) Montréal - Canada, 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/205013955>. Films-ballades phonéo-scopiques. Entre champ et contrechamp il est question d'un duo, d'un trio ou de plus de personnes et de leurs regards mobiles couplées à leurs paroles phonésiques qui se déplacent sur un territoire donné et suivent une partition d'un parcours. Tantôt ensemble, tantôt séparément, tantôt face à face, tantôt parallèlement, plusieurs regards se croisent et se parlent, filmant à la fois l'autre et son propre regard. Une ballade phonéo-scopiques qui met en images la dialectique entre regarder et être regardé.

²⁵⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924) dans *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, (1985), p. 41.

d'être consiste à ouvrir sa propre identité à ce qui est capable de la déporter vers des événements [...] qui transfigurent sans cesse nombre de divisions établies (l'intérieur et l'extérieur, le structurel et l'accidentel) »²⁵⁹. Le mouvement devient ici une possibilité de déstabiliser autant la notion d'œuvre que le processus plastique de sa réalisation, ainsi que le langage qui en témoigne. L'artiste Gabriel Orozco se déplace dans des lieux divers et produit à partir de ces déplacements des artefacts de mobilité comme par exemple, la DS (1983), voiture de marque française connue, réduite à un tiers de ses dimensions originelles ; ou encore les 15 Shoes (2011) qui transfigurent deux chaussures, collées l'une à l'autre par leurs semelles respectives, faisant écho à leurs itinéraires improbables. J'évoquerai aussi une autre approche de promenade, beaucoup plus radicale cette fois-ci, source d'un événement extrême et de sensations fortes : celle de l'artiste François Allys, connu pour ses flâneries dans différentes villes, notamment à Mexico où il vit. Il y a réalisé par exemple une première vidéo où il marchait dans la ville avec un pistolet chargé et se faisait arrêter brutalement au bout de douze minutes par la police. En l'année 2000, il en refait le remake documentaire *Reenactement (Reconstitution)*, réalisé avec les mêmes policiers. Cette vidéo révèle comment un déplacement dans la rue peut provoquer un choc, un conflit, une forte émotion, troublant un ordre urbain bien établi. François Allys lui-même parle d'une ville comme d'« *un lieu de sensation et de conflits d'où l'on peut extraire les matériaux pour créer des fictions, de l'art et des mythes urbains* »²⁶⁰. L'artiste Christine Quoiraud, venue plutôt du champ chorégraphique, développe des flâneries à partir du principe « *Marche/Danse, Corps/Paysage* » où marcher est une activité artistique à part entière. Dans son art elle s'appuie sur la pratique *Body Weather* (météorologie du corps) créée par le danseur japonais Min Tanaka, proposant un entraînement de danse en relation avec l'environnement :

²⁵⁹ Thierry Davila, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe Siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2002, p. 23.

²⁶⁰ François Allys, *Walk / Paseos*, Museo de Arte Moderno, Mexico/Museo Regional de Guadalajara, 1997, p. 17.

« les corps ne sont pas conçus comme des entités fixes et distinctes ; ils sont en évolution constante, en relation, tout comme la météorologie.²⁶¹ » Christine Quoiraud définit aujourd'hui sa danse : « *toucher un paysage, en être touché* »²⁶² . Elle formule sa pratique de la danse comme un déplacement dans un paysage par la marche. Pour elle, « *il s'agit de marcher pour se perdre. Il s'agit de marcher pour retrouver l'instant.* »²⁶³ » Ainsi, ces créations et pratiques nomades cherchent autant des déplacements du sens que des sensations, des transfigurations sémantiques et des traductions sensorielles pour faire advenir l'instant et faire fictionner le réel. Une tendance qui pourrait bien se résumer à cette expression de Tarkos : « *La pensée est kinesthésique.* »²⁶⁴ »



Figure 8 : Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie*, 2016. Photo à partir d'une captation du film.

²⁶¹ Blog de Christine Quoiraud, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://christinequoiraud.blogspot.com>

²⁶² Toucher un paysage, en être touché est le nom de son dernier stage donné au studio des Beaux-Arts de Nante en 2018, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://christinequoiraud.blogspot.com>

²⁶³ Annonce d'un stage, menés par Christine Quoiraud, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : http://www.artwiki.fr/cours/technoromantisme/marche_corps_paysage.html

²⁶⁴ Christophe Tarkos, *Pan*, Éditions P.O.L., Collection Poésie, Paris, 2000, p.173.

Revenons au film *Phoné-Scopie*²⁶⁵ et à la forme spécifique de Phonésie que j’y pratique : j’y ai cherché à câbler deux expériences, celle d’une parole automatique et celle d’une danse parcourant le paysage, avec pour nœud commun « *l’expérience du sentir comme dynamique fictionnaire* »²⁶⁶ (pour reprendre une expression de Michel Bernard). Les deux médiums y évoluent sans beaucoup de contrôle de la part du performeur. Ici, les mots sont pris en charge par un flot non contrôlé de parole et les gestes sont conditionnés en grande partie par un déplacement dans l’espace environnant. Le performeur devient une sorte de surfeur qui glisse sur plusieurs vagues entremêlées entre la langue et l’espace. D’une part une vague de parole qu’il laisse couler sans l’interrompre, sans réfléchir à sa signification, sans essayer de la sculpter par sa volonté d’expression, de façon à l’influencer le moins possible. D’autre part, la vague d’un paysage mouvant qui se modifie au gré du déplacement du protagoniste, en le chargeant des stimuli perceptifs de l’environnement qu’il traverse. Il se laisse aller et dans la parole et dans le sentir et c’est dans le « entre » séparant ces deux relâchements qu’il essaye de maintenir son équilibre. Gilles Deleuze définit le surf et d’autres pratiques de glisse comme étant « *du type : insertion sur une onde préexistante. Ce n’est plus une origine comme point de départ, c’est une manière de mise en orbite. Comment se faire accepter dans le mouvement d’une grande vague, d’une colonne d’air ascendante, “arriver entre” au lieu d’être origine d’un effort* »²⁶⁷. Le danseur parlant automatiquement et évoluant dans un environnement paysager se laisse aller dans un tube où se mêlent les ondes de ses pensées et ses sensations, pour en saisir des puissances vives. Incéré dans un pli entre le dedans d’une langue et le dehors de l’environnement spatial, il s’engage dans le tube logo-somatique pour y glisser au

²⁶⁵ Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie*, Festival Rencontres Internationales Regards Hybrides (RIRH) Montréal - Canada, 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/205013955>

²⁶⁶ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 135.

²⁶⁷ Entretien de Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990, p. 165.

long de sa dérive. « *Les surfeurs ne cessent pas de s'insinuer dans les plis de la vague... Pour eux la vague est un ensemble de plis mobiles* ²⁶⁸ » disait Deleuze dans *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Cette mobilité des flux, à la fois langagière et sensorielle, crée de multiples altercations dans le déroulement de son expérience. Par exemple, dans un des moments du film *Phoné-Scopie* ²⁶⁹, fait avec ma propre fille, je suis en train de marcher en reculant tout en disant : « *Viens avec moi, on va s'en aller tous les deux. Quand est-ce qu'on va s'en aller tous les deux ?* » À ce moment précis, ma main touche intentionnellement les feuilles d'un arbre. Cet événement se retrouve directement dans ma parole, s'insérant dans la suite logique de mes phrases : « *Ces arbres m'ont touché juste là. Juste le bras, la peau.* » Puis je reprends le déroulé de mes expressions verbales en demandant : « *c'est par là qu'il faut aller ? Par là oui ?* ». Puis, en avançant de deux pas, je vois une bougie dans une fenêtre et là, une fois de plus, cet événement perceptif se retrouve dans le flux de ma parole : « *Passez devant moi mademoiselle, puis je passe devant vous. Ah tiens, j'ai vu une bougie sur la fenêtre qui est restée allumée dans ta tête, ton cerveau, ton chapeau...* ». On peut voir que l'insertion d'une image de ce que j'ai vu dans le flux de ma parole provoque une dérive poétique dans le signifié des mes verbes. À partir de l'image d'une bougie sur la fenêtre, survient une prolifération d'images, multipliant des kaléidoscopes d'objets dans des lieux imaginaires. On peut ainsi voir que le croisement entre l'automatisme de la parole et le déplacement dans un espace irrégulier donne un aspect à la fois continu et discontinu au flux verbal du protagoniste. L'émission sonore se maintient constamment tandis que la signification sémantique est sans cesse perturbée, déstabilisée avec des interférences et des distorsions hétérogènes. Mon attention de performeur se déplace constamment d'une chose à l'autre : elle passe d'une adresse verbale à ma

²⁶⁸ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, 1988.

²⁶⁹ Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie*, Festival Rencontres Internationales Regards Hybrides (RIRH) Montréal - Canada, 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/205013955>

partenaire de performance vers la sensation cutanée d'un bras, puis revient sur le dialogue avec ma partenaire de performance, puis repasse sur une perception visuelle, pour se retrouver ensuite dans une sorte de zoom imaginaire provoqué par une image réelle qui finit par se propager en plusieurs images poétiques. C'est comme si la sensation posait des questions à chaque fois renouvelées. Si Deleuze parle aussi de la sensation comme d'une « *question, même si le silence seul y répond* »²⁷⁰, dans le cas de la Phonésie, ce n'est pas le silence qui recule devant le vide mais une parole qui remplit cet appel par une onde de résonance orale et sonore. C'est comme si le performeur, en surfant la vague de ses questions sensorielles, réajustait sans cesse son équilibre langagier. Ici l'espace extérieur informe le corps sur plusieurs registres sensoriels et fait ressortir ces perceptions par la parole.

(15) Chimères - lieux de rencontre entre sens et sensation

La corporéité du performeur devient ainsi comme un lieu de passage où les sens et les sensations s'informent mutuellement. Car la parole traduit des perceptions multiples dans le corps et l'influence dans le déroulement de ses mouvements dansés. Dans un des moments du film, un des mots que je prononce en russe²⁷¹ « *tibia* » (qui signifie « te »), se transforme par analogie phonétique en le mot français « *tibia* » (nom d'un os de la jambe). Cet événement langagier m'amène physiquement d'abord à sentir, puis à aller vers le développement de cette sensation autour de mes tibias. Il n'est pas facile mais il est possible d'amplifier la sensation d'un tibia en jouant avec le poids du corps en déséquilibre. Ici la sensation joue le rôle d'une sorte de vecteur du déplacement de la langue ; comme le dit Deleuze dans Francis Bacon : logique de la sensation, la sensation « *c'est ce qui*

²⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de Minuit, Paris, coll. « Reprise », 2005 [1991], p. 197.

²⁷¹ Je précise ici que dans ce film nous avons parlé automatiquement en mélangeant deux langues : le russe et le français.

« passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps »²⁷². Le scénario écrit d'avance voulait qu'à cette étape performative du film je fasse un solo adressé ma partenaire²⁷³. Je me suis donc retrouvé sur le bord d'un parapet d'une maison, situation qui convoquait davantage de sensations dans mes membres inférieurs. Pour maintenir cette sensation j'ai fait une danse d'équilibre sur ce parapet, tout en malaxant comme une ritournelle le mot « *tibia* ». On peut donc constater que le sens d'un mot russe adressé à ma fille s'est traduit par un mot français représentant une partie de mon corps, tout en influençant mes mouvements dansés. Surgit alors le chiasme « *parasensoriel* »²⁷⁴ dont j'ai parlé plus haut et qui a été défini par Michel Bernard comme branchement direct entre le sentir et le dire. Là où la sensation influe sur le dire et où le dire se répercute sur le sentir. Dans ce rapport chiasmatisé la relation entre le dire et le sentir comporte plusieurs stades. Parfois l'une résonne dans l'autre en fusionnant dans une union de proximité, comme par exemple là où je décris précisément ce que je ressens lors de mon déplacement. Et en d'autres moments, la parole s'écarte de ce que je ressens au moment présent, créant du vide entre les deux et le remplissant par des imaginaires proliférants qui s'éloignent, du point de vue sémantique, des sensations directes du moment présent de la performance. Passant par ces différents stades de proximité et distance, le dire se rapproche et s'éloigne du sentir. Une dynamique d'élasticité provoque des relâchements et des tensions, des chocs et des hiatus entre la perception et l'acte d'énonciation. Grâce à sa dynamique flexible et étirable, ce *tenser*²⁷⁵ du dire et du sentir fait à la fois voir et entendre des forces qui

²⁷² Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 2 vols., Éditions de la Différence, Paris, 1981, vol. 1, p. 28.

²⁷³ Dans ce film il y a une partition géographique préétablie en avance. Il y a des endroits où on se déplacent ensemble, d'autres séparément, des lieux de rendez-vous où l'un danse pour l'autre pendant que l'autre le regarde, puis vis-vers-ça.

²⁷⁴ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 97.

²⁷⁵ Je fais référence ici à mon manifeste *Tenser* que j'ai publié en 2015.

traversent le performeur lors de sa dérive. Le danseur parlant devient ainsi le lieu de rencontre de ces forces antagonistes qui, en s'entrechoquant et en s'entrelaçant dans des courants contraires, produisent des événements où le dire et le sentir se transforment mutuellement. Des mutations réciproques créent des espaces communs, faisant apparaître dans ces zones nouvelles des hybrides logo-sensoriels, des simulacres chimériques qui font en quelque sorte parler nos organes perceptifs. Citant l'expression de Claudel « *l'œil écoute* », Michel Bernard parle de ce genre d'hybridation comme de lieux de rencontre qui ne sont pas seulement des simples interférences entre voir et entendre, mais des espaces de « *production, au sein même de la sensation visuelle, d'un simulacre autre, hybride et singulier, déterminé par le processus imaginaire spécifique de la réception auditive* »²⁷⁶. En câblant ainsi la parole automatique avec le déplacement dans l'espace environnant, le danseur parlant fait s'exprimer ses organes sensitifs dans un jeu mouvementé de rapprochement et d'éloignement entre le dire et le sentir ; il produit de nouvelles chimères comme, par exemple, celles d'une « peau qui parle » ou d'un « œil qui dit ». Dépassant la simple métaphore poétique, ces fictions produisent des imaginaires singuliers dans les profondeurs d'un acte d'énonciation dansée, faisant ainsi advenir une expressivité nucléaire et intrinsèque de la Phonésie.

2. Montage des Sens-Ations pour devenir Tenseur

Faisant un montage qui lie, délie et relie les associations entre geste, voix et mot, le *danseur parlant (tenseur)* arrive à faire apparaître les *Sens-Ations* comme les phénomènes d'une dé-re-construction entre sensible et intelligible.

a) La Phonésie en tant que composition instantanée performative non idiomatique

²⁷⁶ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 119.

Jusqu'à cette étape de l'écriture j'ai pris comme support d'analyse de la Phonésie vécue mes créations performatives et filmiques — *Chairs Mots, Phoné-Copie, Phoné-Phagie, Phoné-Passé, Phoné-Scopie* ²⁷⁷ ; dans celles-ci j'opérais la Phonésie en mode de composition instantanée — une forme élaborée d'improvisation qui se distingue de celle-ci par une certaine spécificité. Contrairement à l'improvisation qui est une articulation nouvelle mais appuyée sur des codes préexistants et admis par avance, voire ritualisés (comme dans le jazz ou la musique baroque par exemple), la composition instantanée est une articulation qui se fait chaque fois sur la base de matières inconnues auparavant. Une distinction similaire a été faite par le guitariste-théoricien Derek Bailey. Dans son livre *L'improvisation, Sa nature et sa pratique dans la musique* il différencie l'improvisation idiomatique qui articule de nouvelles mélodies et rythmes tout en restant dans les règles d'un certain genre — et l'improvisation non idiomatique qui tente d'inventer sur le moment non seulement de nouveaux phrasés mais aussi de nouvelles grammaires permettant de sortir des règles préétablies ²⁷⁸ . En ce sens la composition instantanée fait partie de l'improvisation non idiomatique car, comme le dit Bailey, « *bien qu'elle puisse elle aussi être stylisée [autant que l'improvisation idiomatique], elle n'est généralement pas liée à un langage particulier* » ²⁷⁹ .

La composition instantanée a été pratiquée dans le milieu de la danse au moment du basculement de la danse moderne vers la danse contemporaine — dans les années entre 1960 et 1970 quand la danse se démocratise en s'émancipant de ses codes établis. Dans un entretien avec Aurore Desprès, Mark Tompkins, chorégraphe américain qui vit et travaille en France, témoigne de ses débuts en danse dans les années 1970 : « *Je cherchais une technique qui me convenait et je*

²⁷⁷ Anatoli Vlassov, *Chairs Mots, Phoné-Copie, Phoné-Phagie, Phoné-Passé, Phoné-Scopie*, op. cit.

²⁷⁸ Derek Bailey, *L'improvisation, Sa nature et sa pratique dans la musique* (1980), Paris, Éditions Outre Mesure, 1999. Voir Yves Citton, « Politique improvisiste », in Julie Denouël & Fabien Granjon, *Politiques d'Uz, Vivacités critiques du réel*, Rennes, Éditions du Commun, 2018, p. 211-234.

²⁷⁹ *Ibid.* Bailey, 1980 : 14.

ne la trouvais pas. Toutes les techniques de danse que je rencontrais étaient basées sur l'imitation d'un modèle. Faire du classique, du moderne ou du contemporain revenait au même.²⁸⁰ » Et c'est à partir de ces années remplies de courants postmodernistes que la danse a vu l'apparition de techniques comme le Contact Improvisation²⁸¹ et un peu plus tard la Composition Instantanée. Des artistes chorégraphiques comme Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti, Julyen Hamilton et Mark Tompkins ont beaucoup utilisé ce terme de Composition instantanée à partir des années 1980 d'abord pour éviter les connotations péjoratives rattachées à l'improvisation — pratique qui n'est pas maîtrisée ou pas pensée d'avance ; puis pour souligner qu'il s'agit de composer en temps réel l'inconnu non prémédité d'un spectacle avec divers outils, eux, cette fois, pensés d'avance.

La Phonésie en ce sens fonctionne, elle aussi, suivant les principes non idiomatiques d'une composition instantanée. D'une part elle ne comporte pas un modèle préexistant puisque le contenu de ses trois pistes Danse, Voix, Mot est extrêmement ouvert — la danse peut comporter n'importe quel mouvement, de même que la voix peut être aussi constituée d'une palette illimitée de sons de bouche et que les mots peuvent impliquer un vocabulaire très varié. D'autre part, la Phonésie comporte des outils de montage pour opérer avec ses trois pistes, ce qui nous amène vers le fait que les possibilités de variation de chacune de ces trois matières et de leurs agencements sont infinies. D'autant plus que ces outils sont faits de manière à ce que chaque piste (langue particulière en soi) puisse agir sur la

²⁸⁰ Sous la direction d'Aurore Després, *Gestes en Éclats, art, danse et performance*, Éditions Les Presses du Réel, Vilnius, 2016, p. 459.

²⁸¹ Le contact Improvisation est une forme de danse improvisée présentée à la fois comme une pratique mais aussi comme un spectacle. Il a été conçu en 1972 par un danseur et chorégraphe américain Steve Paxton. Le principe de cette technique est principalement dans une danse à deux avec un jeu autour d'un point de contact entre les deux corps. Avec ce point de contact circulaire et mobile, il s'agit de danser à partir des transferts de poids et des ajustements posturaux.

structure « idiom »²⁸² de l'autre et la transformer. La Phonésie est donc cet art non idiomatique où c'est le montage entre plusieurs langues qui permet de sortir chacune d'elles de ses normes respectives.

D'autre part, dans plusieurs de mes projets (comme, par exemple *Chairs Mots*²⁸³), les spectateurs « donnent » des mots aux danseurs parlants et c'est à partir de ces vocables, inconnus auparavant, que les performeurs composent instantanément la Phonésie devant les yeux du public. Ainsi grâce aux outils de la Phonésie les performeurs montrent en temps réel comment ils opèrent avec les mots présentant aux spectateurs ce que Richard Schechner (Professeur d'Université de Performance Studies à la Tisch School of the Arts, Université de New York) nomme le « *showing doing* »²⁸⁴ (montrer le faire) consistant dans le paradigme de la performance, à souligner et à donner à voir le mode opératoire de l'action qui en train de se faire. D'autant plus que cette action (articulation entre *Danse, Voix et Mot*) se fait par le danseur parlant sur lui-même. En ce sens la Phonésie est une *composition instantanée* qu'on pourrait aussi qualifier de *performative* puisqu'elle est faite non seulement en temps réel mais aussi « *in vivo* » (pour reprendre une expression de Laurence Louppe à propos d'une chorégraphie contemporaine), c'est-à-dire au sein même du vivant du danseur parlant.

b) Tenser le présent

Le danseur parlant vit donc ce qui lui arrive tout en prenant conscience du processus avec lequel il opère, de sa matière vivante et de ce qu'il réalise avec cette même matière. Il est, pour reprendre les mots de Louppe, un « *lieu privilégié de la*

²⁸² **Forme** syntaxique, grammaticale et structurelle d'une langue.

²⁸³ Anatoli Vlassov, *Chairs Mots*, op. cit.

²⁸⁴ Richard Schechner, *La restauration du comportement in Performance*. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, Christian Biet, Éditions théâtrales, 2008, p. 8.

prise de conscience »²⁸⁵ de sa « *matière de l'être-en-mouvement* »²⁸⁶ . Le danseur parlant est à la fois agi et agissant, objet et sujet, matière et sculpteur de son propre advenir. Il est le réel qui lui advient dans le temps présent et auquel il résiste par la mise en acte d'une interaction de ce qui lui arrive. Il se trouve donc dans ce qu'on peut appeler un temps présent de l'action. Mais il est a priori impossible d'attraper au vol le temps présent. Une fois la conscience prise, le temps présent n'y est plus. Ce qui reste, c'est cette tension de l'action entre ce qui vient de se passer et ce qui va advenir. Tension résultant d'un écartement entre le passé et le futur et créant les tourbillons d'un monde toujours en train de se faire. De l'Internet, comme disait Charles Péguy, philosophe dont l'expression est reprise par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie*. Pour éclairer ce concept philosophique il propose de distinguer deux façons de définir l'événement : « *l'une qui consiste à passer au long de l'événement, à en recueillir l'effectuation dans l'histoire, le conditionnement et le pourrissement dans l'histoire, mais l'autre à remonter l'événement, à s'installer en lui comme dans un devenir, à rajeunir et à vieillir en lui tout à la fois, à passer par toutes ses composantes ou singularités* »²⁸⁷ . L'Internet n'est donc ni l'histoire, ni l'éternel, c'est un événement dans lequel nous nous changeons et où l'advenir est ce vers quoi il est question de tendre. Deleuze et Guattari proposent « *d'agir contre le passé, et ainsi sur le présent, en faveur (je l'espère) d'un advenir* »²⁸⁸ . Le futur est donc en quelque sorte préféré au passé et au présent. Or, ce qui se passe dans la Phonésie, c'est effectivement une action perpétuelle dans le présent en quête d'un advenir, tout en maintenant une attention au passé. Et d'ailleurs, je pourrais remplacer le mot « événement » par celui de « micro-événement », un mot moins clinquant et qui reflète plus précisément ce qui

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit.

²⁸⁷ Gilles Deleuze et Felix Guattarie, *Qu'est-ce que la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1991/2005, p. 106.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 107.

se passe dans la Phonésie. Car il ne s'agit pas ici des grands événements qui changent tout, radicalement. Il s'agit plutôt de multiples micro-événements qui apparaissent aussi vite qu'ils disparaissent, à chaque fois qu'une des trois pistes de la Phonésie en rencontre une autre de façon pertinente. Et ce sont ces rencontres plus au mois flagrantes que l'attention du danseur parlant guette pendant sa navigation. Ces rencontres sont des micro-événements dans le sens où le danseur parlant éprouve à de brefs instants qu'il lui arrive quelque chose de nouveau et de différent. Dans sa composition perpétuelle d'assemblage et de désassemblage entre le geste et la parole il devient, pendant ces courts instants, un autre. Si dans *L'Âme et la danse* Paul Valéry a nommé ce vécu performatif « *acte pur des métamorphoses* »²⁸⁹, dans le cas de la Phonésie, j'aurais enlevé le mot « *pur* » d'abord parce que ce sont des mélanges qui créent ces mutations, et aussi parce que ce sont des moments fugaces et momentanés, des flashes qui, après avoir jeté leur feu, s'éteignent dans le temps du passé. Ces éclairs de rencontres entre mouvements dansés et mots prononcés qui se rapprochent et s'éloignent forment tout d'un coup, dans le vécu du danseur parlant, des sortes de chimères que j'ai déjà évoquées. Il n'est pas question d'être fasciné par ces « animaux mutants » au point de les enfermer dans une cage en maintenant dans le temps ces apparitions étranges et magnifiques. Il s'agit plutôt de les laisser vivants en les accueillant en soi et en les laissant repartir dans l'évaporation du présent pour faire place aux nouvelles émergences de l'actuel à venir. Ces chimères sont des « *animaux fabuleux* »²⁹⁰, comme disait Deleuze, évoquant (dans ses cours autour du cinéma) l'apparition des figures du sens dans le processus d'invention du concept. « *Considérez un concept quelconque, ou une représentation quelconque : représentation soit d'un bœuf, soit d'une chimère, soit d'un triangle. Cette*

²⁸⁹ Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, [in] Œuvres, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, p. 165.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma*, cours 41 du 17/05/1983 - 1, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=236

*représentation ou ce concept, c'est ce que la pensée pense. [...] Vous vous faites un concept de chimère, animal fabuleux.*²⁹¹ » Dans la Phonésie ce n'est pas seulement une pensée qui pense, c'est toute la corporéité du danseur parlant qui sécrète ces figures logo-somatiques où le sens et les sensations s'emmêlent dans une matière vivante et transformatrice. Si pour Paul Valéry « *la vie est pour chacun l'acte de son corps* »²⁹², la vie pour le danseur parlant est l'acte de sa chimérisation logo-somatique.

Plus concrètement, pour revenir sur l'aspect temporel de l'acte phonésique, quand j'opère avec les trois pistes de la Phonésie, mon attention navigue entre danse, voix et mots. Après avoir précisé la qualité d'exécution d'une des pistes — D par exemple (D comme Danse) — je vais faire intervenir une deuxième piste V (Voix), ce qui va créer un micro-événement éphémère, un changement, puisque maintenant il n'y a plus une piste D, mais deux pistes D et V qui « tournent » simultanément. Au moment de l'arrivée de la deuxième piste V, mon attention bascule celle-ci, tout en laissant tourner la piste D de façon plus ou moins automatique. La piste D a pour ainsi dire basculé vers le passé et c'est la piste V qui a pris le relais dans le temps présent. Or la piste D est toujours là dans le temps présent, autant que la piste V ; elle est simplement passée d'un premier plan au deuxième. Le passé est donc toujours là quelque part dans le présent sur un autre plan, au fond, derrière l'objet principal d'attention. Ainsi, pour ajuster les propositions de Péguy, Deleuze et Guattari sur le rejet du passé, je serais tenté de dire que, pour se maintenir dans le présent, il est nécessaire non pas d'aller contre le passé mais de s'y appuyer, c'est-à-dire de le maintenir toujours dans le présent mais en le reléguant au deuxième plan de l'attention. Un peu comme une figure s'appuie sur le fond dans un tableau, se détachant du fond moins distinct, faisant

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Paul Valéry, *Cahiers*. Tome 1., Éditions Gallimard, Paris, 1973, p. 1126.

apparaître un avant et un arrière-plan. Il est donc nécessaire d'avoir le fond pour que la figure apparaisse. De même il est nécessaire de maintenir une part d'attention sur « le passé » de la piste D afin que la piste V puisse rentrer dans le présent depuis le futur.

Mais pour Deleuze et Guattari, le temps présent est quelque chose qui est déjà mort. Il est ce qui est déjà parti, clôturé, s'est renfermé. Le présent comme une identité historique de ce que nous sommes et donc de ce que nous cessons déjà d'être. Ce qui les intéresse, c'est l'apparition du nouveau dans le présent accueillant l'avenir chimérique. Et pour définir ce nouveau du présent ils reprennent ce que Foucault appelait l'Actuel. « *Pour Foucault, ce qui compte est la différence du présent et de l'actuel. Le nouveau, l'intéressant, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir autre.* ²⁹³ » Et pour devenir cet autre de soi, Deleuze et Guattari proposent de « *diagnostiquer des devenirs dans chaque moment qui passe* » ²⁹⁴ , de mettre une attention particulière aux potentialités de l'actuel pour anticiper sa propre transformation, pour « *inventer de nouveaux modes d'existence immanents* » ²⁹⁵ . Pour eux il ne s'agit pas de « *contempler l'éternel, ni de réfléchir l'histoire, mais de diagnostiquer nos devenirs actuels : un devenir-révolutionnaire* » ²⁹⁶ . Laurence Louppe dans son deuxième livre *Poétique de la danse contemporaine* (la suite) reprend cette analyse et conseille aux danseurs d'appliquer ces concepts : « *Entre expérience du présent et dynamiques du devenir se logerait le temps de la danse, comme battement, comme intervalle, comme*

²⁹³ Gilles Deleuze, *Foucault, Historien du présent*, Magazine littéraire 257 (Septembre 1988), [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://1libertaire.free.fr/DeleuzeFoucault03.html#:~:text=La%20nouveau%C3%A9%20d'un%20dispositif,Autre%2C%20notre%20devenir%2Dautre>

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

« *entre deux* ». ²⁹⁷ » Pour ma part, je conseillerais aux danseurs parlants qui font de la Phonésie de *tenser* ²⁹⁸ cet « *entre-deux* ». C'est-à-dire de tendre l'actuel du présent en s'appuyant sur le passé d'un côté et le devenir de l'autre, tout en vacillant entre ces deux pôles. Un peu comme si j'écartais avec mes mains gauche et droite deux murs, l'un du côté gauche et l'autre du côté droit, tout en dirigeant mon attention sur l'énergie qui se propage entre les deux appuis latéraux. C'est ce que le danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien Rudolf Laban appelait « *Spannung* » ²⁹⁹ , un terme polysémique qui se traduit par « *tension* » mais peut aussi vouloir dire excitation, suspense et courant électrique. Il s'agirait donc, par exemple, de *tenser* entre une piste D qui venait de passer en deuxième plan de mon attention, une piste V qui venait d'arriver en occupant le premier plan de mon attention et le suspens d'une troisième piste M (M comme Mots) dont je sais qu'elle arrivera et que je pourrai accueillir. La dynamique tenseur compose ce courant électrique circulant entre les ressources du danseur parlant (danse, voix et mots), le diagnostic porté par l'attention du danseur parlant (qui donne des repères pour accueillir de nouveaux possibles) et le suspense de micro-événement que l'acte performatif fournit. Comme un alpiniste qui fait de l'escalade et qui doit non seulement tenir et tirer son corps par ses mains mais aussi s'appuyer sur ses pieds pour propulser son corps vers le haut. Chaque champ d'expérience alimente celui qui advient et qui, à son tour, conduit vers le suivant. Non pas le devenir révolutionnaire de Deleuze et Guattari qui change tout en rejetant le passé, mais un devenir (r) évolutionnaire qui évolue dans le présent sur les appuis du passé, tout en

²⁹⁷ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Éditions Contresanse, Bruxelles, 2007, p. 16.

²⁹⁸ Je reprends ici le verbe de mon manifeste *Tenser* comme un concept artistique qui agit dans des interstices des forces contraires, une dynamique de rapprochement et d'éloignement qui crée un événement pour que les antagonismes puissent se rencontrer.

²⁹⁹ Margot-Zoé Renaux, *Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste, Fabula / Les colloques*, Penser le mouvement, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>

provoquant une transformation. Il existe des plantes qui portent le nom de radican. Leur spécificité est dans le fait qu'ils poussent leurs racines en même temps qu'elles avancent. Danseur parlant est ce radican qui pousse ses racines dans ces ressources en même temps qu'il se transforme.

c) La multitâche et l'attention vue comme une navigation

Il serait intéressant ici de s'interroger sur ce que fait l'attention d'un danseur parlant. Comment il dirige sa concentration, comment il réduit ou élargit son focus, bref comment il navigue dans toutes les ressources dont il dispose pour devenir « autre » dans ce temps « actuel » évoqué plus haut. Ainsi se pose la question des multitâches et de la façon dont les humains gèrent leurs attentions quand ils ont plusieurs activités à exécuter en même temps. Étienne Koechlin et Sylvain Charron, neurologues à l'INSERM (Laboratoire de neurosciences cognitives de l'Institut national de la santé et de la recherche médicale), ont fait appel à l'imagerie médicale pour déterminer l'activité cérébrale de personnes qui exécutent plusieurs tâches à la fois. Dans leurs travaux publiés dans la revue *Science* (2010)³⁰⁰ ils concluent que le cerveau ne réalise pas plusieurs tâches simultanément. Plusieurs zones s'activent ensemble, mais le cerveau traite une seule tâche à la fois, tout en gardant la possibilité de passer d'une tâche à l'autre en quelque 100 millisecondes. Sylvain Baillet du Laboratoire Psychologie de la perception (Université Paris Descartes), considère qu'il faut 0,25 seconde pour changer de tâches. « C'est l'intervalle de temps minimum pour que notre cerveau conscient enregistre et manipule les informations sensorielles relatives à chacune des tâches³⁰¹ », note

³⁰⁰ Étienne Koechlin et Sylvain Charron, *Divided Representation of Concurrent Goals in the Human Frontal Lobes*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://science.sciencemag.org/content/328/5976/360>

³⁰¹ Sylvain Baillet, *Timing of the brain events underlying access to consciousness during the attentional blink*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur :

M. Baillet dans son article (en français : Moment des événements cérébraux sous-jacents à l'accès à la conscience pendant le clignement de l'attention), publié en 2005. Il précise que « *le cerveau nous permet de réaliser deux tâches simultanément si leur exécution est devenue automatique et inconsciente, grâce à l'apprentissage répétitif. C'est le cas lorsque nous marchons et discutons en même temps* »³⁰². Mobiliser notre attention est plus facile quand les activités impliquées (dans cet exemple, la motricité et le langage) ne sont pas en concurrence. « *Dès qu'on doit traiter des tâches faisant appel aux mêmes fonctions cérébrales, comme écrire un texto tout en tenant une conversation, le multitâche est impossible, sauf si l'une d'elles est automatique. Par exemple, il est possible de texter tout en chantant une chanson apprise par cœur*³⁰³ », confirme Sylvain Baillet.

En ce sens, comment le danseur parlant opère-t-il avec son attention pour articuler deux activités distinctes simultanées comme la danse et la parole ? En se reportant aux expériences scientifiques citées plus haut, on peut estimer impossible pour un danseur parlant de prêter simultanément attention au geste et à l'élocution, sauf si l'un des deux passe en mode automatique. Donc, dans la Phonésie où l'on danse en même temps que l'on parle, il ne s'agit pas de répartir l'attention entre deux processus d'une façon égale et harmonique. Il s'agit plutôt de naviguer avec cette attention en la rapportant rapidement d'un des procédés à l'autre. Il est néanmoins possible de maintenir une attention en quelque sorte plus flottante sur un procédé passé en mode automatique vers un deuxième plan d'importance. Mais pour pouvoir passer un des processus sur un deuxième plan de considération, il est nécessaire de conscientiser ce processus de façon suffisamment précise pour qu'il puisse « tourner » en mode automatique. Par exemple l'un des maîtres de ce genre

https://www.researchgate.net/publication/7604990_Timing_of_the_brain_events_underlying_access_to_consciousness_during_the_attentional_blink consulté 26 mai 2019.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

de spécification, le chorégraphe américain Alwin Nikolais a beaucoup travaillé sur ce qu'il appelait des « abstractions », c'est-à-dire des managements très poussés de matériaux chorégraphiques pour leur propre valeur intrinsèque. « *D'où le relief, et la force des sensations qui se dégagent de sa danse*³⁰⁴ » précise Laurence Louppe. Afin de mettre au deuxième plan différentes matières de la Phonésie (par exemple un geste dansé), on peut préciser ce matériau mouvant en le répétant en boucle, tout en le modulant. Une « mastication » qui ne doit pas pour autant le dénaturer radicalement et le transformer dans une autre matière. Il s'agit plutôt d'obtenir et de maintenir une matière mouvante qui, une fois spécifiée, puisse se danser sans qu'on y attache une attention majoritaire. Tandis que, en ce qui concerne les mots, il s'agit, pour les mettre en mode automatique, soit de les répéter en boucle, soit de les prononcer par syllabes, afin que leur phonation se répartît dans la durée. Ainsi, une fois ces matières automatiques obtenues, il est possible de reporter l'attention vers d'autres processus à venir. Dans la Phonésie le danseur parlant navigue avec son attention sur les réseaux relationnels entre matières chorégraphique et verbale, les mettant au premier ou second degré d'intentionnalité suivant ses choix furtifs de composition instantanée.

d) Le montage phonésique vu comme une danse des Sens-Ations

Pour visualiser au mieux cette composition en temps réel, je vous propose d'imaginer un écran d'ordinateur affichant les données d'un logiciel informatique de montage vidéo. Il s'y trouve principalement deux pistes : audio et vidéo, sur lesquelles on peut agir avec différents outils. Dans la Phonésie, par analogie, nous avons non pas deux mais trois pistes : *Danse, Voix et Mot*. Avec ces trois pistes, en

³⁰⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 218.

tant que danseur parlant, je compose différents agencements danse/voix/mot en un montage instantané.

Pour pousser un peu plus loin cette analogie avec le montage vidéo, je voudrais maintenant faire un jeu de correspondances entre ces trois pistes de montage de la Phonésie et les éléments de montage que Jean-Luc Godard utilise dans sa série de films Histoire(s) du cinéma (créée entre 1988 et 1998). Dans cette série de huit films Godard parle de l'histoire du cinéma mais aussi de son avenir mortel. Sous le prisme de la vidéo, dont on pensait à l'époque qu'elle allait remplacer le cinéma ³⁰⁵, Godard émet une question sur la finalité du cinéma qu'il ne cesse d'interroger sous tous ses aspects. Ce film est fait avec des techniques de la vidéo permettant un foisonnement de surimpressions d'images, de mixages sonores et de sous-titrages ; comme à ce foisonnement technique s'ajoute un foisonnement de références (cinématographiques, picturales et philosophiques) ce film s'avère d'une étonnante complexité. Godard compose sa pensée à l'écran, avec à la fois une grande précision et des agencements entre images, sons et mots qui peuvent paraître chaotiques. Une pensée qui est tout sauf linéaire et qui se compose de liens improbables, formules énigmatiques, fragments historiques, adages et autres jeux de sens. « Pour moi le montage c'est la résurrection de la vie ³⁰⁶ » dit Godard. Et c'est cette vie qui se donne à voir, à entendre et à penser sur la surface de l'écran. « *Ce miracle n'est rien d'autre qu'une naissance, parce que l'association invente quelque chose qui n'existait pas encore à partir des éléments existants* ³⁰⁷ », déclare Céline Scemama (docteur en cinéma et une grande spécialiste du cinéaste). Et c'est ce mouvement d'apparition, cette circulation de l'imprévu qu'on pourrait appeler

³⁰⁵ Même si aujourd'hui cette question est pour le moins dépassé puisqu'on a passé au numérique, le cinéma pourtant se maintient dans sa forme d'avant.

³⁰⁶ Jean-Luc Godard, *Le montage, la solitude et la liberté*, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 (1984-1998), édition établie par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma-éd. De l'Étoile, Paris, 1998, p. 246.

³⁰⁷ Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard, La force faible d'un art*, Éditions l'Harmattan, Paris, 1998, p. 75.

une pensée. En associant images, sons et mots dans des agencements féconds, Godard fait émerger du nouveau par son montage audio-logo-visuel, « *une forme qui pense* »³⁰⁸.

Je voudrais ici faire un parallèle entre trois éléments que Godard utilise dans son montage (image vidéo, bande sonore du film et mots inscrits sur l'écran) et les trois pistes de la Phonésie (*Danse, Voix et Mots*). Cette correspondance s'articule autour de trois axes : visible, audible et intelligible, et se résume dans le tableau suivant :

	Phonésie	Godard
Visible	Danse	Image vidéo
Audible	Voix	Bande sonore du film
Intelligible	Mots	Mots inscrits sur l'écran

Tableau 1 : correspondance entre Phonésie et Godard

Le Visible, dans le cas de la Phonésie sera le geste dansé et dans le cas du film de Godard sera l'image vidéo du film. L'Audible, dans le cas de la Phonésie sera le son de la voix du performeur et dans le cas du montage du film de Godard, sera la voix off et in du film mais aussi, plus largement, la bande son du film avec la musique et les ambiances sonores. L'Intelligible, dans le cas de la Phonésie sera le sens des mots employés par le performeur et dans le cas du montage de Godard, il sera la signification des mots inscrits sur l'écran ainsi que le sens des phrases de la voix off et in du film.

Mais que nous fait voir cette correspondance entre les pistes de la Phonésie et celles du montage de Godard ? On peut par exemple remarquer que les mots inscrits sur l'écran des films de Godard sont visibles mais qu'ils sont aussi

³⁰⁸ Jean-Luc Godard le souligne à la fin de son film *Histoire(s) du cinéma*.

intelligibles. Les mots employés par le performeur sont audibles mais ils sont aussi intelligibles. On peut aussi dire que le geste dansé est à la fois visible et intelligible : on peut lire les gestes dansés, on peut les comprendre en les déchiffrant, et on peut même les noter grâce aux différents types de notations ³⁰⁹. On voit donc bien que l'intelligible, quoique différent du sensible, est forcément mélangé avec ce même sensible. Peut-on parler ici des *Sens-Ations* (assemblages entre sensations perçues et significations apparues) ? Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* évoquent un « *bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects* » ³¹⁰. Par percept les deux auteurs définissent ce que les gens perçoivent d'une œuvre d'art mais aussi des éléments qui débordent d'une expérience sensible individuelle. « *Un percept, c'est un ensemble de perceptions et de sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent* » précisait Deleuze dans son *Abécédaire* ³¹¹ (lettre I comme Idée). Le percept est un complexe de plusieurs sensations et perceptions, un bloc autonome, car existant indépendamment d'un sujet qui les éprouve. L'affect, lui, est un être de l'ordre de la compréhension, d'une pensée. L'affect est ce que l'œuvre fait au spectateur : le spectateur se questionne sur ce qu'il comprend d'elle. Les affects dépassent les pensées, des sentiments et des affections, « *ils débordent la force de ceux qui passent par eux* » ³¹². Il s'agit ici d'une certaine forme de distance par rapport à la perception que le spectateur a eue en recevant l'œuvre. La distance par rapport à la réception d'une œuvre ne me semble pas la même dans le percept et l'affect. Le percept se situe dans un rapport

³⁰⁹ La plus connue et la plus utilisée des notations du mouvement du corps dans l'espace est celle du danseur et chorégraphe du 20^{ème} siècle Rodolphe Laban. Cette notation s'appelle *Cinétographies Laban* ou, plus simplement, *Labanotation*. Les principes de ce système de transcription du mouvement ont été exposés dans l'ouvrage sous le nom *Schrifttanz*, publié à Vienne en 1928.

³¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991/2005, p. 154.

³¹¹ Gilles Deleuze, *I comme Idée*, dans *Abécédaire*, téléfilm produit et réalisé par Pierre-André Boutang, 1988, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=NCYJea9RaMQ>

³¹² *Ibid.*

de proximité à l'œuvre qui serait plus immédiat. Alors que l'affect est une réception de l'œuvre avec un temps différé et avec plus de distance. Dans la Phonésie, il me semble que les sensations nous rapprochent d'une expérience esthétique (plonger dans la danse) tandis que les pensées nous en éloignent (qualifier avec des mots cette même expérience). En regroupant les pensées et les sensations dans un bloc, nous arrivons à un terme, celui de *Sens-Ation* — ce terme renvoie aussi à un espace entre sens et sensation reflétant un mouvement d'oscillation entre le sens et les sens. Le terme de *Sens-Ation* évoque donc un bloc mais un bloc de mouvement. Le tiret y joue le rôle d'une ouverture, d'une brèche entre deux notions hétérogènes pour permettre d'y circuler et de transiter entre sentir et penser. Ainsi, en regroupant les pensées et les perceptions dans le seul mot *Sens-Ation*, tout en le divisant en deux parties par un tiré, je tente de créer une zone entre les significations et les sensations pour y naviguer en danseur parlant.

Mais revenons au montage et aux forces qui s'y opèrent. À propos du montage de Godard, Gilles Deleuze, dans son livre *L'Image-temps*, avance que « *ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation* »³¹³, une « *différence de potentiel* »³¹⁴ qui produit quelque chose de nouveau. Il est vrai qu'on associe souvent le nouveau au différent. Mais on peut aussi dire que c'est l'association d'éléments semblables qui permet de percevoir le nouveau car si ces éléments sont trop différents, on peut imaginer qu'on ne verra rien d'identifiable. Donc, ce n'est pas uniquement la différenciation qui fait l'apparition du nouveau mais aussi l'opération d'association niée par Deleuze. Mon hypothèse est qu'il soit possible que ce nouveau adienne lorsque le même et le différent sont mis en jeu simultanément. Et c'est donc en mettant en mouvement cette relation ambivalente même-différent que le nouveau peut advenir autant dans le montage de Godard

³¹³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*. Cinéma 2, Editions de Minuit, 1985, p. 234.

³¹⁴ *Ibid.*

que dans le montage de la Phonésie. Le montage phonésique traite donc cette relation ambivalente du même-différent entre le sensible et l'intelligible — une danse des *Sens-Ations*.

e) Transmutation entre sensible et intelligible

Où sont le similaire et le différent entre le sensible et l'intelligible ? Sont-ce des lieux où le sensible se transforme en intelligible et vice-vers-ça ? Qu'en est-il de ces sens-ations où se connectent le signifiant et le signifié, eux-mêmes inséparables de leur mode d'apparition, à savoir des gestes, voix et mots ? Pour tenter de répondre à ces questions nous allons considérer les différents éléments de la Phonésie comme des langues diverses. « *On peut classer les éléments utilisés dans l'art selon leur appartenance à des langages : par exemple, langage de l'image, musique, inscriptions graphiques, etc.* ³¹⁵ » note Dominique Château (Professeur émérite à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) dans notre duo d'une conférence-performance. Dans les arts multimédias où plusieurs langues cohabitent, il est ainsi possible que l'une d'entre elles puisse être libérée de sa structure de base et qu'elle emprunte le mode de fonctionnement d'une langue-partenaire. Une des langues, en entrant en relation avec les composants d'une autre, laisse de côté une partie de ses fonctionnalités structurelles pour en quelque sorte se greffer temporairement sur le fonctionnement d'une autre. Dans la Phonésie par exemple, un mot peut suspendre sa signification et se greffer sur l'aspect sonore de la voix ou s'attacher sur la rythmicité d'un geste dansant. « Cela donne les ponctuations rythmiques qui accompagnent un mouvement ou une série de mouvements ³¹⁶ » ajoute Dominique Château. Un geste peut aussi céder provisoirement l'organicité de son déroulement

³¹⁵ Dominique Chateau & Anatoli Vlassov, *Transmutation du geste et du signe d'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard, le concept de montage entre film et spectacle vivant*, duo d'une conférence-performance dans le cadre d'un séminaire *Penser/Créer en affinités*, organisé par François Noudelmann & Yann Toma, Université Paris 1 Pantéon-Sorbonne, 2019.

³¹⁶ *Ibid.*

et emprunter l'aspect syntaxique d'une phrase verbale. Ou encore la voix peut ne plus suivre le déroulement de sa mélodie mais colorer son timbre suivant le sens des mots employés. Nous voyons bien qu'il est tout à fait possible qu'une langue s'accommode d'une autre pour tenter de s'exprimer différemment. De ce fait, nous pourrions considérer les trois pistes de la Phonésie comme trois langues différentes mais liées dans une collaboration commune. Cette prise de position nous permet aussi d'introduire la notion de traduction. Dans son fameux article de 1963 *Les aspects linguistiques de la traduction*³¹⁷ le linguiste russe Roman Jakobson définit trois types de traduction :

1) La traduction intralinguale ou reformulation (rewording) est une interprétation des signes verbaux au moyen d'autres signes verbaux de la même langue : on reformule des mots avec d'autres, tout en restant dans la même langue.

2) La traduction interlinguale ou traduction proprement dite est une interprétation des signes verbaux au moyen d'autres signes verbaux d'une autre langue. Il s'agit donc de traduire un mot par un autre dans deux langues différentes.

3) La traduction intersémiotique ou transmutation consiste en une interprétation des signes verbaux au moyen de signes non verbaux. Il s'agit donc d'une traduction entre une langue linguistique et une langue « non linguistique ». Par exemple de l'interprétation d'un mot par un geste ou d'un geste par une voix etc.

Ainsi, dans le cas de la Phonésie, la traduction intralinguale s'effectuera de la façon suivante : sur le plan des mots, un mot se traduit par un autre mot de la même langue ; sur le plan de la danse un geste sera interprété par un autre geste, tout en restant dans le même style esthétique (si on change d'esthétique, on change de langue) ; sur le plan de la voix, on passe d'une voix à une autre, à condition de rester aussi dans le même style de vocalisation.

³¹⁷ Roman Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Éditions de Minuit, Paris, 1963, pp. 71-86

D'autre part, pour ce qui est de la traduction interlinguale dans le cadre de la Phonésie, il s'agirait de traduire un mot d'une langue en ce même mot dans une autre langue (du français en russe par exemple). Sur le plan des gestes, il faudra traduire un geste par un autre geste mais cette fois-ci dans des esthétiques chorégraphiques diverses. On passe par exemple d'un geste de la danse contemporaine qui opère souvent avec des mouvements ordinaires ou quotidiens vers un geste de la danse hip-hop ou encore du tango. Sur le plan de la voix, on passera par exemple d'une voix d'opéra vers une voix parlée ou vers la voix des chants populaires corses ou encore celle des chanteurs rock.

Penchons-nous enfin sur la traduction intersémiotique ou transmutation dans la Phonésie où il s'agirait non pas de traduction à l'intérieur de chacune des trois pistes (*Danse, Voix et Mot*) mais entre celles-ci. C'est-à-dire de traduire des mots par des gestes et vice-versa, des gestes par des vocalisations et vice-versa, ou encore de donner des significations aux différentes vocalisations par des mots divers.

Et c'est surtout dans ce troisième cas, celui de la traduction intersémiotique, que se produit la transformation mutuelle entre le sensible et l'intelligible. C'est là où se traduisent mutuellement des langues verbales et non verbales, là où se retranscrivent réciproquement des langues chorégraphiques, vocale et linguistique. Cette transmutation de la Phonésie tend vers une collaboration mutuelle entre trois langues et cherche à faire émerger ce « nouveau » dont parlait Deleuze à propos de l'histoire et du devenir : « *le devenir n'est pas de l'histoire ; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions si récentes soient-elles, dont on se détourne pour "devenir", c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau* »³¹⁸ . Et dans le cas de la Phonésie, ce « nouveau » ce sont les liens entre sens et sensations qui nous détournent des conditions logo-sensorielles qui ont précédé ces mêmes liens. Nous

³¹⁸ Gilles Deleuze, *Contrôle et devenir* (1990), in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990 (abrèv. Pp), pp. 130-131.

avons déjà vu plus haut que selon Noam Chomsky le langage c'est « *d'abord de la pensée* »³¹⁹, de la pensée communiquée à travers les systèmes des signes gestuels, vocaux, tactiles, olfactifs, graphiques, etc. Godard produit et rend visible cinématographiquement cette « pensée » du langage grâce au montage entre image, son et mot — c'est-à-dire par des transmutations entre différents supports du sens de natures variées (picturale, sonore et sémantique). Mais « pensée » est un mot à mon avis beaucoup trop chargé de l'idée de l'intellect, et renvoie souvent aux seuls domaines de l'intelligence et de l'esprit. L'imaginaire culturel de ce mot nous éloigne, me semble-t-il des sensations et donc du corps en mouvement. Or la pensée a aussi son côté somatique, puisqu'elle englobe les processus multiples : du sensoriel, de l'imaginaire et évidemment du sémantique. Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure disait : « *Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue.* »³²⁰ On pourrait en déduire que c'est en se reliant avec la langue que la pensée s'éclaircit. Et j'ajouterai même qu'elle s'épaissit en se raccordant avec plusieurs langues à la fois (dans le cas de la Phonésie il s'agit des langues sémantique, gestuelle et vocale). C'est pour cette raison que, plutôt que d'utiliser le mot « pensée », je propose le néologisme de Sens-Ation — un mot composite qui nous rapproche, me semble-t-il, d'une pluralité langagière. Et c'est dans le fourneau de la Phonésie, dans une perpétuelle transmutation multilingue que le sensible se transforme en l'intelligible et inversement. La Phonésie est une chorégraphie logo-somatique qui, plutôt que de réduire le sens à une seule signification sémantique, transmute le signifié entre différents domaines langagiers de l'acte d'énonciation. Et « nul ne sait ce que peut le corps » comme le disait Spinoza. Car c'est dans ce corps (ou ce que j'appellerai plus tard la *corpArléité*) que

³¹⁹ Noam Chomsky, *Qu'est le langage, et en quoi est-ce important ?*, op. cit.

³²⁰ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Éditions T. de Mauro, Payot-Rivages, 1916/1972, p. 155.

le montage performatif, tel une transmutation dansante, prend tout son sens. Faisant danser trois langues entre elles la Phonésie ne devient-elle pas une véritable chorégraphie du langage ?

f) La Phonésie écrite et quelques-uns de ses Motivateurs

Comme nous l'avons vu, la Phonésie peut être composée instantanément — dans la performance *Chairs Mots* et dans les films *Phoné-Copie*, *Phoné-Phagie* et *Phoné-Passé*³²¹ la Phonésie est composée en temps réel à partir des mots donnés par des spectateurs ; dans *Phoné-Scopie*³²² la Phonésie est composée « automatiquement » laissant libre cours aux entremêlements entre la danse qui évolue dans un paysage et la parole qui se produit automatiquement lors de ce parcours géographique.

Or la Phonésie peut aussi se composer en temps différé ou, pour le dire autrement, la Phonésie peut s'écrire. Dans la performance *Men-Tir*³²³ les rapports entre *Danse*, *Voix* et *Mot* sont fixés autant dans leur qualité d'interprétation que dans leurs rapports respectifs. La composition de ces rapports est ici précise, choisie et déterminée. Comme dans n'importe quelle écriture, le montage consiste en la sélection d'agencements logo-somatiques qui fonctionnent plus que d'autres en vue de leur future reproduction lors d'un spectacle. Car l'improvisation est certes un outil puissant pour les performances interactives puisqu'elle permet de convoquer l'imprévisible de la situation. Mais le spectacle écrit donne la possibilité de saisir non seulement les moments singuliers d'intrication entre geste, voix et mot, mais de construire aussi toute une dramaturgie à partir de ces trouvailles précieuses.

³²¹ Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, *Phoné-Phagie*, *Phoné-Passé*, op. cit.

³²² Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie*, op. cit.

³²³ Anatoli Vlassov, *Men-Tir*, 2019, performance programmée dans le cadre d'une exposition *Alexandre Soljénitsyne, un écrivain en lutte avec son siècle*, à la mairie du 5^e arrondissement de Paris, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/318630693>

Précisons d'ailleurs que même si les différents matériaux et leur montage sont fixés d'avance, ils ne sont pas pour autant complètement figés. L'écriture laisse toujours une marge de manœuvre pour l'interprétation future car elle garde toujours une certaine souplesse au niveau des différentes qualités que chaque représentation du spectacle peut permettre.

La courte performance *Men-Tir* a été composée à l'occasion d'une exposition qui portait le nom Alexandre Soljénitsyne, un écrivain en lutte avec son siècle. Cette exposition a été présentée à la Mairie du 5e arrondissement de Paris et s'est portée sur la vie et les œuvres de cet essayiste russe dissident du régime soviétique. Pour créer cette performance je me suis appuyé sur plusieurs éléments : un texte, un imaginaire et une chanson. Pour le texte, sur une citation de Soljénitsyne d'après sa Lettre aux dirigeants soviétiques : « *La pire souffrance infligée à la population de ce régime pesamment idéologisé n'était pas la famine ou l'oppression (aspects néanmoins terribles), mais l'obligation de mentir, de prétendre voir réalisée une "société socialiste" qui n'avait jamais existé.* ³²⁴ » Étant moi-même ressortissant de l'Union Soviétique dans les années 1990, j'ai connu l'hypocrisie de cette "société socialiste". La phrase de Soljénitsyne a trouvé pour moi une résonance dans le contexte français d'aujourd'hui où la population se désillusionne me semble-t-il de la « société démocratique » dans laquelle elle pensait vivre. La conscience de décalages de plus en plus évidents entre les discours des hommes politiques et leurs concrétisations a sûrement largement contribué dans cette désillusion. Ou encore, la prise de conscience du fait que les médias de masse orientent leur discours non pas forcément en fonction des informations « objectives » qu'ils doivent transmettre à la population mais en fonction des idéologies que les propriétaires de ces médias veulent communiquer au peuple. Bref, la phrase de

³²⁴ Evoqué par Rémi Brague dans *Où va l'histoire ?* d'après la Lettre aux dirigeants soviétiques de Soljenitsyne, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.dedefensa.org/article/valsez-mensonges>

Soljénitsyne m'a paru forte en résonance avec les contextes russe autant que français. D'autre part, j'avais aussi en tête l'imaginaire d'un guerrier — d'un tireur d'arme automatique — qui venait dans mon esprit sûrement à partir d'un croisement entre plusieurs images liées à des films soviétiques racontant la deuxième guerre mondiale et à des spéculations médiatiques d'aujourd'hui sur les terroristes islamistes. Je m'appuyais enfin sur la chanson *Dubinushka* (une massue en russe) de l'un des plus grands chanteurs d'opéra russes du début du vingtième siècle Fédor Chaliapine, dans laquelle il parle d'un peuple russe qui a retourné son utile de travail (la massue) contre ses oppresseurs.

Avec ses trois inspirations (texte, imaginaire et chanson) j'avais donc les matériaux pour les trois pistes de la Phonésie : la phrase de Soljénitsyne pour la piste Mot, les mouvements d'un tireur pour la piste Danse et la chanson de Chaliapine pour la piste Voix. Je vais donc vous retranscrire plus bas ce que j'ai composé à partir de ces trois éléments et j'en profiterai pour évoquer à cette occasion plusieurs outils précis de la Phonésie.

Je sors sur scène et je commence instantanément à faire comme si je tirais avec une arme automatique sur les spectateurs. C'est-à-dire que, sur ma piste Danse (D), je réalise les mouvements d'un homme debout dans une position très stable avec les jambes bien écartées et les bras imitant un tir avec une arme automatique. Pendant ce temps-là, sur la piste Voix (V), je sonorise cette action avec ma bouche qui simule les sons explosifs et ardents de chaque tir. La relation entre les pistes D et V est de l'ordre d'un unisson. C'est-à-dire que les sons de bouche avec trois cadences, d'abord lente puis mi rapide, puis rapide illustrent les mouvements de bras qui simulent le tir. J'appelle « Illustration » ce rapport fusionnel entre deux pistes dans le sens où la voix y illustre les mouvements du corps. Après environ vingt secondes, je fais ce que j'appelle un « Cut » dans la piste V pendant que la piste D continue de tourner. C'est-à-dire que je coupe d'un coup le son de ma bouche tout

en gardant les mouvements de mon corps (ceux du tir) — c'est comme si je continuais à tirer mais que je tirais en silence. Dans la perception du performeur mais aussi dans celle des spectateurs, il se produit un événement — un fait marquant, celui d'une rupture instantanée du son de bouche, d'abord couplé au mouvement puis subitement déconnecté. Un peu comme si on coupait brutalement le son dans un film, tout en gardant l'image. Ce micro-événement est ce que j'appelle un « Trou ».

Un Trou est un arrêt brusque créant une ouverture dans une des trois pistes. Dans la piste D le Trou se présente comme un arrêt de tout mouvement, dans la piste V il se présente comme un arrêt de tout son de la voix et dans la piste M comme un arrêt de toute production sémantique que les mots peuvent provoquer (par exemple, la prononciation d'un mot se transforme en sa vocalisation, faisant disparaître son évocation sémantique). Le Trou est donc un micro-événement qui crée une forme de rencontre entre les pistes dans le sens où il provoque un changement dans la perception de ces mêmes pistes. « *C'est le manque et la lacune qui créent* »³²⁵, disait Paul Valéry. En ce sens le Trou de la Phonésie crée un manque dans la perception du protagoniste et dans celle du spectateur. Une fois que la lacune est là, les participants cherchent à la combler en imaginant autre chose à la place. Et c'est ainsi que le Trou devient créateur : en éveillant le désir de fiction et de spéculation imaginaire. Un peu comme dans la musique jazz où, lorsqu'une note n'est pas jouée, on en « entend » le son. Ou comme dans le film de Godard *Histoire(s) du Cinéma* où les nombreux inserts de noir éveillent l'imaginaire pour remplir le vide subit d'image.

Mais revenons à la retranscription de la performance *Men-Tir*. Toujours en maintenant le même mouvement d'un corps qui tire, je commence à prononcer la

³²⁵ Paul Valéry, *Littérature*, dans *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 547.

phrase de Soljénitsyne quelque peu abrégée : « *La pire souffrance infligée à la population de ce régime pesamment idéologisé n'était pas la famine ou l'oppression, mais l'obligation de mentir.* » Ainsi apparaît — en termes de montage phonésique — la troisième piste *Mots* (M). La piste M est couplée d'emblée avec la piste V, puisque le mot dans la Phonésie comporte forcément en lui-même le son de la prononciation. On peut toutefois noter que la piste V a été interrompue par un silence (Trou), puis qu'elle s'est remise « en route », cette fois-ci avec un matériau vocal devenu sémantique : on est passé d'une voix (par ailleurs explosive) à la parole (stable, presque quotidienne). La particularité de ce moment dans la composition générale réside dans le fait que la parole (VM) est « déconnectée » au maximum des mouvements du corps (mouvement de tir) qui sont dans une énergie très soutenue. En ce sens, les pistes D et VM sont dans la relation que j'appelle Parallèle. C'est-à-dire que le mouvement du corps et la parole se déroulent parallèlement mais sans influence de l'un sur l'autre. Dans le Parallèle les pistes sont « libres les uns vis-à-vis des autres ³²⁶ », précise Dominique Château. À la fin de la phrase de Soljénitsyne qui se termine sur le mot « mentir », j'arrête l'ensemble des trois pistes pour un court moment, tout en gardant ma position débout. Puis je répète juste la fin de la phrase de Soljénitsyne « l'obligation de mentir » et sur le dernier mot « mentir » je fais encore un mouvement de tir. Je refais deux fois la même opération et sur le troisième mouvement de tir je prononce non plus le mot « mentir » mais seulement sa dernière syllabe « tir », l'apparition de ce mot formant un nouveau micro-événement. On peut donc remarquer que les pistes D et VM, étant d'abord décalées (je prononçais une phrase sans rapport direct avec mon action), se sont rapprochées dans le fait que le mot « tire » (ou plus exactement la sémantique de ce mot) a rejoint l'action de tirer. Cette dynamique de rapprochement entre D et VM a créé une micro-rencontre entre le mot est le geste, entre le dire et le faire — la

³²⁶ Dominique Chateau & Anatoli Vlassov, duo d'une conférence-performance *Transmutation du geste et du signe d'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard, le concept de montage entre film et spectacle vivant*, op. cit.

fusion entre mot et geste a créé un « mot-mouvement » (pour reprendre le terme du metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold).

Ensuite, tout en accélérant la cadence de répétition de ce mot-mouvement, j'engage une dynamique inverse entre D et VM — celle de l'éloignement entre V et M : je commence à transformer le mot « tir » dans le son « iiiiii » en rallongeant la voyelle « i ». La piste M s'éloigne et disparaît laissant ensemble la piste V avec la piste D. Plus loin le son « iiiiii » se transforme en une chanson de Fédor Chaliapine, *Dubinushka*. La piste M se met en couplage avec la piste V (la sémantique rejoint le son) pendant que la piste D reste fixe (comme je l'ai déjà dit « reste fixe » ne veut pas dire figée car la matière dansée reste la même tout en se modulant suivant les interprétations du performeur). Ensuite la piste D se transforme pendant que le couplage des pistes VM reste fixe. Sur le premier couplet de la chanson, j'arrête mes mouvements de tir en même temps que j'interromps mon chant un court moment. Je regarde mes poings comme si je me demandais ce que je viens de faire (je regarde mes mains d'une façon interrogative), puis en les desserrant je reprends mon chant. Sur le son de ma voix j'ouvre mes bras en largeur des deux côtés, un peu comme un chanteur d'opéra qui ouvrirait ses bras pour « embrasser » l'espace afin que son chant se projette au plus loin. Cet imaginaire des bras d'un chanteur se transforme rapidement dans un autre — celui d'un oiseau qui bat ses ailes pour s'envoler. À ce moment-là, les paroles de la chanson disent : « parmi les chansons que j'ai entendues dans ma vie, il y a celle qui me trotte particulièrement dans la tête ». À ce moment-là, mon poing droit (qui juste avant était une aile d'oiseau) se rapproche progressivement de ma bouche en se resserrant de plus en plus fort (ce poing serré figure en quelque sorte la circulation obsessive de cette chanson dans ma tête évoquée par Chaliapine). Je peux dire que cette figuration est opérée par la transmutation d'une langue sémantique en une langue gestuelle ; par la traduction d'une idée (dont parle la chanson) en un geste de poing serré qui vibre de toutes ces forces devant une bouche (figurant la chanson qui reste gravée dans la

mémoire). Je prolonge ce « moment signifiant » en étirant l'une des lettres d'un mot de la chanson en un son « ooooo », tandis que le tremblement du poing serré fait écho à la vibration sonore. Cette « résonance » est produite par un outil phonésique que j'appelle Contamination — la voix et le geste se contaminent mutuellement à travers la vibration du son de la voix et le tremblement du corps. Lors de cette Contamination respective je module les différentes densités des matériaux (vocal et gestuel) tout en jouant sur le contraste entre le poing serré avec force et la voix chantée en douceur, ce qui produit encore des micro-rencontres entre *Mot*, *Voix* et *Danse*.

Toutes ces circulations du sens provoquant une multitude de micro-rencontres au sein des différentes pistes de la Phonésie — je les appelle Prolifération. Comme l'a bien spécifié Dominique Château, la *prolifération*, c'est ce qui se produit quand « *le sens passe par différents nœuds où se croisent les différents niveaux matériels, chaque niveau pouvant à tout moment prendre le relais et s'enrichissant de son contact avec un autre niveau. On peut parler d'épaisseur du sens, de densité, voire d'hyper-densité* »³²⁷. Et c'est cette densité modulaire et mouvante de la Prolifération que j'ai voulu vous faire sentir en retranscrivant l'un des moments de la performance *Men-Tir*. Par la même occasion je vous ai présenté quelques outils de la Phonésie que je préfère d'ailleurs appeler Motivateurs afin d'éviter des mots comme "contraintes" ou même « tâches » et de plutôt faire appel au désir.

g) Transgestualité de la Phonésie

Plus haut dans le texte j'ai déjà parlé de l'intermédialité de la Phonésie qui permet la création de micro-rencontres, d'évènements de convergence-divergence

³²⁷ *Ibid.*

entre danse et parole : c'est là que se produisent les transformations mutuelles des mouvements dansés et des verbes prononcés. Et puisque la danse et la parole sont considérées en Phonésie comme des flux mobiles et plastiques (et donc comme des processus qui peuvent être guidés), je voudrais employer un autre terme qui pourrait mieux refléter cet aspect — celui d'Intergesualité. Ce terme a déjà été employé par Isabelle Launay (professeur en histoire de la danse à l'Université Paris 8) dans son article *La fabrique de la mémoire en danse contemporaine et l'art de citer*³²⁸. Launay postule — par analogie avec la littérature où « derrière » chaque texte s'en trouve un autre sur le plan historique — que « derrière » chaque danse se situe toujours une autre danse, inscrite historiquement dans la mémoire chorégraphique. Or dans la Phonésie il ne s'agit pas tant du geste en rapport avec son histoire, mais du rapport entre plusieurs gestes ou plutôt entre plusieurs types de gestes (dansé, vocal, verbal) ; du rapport qui se déroule dans le temps présent de la corporéité du danseur parlant.

En remplaçant le mot « médialité » par celui de « gestualité » je souligne aussi le fait que le danseur parlant fait un acte délibéré : celui d'un montage performatif agissant sur les multiples gestes dans le sens de leur agencement-désagencement. Le dire et le faire sont ici des gestes que le danseur parlant chorégraphie en temps réel. En naviguant avec son attention multicanale, il compose des dynamiques transformatrices agissant sur ce qu'il annonce avec ses verbes et ceux qu'il réalise avec ses mouvements dansés. Et c'est à propos de cet aspect transformateur de son montage phonésique que je voudrais aller encore plus loin et employer non pas le terme d'intergestualité mais celui de transgestualité. En remplaçant inter par trans j'insiste sur l'aspect transmutationnel du montage entre plusieurs gestes — chez le danseur parlant le dire se traduit constamment par le faire et le faire transmute

³²⁸ Isabelle Launay, *La fabrique de la mémoire en danse contemporaine et l'art de citer*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://docplayer.fr/32931354-Isabelle-launay-professeur-en-histoire-et-esthetique-de-la-danse-contemporaine-departement-danse-universite-de-paris-8.html>

incessamment dans le dire. Chez John Austin, dans son livre *Quand dire, c'est faire*, certains énoncés verbaux seulement sont performatifs dans le sens qu'ils agissent et transforment la vie de ceux à qui ces énoncés sont adressés. Austin déclare par exemple : « lorsque le maire prononce la formule rituelle « je vous marie », il marie par la seule énonciation de cette phrase »³²⁹. En ce sens chez le danseur parlant tous les énoncés (autant verbaux, vocaux que dansés) sont performatifs, puisqu'ils ont la possibilité d'agir les uns sur les autres et donc de se transformer mutuellement. Ainsi c'est toute la corporéité du danseur parlant qui pour ainsi dire « geste » une transmutation logo-somatique. J'emprunte cet ancien verbe « gester »³³⁰ à Yves Citton qui le ressuscite dans son livre « Gestes d'humanités », le trouvant manquant aujourd'hui dans notre langue. Pour Citton « gester » fait malheureusement défaut ; et pourtant « nos gestes en savent et en font plus que nous »³³¹. En ce sens la Phonésie opère avec plusieurs gestes à la fois mais elle fait aussi un geste « global » qui est précisément celui du montage. Si Marcel Jousse (initiateur de l'anthropologie du geste) considérait déjà dans son article « Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs »³³² le langage comme un geste global de la bouche et de la gorge, la Phonésie convoque la corporéité entière et considère le geste d'un danseur parlant comme un geste de *chorégraphie du langage*. Le danseur parlant devient alors une sorte d'homme-femme-orchestre qui geste simultanément plusieurs processus logo-somatiques pour apprendre d'eux plus qu'il n'en sait lui-même.

³²⁹ John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Éditions Seuil, Paris, 1991.

³³⁰ « Le verbe gester, surtout employé il y a plusieurs siècles, permet de décrire les actions qui permettent de gérer un commerce, une maisonnée ou une administration, dans tous les aspects de cette gestion. Exemple : Il a gesticulé la colonie de vacances sans encombre. », [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/gester/>

³³¹ Yves Citton, *Gestes d'Humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Éditions Armand Colin, Paris, 2012, p. 15.

³³² Marcel Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Archives de Philosophie, vol. II, cahier 4, Beauchesne, Paris 1924.

h) Gestes majeurs et gestes mineurs

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, dans la Phonésie il y a trois pistes (*Danse, Voix et Mots*) que nous considérons comme des gestes. Nous avons donc le Geste Dansé comme un ensemble de mouvements possibles exécutés par le corps physique, le Geste Vocal comme un ensemble de sons produits par l'appareil phonatoire et le Geste Verbal comme un ensemble de contenu sémantique produit par les mots. En ce sens je voudrais distinguer ici des gestes majeurs et des gestes mineurs. En référence au concept de « littérature mineure » de Deleuze et Guattari³³³, Erin Manning (titulaire d'une chaire de recherche en Art Relationnel et Philosophie dans la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Concordia à Montréal ainsi que directrice du SenseLab³³⁴) prolonge ce concept en remplaçant le mot « littérature » par le mot « geste » pour obtenir une notion qu'elle appelle le « Geste Mineur ». Elle le définit comme « *la force gestuelle qui ouvre l'expérience à sa variation potentielle* »³³⁵. Si le « geste majeur » est un mode structurel stable et identifiable, le « geste mineur » est une « *force qui traverse cette organisation, déstabilise son intégrité structurelle et problématise ses principes normatifs* »³³⁶. Le « geste mineur » agit dans les interstices, c'est un geste instable, variant au fur et à mesure de l'expérience et qui « *possède une mobilité que le majeur n'a pas : ses rythmes ne sont pas contrôlés par une structure préexistante, mais ouverts aux flux* »³³⁷.

³³³ Voir à ce sujet le livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) Minit, 2013, p. 29. En s'inspirant de la pensée de Kafka, les auteurs définissent comme mineure une littérature « qu'une minorité fait dans une langue majeure ».

³³⁴ *SenseLab* est un laboratoire qui explore les intersections entre pratiques artistiques et philosophie à travers la matrice du corps sensible en mouvement, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://erinmovement.com/about-senselab>

³³⁵ Erin Manning, *The Minor Gesture*, Duke University Press, Durham and London, 2016, p.11.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

En ce sens, si dans la Phonésie les Geste Dansé, Geste Vocal et Geste Verbal sont des « gestes majeurs » puisqu'identifiables et établis dans l'imaginaire collectif, le Geste Phonésique est ce « geste mineur » qui agit dans l'intervalle entre ces trois « gestes majeurs ». Ainsi, par exemple, le geste phonésique peut contrer la domination de la langue comme il contrerait un dispositif de pouvoir oppressif sur le corps. En tant que geste mineur, le geste phonésique permet de s'infiltrer entre les gestes (dansé, vocal et verbal), de s'insérer dans les interstices de la structure de la langue parlée et de tordre ainsi sa structure (phonétique, grammaire, syntaxe). Il devient alors possible de détourner la puissance sémantique de la langue établie, d'installer un certain rééquilibrage des pouvoirs entre soma et logos, et de pousser l'expression au-delà d'elle-même. Inversement, il devient en même temps possible pour le *geste phonésique* de tordre la langue chorégraphique établie en transformant ses facteurs institués, ceux du traitement de l'espace, du temps, du poids, du flux, etc. Le geste phonésique s'insère ainsi dans la danse d'un jeu avec des sens et des imaginaires multiples. Troublant des façons « institutionnalisées » de composer le mouvement, il transforme les corporités dansantes. Il permet de remettre en question le statut esthétique de la danse en tant que production des mouvements identifiables par leur normativité ; et déforme le caractère homogène des corporités dansantes pour les mener vers des états de corps plus indéfinis et moins reconnaissables. Un geste phonésique est donc un geste à double mouvement — en circulant dans des interstices entre danse et parole, il a une capacité d'action autant sur la transformation de la danse que sur la langue parlée. Par ce fait le geste phonésique répond en quelque sorte à l'enjeu de la « double implosion simultanée » de la danse et de la parole (l'enjeu qui fait l'écho à celui, posé par Michel Bernard en l'année 2001, de la « double implosion simultanée de la danse et du texte »). Michel Bernard formule cet enjeu dans son livre *De la création chorégraphique*, rêvant « l'implosion conjointe des normes de composition

chorégraphique et du pouvoir hégémonique de la réalité signifiante. »³³⁸ Le Geste Phonésique est en ce sens un geste mineur qui a le pouvoir d'imploser conjointement les normes signifiantes à la fois de la danse et de la parole.

i) Tenser en tant que geste mineur de rencontre

Mais la notion d'implosion entre la danse et la parole me semble un peu réductrice car elle porte en elle-même un mouvement qui va seulement vers l'intérieur — comme si la danse et la parole, pour se transformer mutuellement, ne pouvaient que se rapprocher dans une convergence fusionnelle. Or quand un objet implose sous la différence de pression entre son dedans et son dehors, les éclats de cet événement sont d'abord projetés vers l'intérieur de l'objet — mais ensuite, grâce à l'inertie et au rebond, vers son extérieur. Ainsi la Phonésie ne fait-elle pas qu'imploser la danse et la parole — elle les explose tout autant dans des directions excentriques. Les mouvements du corps et les mots s'implosent d'abord dans une proximité fusionnelle (par exemple le *Geste Dansé* accompagne le *Geste Verbal* d'une façon amplifiée) puis ensuite s'écartent les uns des autres se fragmentant en différents « morceaux » (par exemple le *Geste Dansé* n'accompagne plus le *Geste Verbal* mais le *Geste Vocal* lorsque le *Geste Verbal* s'est entretemps transformé en ce même *Geste Vocal*). En ce sens le *Geste Phonésique* agence les gestes et les mots suivant une double dynamique, celle de leur rapprochement et de leur éloignement ; une dynamique qui, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, a cette potentialité de faire se rencontrer les gestes et les mots, c'est-à-dire de les faire se transformer mutuellement dans un double mouvement de convergence et de divergence.

³³⁸ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Editions de Centre national de la danse, 2001, p. 135.

Et pour réunir cette dualité mouvante dans un seul mot — car il me semble que nous sommes à une époque où il est nécessaire d’inventer de nouveaux mots permettant de réinventer nos systèmes de relation — je choisis de désigner ce double *Geste Phonésique* par le verbe Tenser. Tenser comme le nom du Manifeste que j’ai édité en 2015 où *tenser* représentait une façon de faire advenir une rencontre entre l’art et la vie ; Tenser comme dans la Phonésie où un *geste mineur* fait se rencontrer entre eux (dans une dynamique de convergence/divergence) les *gestes majeurs* (Geste Dansé, Geste Vocal et Geste Verbal). *Tenser* est ainsi un *geste mineur* qui, grâce à la dynamique de rapprochement et d’éloignement entre Geste Dansé, Geste Vocal et Geste Verbal cherche de nouvelles rencontres logosomatiques en quête de fictions nouvelles, d’assemblages chimériques inconnus du navigateur lui-même. Une forme de production continue d’apparitions et de disparitions de sa propre altérité, de son *autre* toujours régénéré.

j) Tenser en tant que geste politique

Nous avons vu plus haut que la majorité des chorégraphes utilisant la parole sur scène ne brusque pas la langue dans sa structure. Cette « sacralisation » dépasse, me semble-t-il, le milieu chorégraphique en nous amenant sur un terrain beaucoup plus vaste, celui de la relation entre le corps et la langue. Beaucoup de philosophes ont déjà témoigné des effets oppressifs, voire totalitaires de la langue sur le corps d’un être humain. Roland Barthes va jusqu’à traiter la langue de fasciste : « La langue, comme performance de tout langage, n’est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n’est pas d’empêcher de dire, c’est d’obliger à dire. ³³⁹ » Face à ce constat il propose la littérature comme une possibilité « d’entendre la langue hors pouvoir ». Giorgio

339 Roland Barthes, *Leçon*, leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au collège de France prononcée le 7 janvier 1977, Éditions du Seuil, Paris 1978.

toujours renouvelées. Car c'est en circulant dans l'espace vectoriel des relations entre les gestes et les paroles que la Phonésie agit sur la langue et invente de nouvelles fictions. C'est ainsi que la Phonésie a la capacité de « détronner » la langue de son pouvoir sur le corps. On pourrait ici parler de la *profanation de la langue par la danse* dans le sens donné à ce mot par Giorgio Agamben, pour qui la *profanation* « consiste à ramener à un usage possible ce qui a été préalablement consacré, c'est-à-dire séparé de la société profane dans une sphère où la chose est devenue hors d'usage »³⁴⁴. Comme nous l'avons déjà vu plusieurs fois, dans l'histoire de la philosophie et des sciences, la langue a été beaucoup mise « en piédestal » (si ce n'est hors d'usage) au détriment du corps et du geste. Hérités de ce patrimoine culturel, les arts de la scène semblent aussi maintenir cette hiérarchie. Or la Phonésie est une pratique performative qui permet de désacraliser la langue sémantique en la ramenant à la concrétude d'un usage corporel avec et par le geste dansé. Ici, désacraliser la langue ne veut pas dire la rejeter en bloc ou, comme Artaud, « déclarer la guerre au mot sur la scène »³⁴⁵. Il est plutôt question de la *tenser* c'est-à-dire de composer avec lui tout en détournant son aspect directif et hégémonique. En ce sens on pourrait dire que la Phonésie *tense* la langue en geste *mineur* en rencontrant cette même langue autrement.

k) Devenir Tenseur

Nous avons aussi vu que certains courants poétiques et théâtraux ont pu contrer la langue en agissant sur sa structure même avec et par le corps, pour échapper à l'hégémonie de la normativité et inventer d'autres façons de parler sur scène. Et c'est en ce sens que la Phonésie complète et prolonge cette démarche de

³⁴⁴ Giorgio Agamben, *Profanation*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, Paris, 2005.

³⁴⁵ André Seailles, *Avant-Propos, Les mots touchent à leur fin (S. Beckett), L'Âge Nouveau*, 1987, p. 4-9.

tendre la langue au-delà de ses limites par une investigation beaucoup plus poussée au niveau du corps. Et c'est via la danse que la Phonésie entreprend cette expansion. Car c'est la danse qui a la capacité approfondie et la compétence accrue d'agir sur la langue avec et par le corps. Nous avons aussi vu comment Jean-Luc Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, bouleverse la langue cinématographique par son montage proliférant d'associations à la fois complexes et limpides entre image, son et mot. Montage constitué d'agencements entre des éléments hétérogènes, faisant littéralement danser le sens entre tous ces supports de nature variée.

Devenir *Tenseur* c'est pouvoir relier en soi les savoir-faire à la fois d'un danseur contemporain, d'un poète sonore et d'un monteur film, en agençant ses gestes dansés et ses mots dits dans une performance logo-somatique. En croisant ces trois différents savoir-faire le *tenseur* crée des fictions anormales et des imaginaires insolites dans le sens où ces actes d'agencement entre danse et parole sortent des espaces normés de la composition chorégraphique et de la production de la parole sur scène. Et c'est ce que Deleuze disait à propos du bégaiement stylistique du poète Gherasim Luca qui selon lui invente un style étranger à sa propre langue : « *Ce n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée ni une orchestration, ni une petite musique. C'est un agencement, un agencement d'énonciation.* ³⁴⁶ » Luca n'invente pas une nouvelle langue ; il l'agence différemment. Il crée une *langue mineure* dans une *langue majeure*, c'est-à-dire un décalage qui trouble la langue (en l'occurrence par des répétitions saccadées). C'est aussi ce *geste mineur* évoqué par Erin Manning (comme nous l'avons vu plus haut), geste qui dessert les langues majeures en faisant vaciller leurs structures. Et il ne s'agit pas de faire s'effondrer une langue majeure, mais de la déstabiliser pour qu'elle « accepte » sa propre diversification. Une multiplicité de manières d'expressions surgit avec toutes les contresens que cela

³⁴⁶ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Editions Flammarion, 1977, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html>

implique — non des contresens multipliant des interprétations contraires, mais des proliférations d'usages divers. Et l'usage du *Tenseur* est celui de l'advenir, une pratique de transformation des agencements entre danse et parole pour devenir un autre toujours en mouvement. *Tenseur* devient *autre* non pas en copiant le *majoritaire* mais en devenant *minoritaire*. Or « *devenir-minoritaire* »³⁴⁷, comme le disait Deleuze, c'est devenir différent et singulier, « non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes. »

Et c'est justement dans sa singularité que la force du *Tenseur* se loge, celle de produire ces fictions étrangères à la croisée d'une langue dansée et d'une langue parlée. Une tâche qui n'est pas si facile puisque la Phonésie crée des formes situées à la lisière des domaines identifiables par le monde de l'art. Mais c'est justement cette étrangeté, cette différence créatrice qui motive le *Tenseur* car c'est par cette singularité d'être lui-même toujours en transformation qu'il peut tenter d'influencer le monde qui l'entoure. Si pour le chorégraphe Xavier Le Roy, le corps est « *un espace de passage, de contamination, de commerce, de trafic* »³⁴⁸, pour le *Tenseur*, son corps est justement ce carrefour entre plusieurs langues hétérogènes (chorégraphique et linguistique) qui le traversent et avec lesquelles il compose son propre devenir. Cette singularité n'est pas ici à comprendre comme un synonyme de l'individualité non-divisible d'un sujet humain, mais comme la multiplicité des processus complexes et fluides composant un sujet. Comme le disait le philosophe et historien d'art Georges Didi-Huberman à propos de la singularité : « *sa « discrétion », son « exception » mêmes ne peuvent apparaître, dès lors, que comme une fonction d'inquiétude : elles nous mettent face à la fausse familiarité - à*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Propos recueillis par Jacqueline Caux, dans *Art Press* n°266, mars 2001, pp.19-22.

l'inquiétante étrangeté »³⁴⁹ . Et c'est cette *inquiétante étrangeté* que le *Tenseur* cherche à développer avec son montage entre fluides. André Lepecki, dans son livre « *Singularités, danser à l'ère de la performance* » considère la danse expérimentale comme un art privilégié pour développer cette étrangeté. Pour lui « la singularité qui transforme les espaces de circulation en espaces de liberté et en mouvement des potentialités politiques porte un nom spécifique : le danseur.³⁵⁰ » Le *Tenseur* est ainsi un danseur mais un *danseur parlant*, dont la liberté est de créer de l'étrangeté avec la langue qu'il parle.

Et pour conclure ce chapitre, c'est en reprenant le nom de mon manifeste *Tenser* édité en 2015³⁵¹ que je connecte mon élan créatif du passé à celui du présent et de l'actuel, voire de l'avenir — car, grâce à ce geste, je développerai sûrement encore beaucoup de créations où la *Phonésie* et le *Tenser* se rencontreront. Ainsi dans le chapitre suivant, j'analyserai des créations et tracerai des réflexions où la *Phonésie*, telle qu'elle a été élaborée dans le présent chapitre, sera appliquée pour rencontrer *l'autre*. *L'autre* qui n'est pas *l'autre du soi* mais *l'autre d'un autre*, autrement autre, avec qui nous tenterons de créer conjointement de nouvelles fictions logo-somatiques. C'est aussi dans le monde que nous tenterons de rencontrer *l'autre* pour aller vers d'autres cultures, d'autres langues.

³⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Pour une anthropologie des singularités formelles*. Remarque sur l'invention warburgienne. In: *Genèses*, 24, 1996. Trajectoires. pp. 145-163.

³⁵⁰ André Lepecki, *Singularities, dance in the age of performance*, Edited by Routledge, NY, 2016, p. 18 (traduit de l'anglais).

³⁵¹ Anatoli Vlassov, *Manifeste Tenser*, op. cit.

II. Phonésie représentée

Si la Phonésie, dans son individuation, arrive à faire rencontrer plusieurs flux et processus entre eux, elle cherche aussi à rencontrer les autres humains pour s'éprouver dans sa formation. Phonésie Représentée explore la façon dont la Phonésie se représente aux autres humains, devenant une plateforme de rencontre d'abord avec le public (Phonésie Relationnelle) puis avec les chercheurs (Phonésie Transdisciplinée). La notion de rencontre est à comprendre ici comme un événement transformateur pour ceux qui y participent.

1. Phonésie Relationnelle

Partagée avec les spectateurs

2. Phonésie Transdisciplinée

Transcendée avec les chercheurs

« L'art est un état de rencontre. ³⁵² »

Nicolas Bourriaud

« Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme au musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. ³⁵³ »

Jacques Rancière

« L'art n'est pas le chaos mais une composition du chaos qui donne vision et sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé - non pas prévu ni préconçu. ³⁵⁴ »

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Introduction

Après avoir élaboré dans le chapitre précédent la Phonésie vécue de l'intérieur d'un danseur parlant, il s'agit maintenant de basculer vers la Phonésie représentée et de voir comment ce vécu peut-être partagé avec le spectateur. Il s'agit donc de passer des expériences éprouvées par l'artiste vers des expériences perçues par le public et de voir comment telle ou telle œuvre organise cette zone de circulation du vécu vers la réception. Quel environnement relationnel une œuvre performative peut-elle créer pour qu'une multitude de relations qu'elle tisse entre l'artiste et le public fasse advenir une rencontre ? C'est-à-dire un événement qui transforme autant le performeur dans l'expérience de son vécu que le spectateur dans son expérience de réception. Pour répondre à cette question je vais m'intéresser aux différents trajets d'attention qui se trament entre performeur et spectateur dans l'environnement que l'œuvre organise. Entre la parole et le geste, entre le signifié et le signifiant, entre les langues verbale et somatique, entre le

³⁵² Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998

³⁵³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, p 23.

³⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 2013, p. 196

conscient et l'inconscient, entre tous ces différents supports du sens et des sensations, quelle *écologie de l'attention*³⁵⁵ (pour reprendre le terme d'Yves Citton), l'œuvre propose-t-elle ? Je vais ici considérer l'œuvre comme un réseau de rencontre entre sens et sensations générant des événements qui à leur tour transforment nos représentations du monde et créent de nouvelles fictions et imaginaires.

Mais comment partager quelque chose étant donné que la Phonésie est une technique nouvellement inventée ? Comment partager quelque chose alors que son expérimentation est encore en vigueur ? Comment partager de façon créative cette recherche encore peu connue du public ? Comment partager une pratique expérimentale qui contient plus d'hypothèses que de résultats et qui, grâce à son aspect innovant, peut paraître à ceux qui la regardent comme quelque chose d'étrange, voire superflu, car sorti du contexte convenu ? Quelle forme de réception l'œuvre doit-elle produire pour proposer la recherche-crédation en sujet même de la réception de l'œuvre ? Quelle mode d'attention peut-on provoquer chez le public pour expérimenter la validité des hypothèses émises ? Est-ce en reproduisant un phénomène avec ses multiples variations ou est-ce en impliquant davantage le spectateur dans ces expérimentations afin qu'il puisse non seulement observer une expérience mais aussi y prendre part avec son propre engagement en chair et en os ? Ou alors faut-il présenter au public la forme performative d'une collaboration entre artiste et chercheur ? S'agit-il forcément d'une conférence-performance où d'autres formes spectaculaires sont-elles possibles ?

D'autre part, dans le contexte d'un partage de la recherche, est-il possible de dépasser la notion de transmission et d'aller au-delà d'une présentation pédagogique et didactique s'adressant souvent à des spécialistes et incapable de susciter la curiosité du public ? Est-ce par des jeux, des dialogues, des

³⁵⁵ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Éditions du Seuil, Paris, 2014.

improvisations, des compositions ou des expériences de groupe qu'on peut tenter de provoquer l'intérêt pour les événements inattendus et des bizarreries fictionnaires ? Bref, comment créer des expériences artistiques pour que le couplage performeur - spectateur converge vers une rencontre transformatrice ?

Pour répondre à ces questions, dans ce chapitre, je vais analyser les œuvres performatives dans lesquelles la Phonésie joue un rôle spécifiquement relationnel dans le rapport entre le performeur et les spectateurs. D'abord en tant que dispositif interactif ; puis en tant que véritable activateur de rencontre ayant la capacité de transformer le statut même du public en le faisant passer de l'état d'un spectateur « passif » vers celui d'un spect-acteur « actif » dans le processus de réception de l'œuvre.

Je verrai aussi comment la Phonésie arrive à générer des rencontres transdisciplinaires entre différents scientifiques. Je verrai comment ces rencontres en forme de conférence-performance génèrent de nouveaux concepts ; mais aussi comment ces rencontres forment de véritables œuvres performatives créées par des artistes-chercheurs eux-mêmes ; les œuvres qui dépassent des cercles réservés uniquement aux scientifiques spécialisés.

A. Phonésie relationnelle – Partagée avec les spectateurs

Dans le cas d'une rencontre avec le public (Phonésie Relationnelle) il s'agit d'un événement qui transforme autant le danseur parlant dans l'expérience de son vécu que le spectateur dans son expérience de réception. Ici la rencontre entre artiste et spectateur est proposée davantage comme une expérience dynamique et incarnée

1. Phonésie Interactive

Trajets et écologie de l'attention

2. Phonésie Participative

Dialogue entre l'œuvre et le public

Introduction - Un art relationnel au carrefour de courants hétérogènes

Avant d'aborder la question de la représentation de la Phonésie et des différents trajets de l'attention que le public peut emprunter dans une œuvre phonésique, je voudrais me pencher sur un art spécifique qu'on appelle depuis quelque temps relationnel. Déjà au 19^{ème} siècle, le compositeur allemand Richard Wagner a posé des questions liées à l'individuation de la création et au rapport que l'art entretient avec la politique (vue comme un art de vivre ensemble). Dans son livre *The Art-Work of the Future* (en français *L'œuvre d'art du futur*) (1849-1850)³⁵⁶ il traitait les artistes et le public de son époque de bourgeois et de suiveurs de mode, les uns étant égoïstement déconnectés de la vie politique, et les autres d'une complaisance passive. Wagner propose l'abolition des frontières entre différentes disciplines artistiques et d'unir leurs créativité dans un but collectif ; il précise que d'importantes inventions de l'humanité sont le fruit d'une rencontre entre certaines idées et pratiques issues de couches diverses de la société. Plus tard, les futuristes et les dadaïstes ont essayé de sortir des jeux de pouvoir entre artistes en mettant à mal l'individualisation de la création artistique. Ils allaient même jusqu'à brutaliser les spectateurs, afin de les sortir d'un état contemplatif de l'œuvre (vu comme passif par les dadaïstes). Plus tard encore Guy Debord dénonce haut et fort les fonctionnements du système culturel et médiatique dirigé, suivant lui, par des bourgeois et bureaucrates. Il critique aussi les surréalistes en leur reprochant de fuir la réalité par leur art. Faisant lui aussi partie d'un courant de cinéastes lettristes, Debord s'appuie sur cette idée d'un spectateur passif. Il pense que dans le futur « le rôle du « public », sinon passif, du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des

³⁵⁶ Richard Wagner, *The Art-Work of the Future*, Publisher University of Nebraska Press, 1993.

acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs » ³⁵⁷ . Souvent scandaleux et provocateurs, les lettristes, avec leurs films, tentaient des renversements radicaux, des effractions intransigeantes et des explosions terroristes. *Hurléments en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord, *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Issou, *Le film est déjà commencé ?* (1951) de Lemaître, ou encore *L'Anticoncept* (1952) de Wolman sont des exemples flagrants de films qui tentent à éclater des normes de l'art cinématographique classique.

On peut noter qu'au cours des deux derniers siècles, plusieurs artistes ont cherché une forme de remodelage des relations entre art et société, entre artistes et spectateurs. Aujourd'hui, avec l'apparition d'Internet et toutes les modifications profondes que cela implique, l'art est encore une fois remis en question par les artistes sous le prisme des enjeux relationnels. Nicolas Bourriaud, dans son livre *Esthétique relationnelle* note que « l'émergence de nouvelles techniques, telles que le réseau internet et le multimédia, indique un désir collectif de créer de nouveaux espaces de convivialité et d'instaurer de nouveaux types de transaction face à l'objet culturel » ³⁵⁸ . Bourriaud remarque une tendance croissante des démarches artistiques à interroger la relation entre l'œuvre et le spectateur ; les artistes y cherchent à provoquer des interactions, des échanges et des rencontres.

Cette approche ainsi que le choix des artistes que Bourriaud a entrepris dans son livre, a été critiquée par un certain nombre de personnes dans le monde de l'art. Par exemple Dominique Baqué (historienne et critique d'art) dans son livre *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire* constate que « chacun s'accorde à dire que le lien social est déchiré. L'espoir révolutionnaire a cédé la place à des micro-utopies qui effectuent des connexions, des branchements,

³⁵⁷ Guy Debord, *Œuvres*, Les Éditions Gallimard, Paris, 2006, pp. 325-326.

³⁵⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Éditions Les Presses du réel, coll. Documents sur l'art, Dijon, 2001, p. 26.

sollicitent la présence active du spectateur. [...] L'œuvre est un catalyseur qui provoque l'autre, et "active" l'espace environnant à partir de l'action du performer »³⁵⁹. Or, en faisant cette observation, elle s'interroge : pourquoi cette pensée produit-elle des œuvres « fades, insignifiantes, voire infantiles ? » Serait-ce le consensuel qui crée les mirages d'une harmonie relationnelle ? Sa réponse désigne le discours même de Bourriaud comme une pensée issue de la posture politiquement correcte. Pour Baqué l'esthétique relationnelle « reste inspirée par l'idée d'un art politique et humanitaire, qui ne fait que reproduire les catégories du discours courant »³⁶⁰. D'autres critiques viennent de l'étranger, notamment de la part de l'historienne d'art britannique Claire Bishop. Dans son article *Antagonism and Relational Aesthetics* elle dénonce les artistes que Bourriaud a choisis dans son analyse, aborde la relation, suivant elle, d'une façon trop consensuelle et pas assez antagoniste. Elle précise que « cet antagonisme relationnel serait fondé non pas sur l'harmonie sociale, mais sur ce qui est réprimé pour maintenir l'apparence de cette harmonie. Cela fournirait ainsi un terrain plus concret et polémique pour repenser nos relations avec le monde et entre nous »³⁶¹. Il s'agit donc d'une vision de la relation qui comprend une part de conflit dans la relation. Elle inclut aussi l'idée que des sujets humains ne sont pas des individus ordonnés et harmonieux mais des singularités divisées par de multiples courants contraires et en perpétuelle évolution. La relation doit ainsi être considérée non seulement comme un accord équilibré et agréable à consommer, mais comme un carrefour de courants hétérogènes qui la déstabilisent, permettant ainsi d'instaurer des rapports inédits entre des sujets, afin qu'ils puissent chercher de nouveaux possibles.

³⁵⁹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Éditions Flammarion, 2004, p. 143.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, *October Magazine* 110, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Fall 2004, pp. 51–79.

« *Montages de sensations, de pensées qui nous libèrent du consensus* »³⁶²

Cette idée d'un déséquilibre relationnel en vue de nouveaux possibles est très présente dans l'œuvre du philosophe français Jacques Rancière. Pour lui il ne s'agit pas de chercher un conflit dans tous les contextes mais plutôt de questionner des lieux communs par un dissensus. Pour Rancière l'enjeu est de « *parvenir à maintenir du dissensus* »³⁶³ qui permet une mise en épreuve des courants dominants et une torsion des normes convenues pour une possible transformation des situations relationnelles. Ainsi il s'agit d'ouvrir les lieux communs vers des situations inédites « *un peu à la manière dont l'émancipation est la reconfiguration du champ de la perception d'un individu* »³⁶⁴, comme le dit le philosophe lui-même. Auteurs de plusieurs ouvrages sur l'émancipation comme ceux du *Maître ignorant*³⁶⁵ ou du *Spectateur émancipé*³⁶⁶, Rancière défend une égalité des intelligences des sujets humains, que ça soit dans le domaine de l'éducation ou de l'art de spectacle. Le philosophe appelle à faire advenir des lisibilités de ce qu'on perçoit et invite en même temps à brouiller des évidences reçues ; un mouvement antagoniste qui permet de basculer des façons dont on interprète les choses. Interprétation qui permet, suivant le philosophe, d'ouvrir les lieux communs à leur possible transformation. « *Les interprétations sont elles-mêmes des changements réels, quand elles transforment les formes de visibilité d'un monde commun et, avec elles, les capacités que les corps quelconques peuvent y exercer sur un paysage nouveau*

³⁶² Interview avec Jacques Rancière par Jean-Marc Lalanne, *Jacques Rancière : "L'enjeu est de parvenir à maintenir du dissensus"*, Les Inrocks, Publié le 15 février 2021, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/cheek/rencontre-avec-jacques-ranciere-lenjeu-est-de-parvenir-a-maintenir-du-dissensus-157314-15-02-2021/>

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib, *Jacques Rancière : « Les territoires de la pensée partagée »*, EspacesTemps.net [En ligne], Laboratoire, 2007 | Mis en ligne le 8 janvier 2007, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.espacestemp.net/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee/>

³⁶⁵ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Éditions Fayard, Paris 1987.

³⁶⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008.

du commun. ³⁶⁷ », note Rancière dans son livre *Politique de la littérature*. Pour le philosophe l'importance de l'implication du corps dans l'interprétation est essentielle pour qu'un sujet humain puisse trouver une capacité pour sa propre émancipation. Et c'est dans cette idée que Rancière se différencie de Bourdieu qui, dans sa conception de l'émancipation, s'appuie surtout sur l'importance de la connaissance. Or, Rancière pointe l'importance du sensible dans cette capacité des sujets à mener leur propre opinion. « *L'émancipation n'implique pas un changement en termes de connaissance mais en termes de position des corps* ³⁶⁸ » souligne Rancière dans l'entretien *Les territoires de la pensée partagée*. Car d'être libre ou opprimé c'est d'abord pour le philosophe un conditionnement corporel, contraint ou pas d'avoir une certaine forme de perceptions. Le corps et le dissensus sont donc essentiels pour qu'un spectateur devienne émancipé et le décret de sa liberté se constitue dans le pouvoir qu'il dispose pour agir sur son corps avec ses gestes autant mentaux que sensoriels. Dans ce sens, l'art est là pour donner la possibilité d'agencer autant l'intelligible que le sensible ; pour Rancière l'art « *permet de vivre des montages de sensations, de pensées qui nous libèrent du consensus en multipliant notre expérience du monde* » ³⁶⁹ .

La Phonésie est une pratique artistique qui permet au danseur parlant de vivre performativement ce montage entre les sensations opérées par les gestes dansés et les pensées exprimées par les mots dits. Ainsi, en agissant sur les habitudes discursives qui lient nos gestes à nos paroles, la Phonésie est aussi une pratique qui permet de se libérer du consensus des rapports structurels entre corps et langue et d'ouvrir notre expérience à d'autres configurations logo-somatiques. En ce sens, si le performeur peut faire cette expérience au sein de son vécu performatif, comment est-il possible de partager ce vécu avec le spectateur ? Quel dispositif

³⁶⁷ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, Paris, p. 39.

³⁶⁸ Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib, *Jacques Rancière : « Les territoires de la pensée partagée »*, op. cit.

³⁶⁹ Interview avec Jacques Rancière par Jean-Marc Lalanne, dans *Les Inrocks*, *Ibid.*

spectaculaire faut-il mettre en scène pour faire ressentir au public cette circulation entre sensible et intelligible qu'un danseur parlant performe à l'intérieur même de sa corporéité ?

Pour examiner comment le spectateur accède à cette circulation entre sensible et intelligible, je vais analyser différents modes d'attention que le public peut éprouver face à une performance phonésique. Cette exploration s'effectuera sur la base de différentes formes de performances et spectacles que j'ai mis en place et où le spectateur peut non seulement observer la Phonésie mais aussi interagir avec elle, voire participer dans la performance même du processus phonésique. Je verrai donc comment ces œuvres proposent une expérience plus ou moins inclusive du spectateur et si cette inclusion favorise ou pas la réception du montage phonésique. Comment ces différentes performances conduisent l'attention du spectateur en sorte qu'il expérimente une forme de montage perceptif interne qui advient dans l'entremêlement entre danse et parole. Comment, suivant les spécificités de ces œuvres, elles éveillent et proposent différents cheminements perceptifs entre geste, voix et parole. Je vais explorer où et comment la Phonésie provoque des micro-événements sensitifs grâce à sa dynamique d'éloignement et de rapprochement entre le visible des gestes et l'audible des vocables. Comment chaque projet incite ou non le spectateur à prendre tel ou tel chemin attentionnel vers une réinvention de son propre imaginaire avec de nouvelles rencontres chimériques.

1. Phonésie Interactive – trajets et écologie de l'attention

Dans Phonésie Interactive j'analyse les œuvres phonésiques qui réagissent à leur public. Proposant aux spectateurs différents types de navigation attentionnelle (allant au-delà de l'activité purement psychologique), ces œuvres invitent le spectateur à interagir avec le danseur parlant soit en lui donnant des mots

(performance interactive Chairs Mots), soit en lui posant des questions (performance interactive Oracles) auxquelles le danseur parlant réagit par ses danses phonésiques.

a) Attention intermédiaire

Le premier projet, dans lequel je considère que la Phonésie est apparue dans mon travail est celui de *L'envers du dehors*³⁷⁰. Un solo chorégraphique où j'ai dansé avec une caméra endoscopique sans fil afin que le spectateur voie le corps dansant en même temps que ses organes. Au début du spectacle j'avalais la capsule endoscopique puis je dansais avec, pendant que l'image endoscopique se transmettait en temps réel sur un écran en forme de tambour. Tambour faisant fonction à la fois d'écran mais aussi d'instrument de musique, produisant des sons grâce aux différents godemichés logés dans son fut. La rotation de ces sextoys a été pilotée par un musicien en live qui modulait la vitesse de leurs rotations pour interpréter une partition musicale composée en avance par le compositeur russe Dmitri Kourliandski. Cet écran-tambour a été à la fois support pour une image endoscopique et source de vibration sonore. D'une part il figurait un trou, un tube par sa forme et d'autre part, produisant vibrations sonores, il figurait un organe phonatoire extérieur à mon corps dansant. Le spectateur voyait donc le danseur en même temps de l'extérieur et de l'intérieur (intérieur extériorisé par une sorte d'organe exo-somatique, le tambour-écran). Non seulement ce dispositif invitait l'attention du spectateur à « s'injecter » littéralement à l'intérieur du corps dansant (plongeant avec l'œil endoscopique dans les énigmes de ces entrailles), mais il permettait aussi à cette attention de circuler entre le dedans et le dehors d'un corps en mouvement, entre le sujet dansant, son intérieur et une sorte d'objet

³⁷⁰ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, op. cit.

transitionnel intermédial (tambour-écran). Cette mobilité de l'attention permettait de fluidifier le mouvement attentionnel entre différentes couches de corporéité non seulement sur le plan anatomique mais aussi sur le plan imaginaire. Le trajet pour l'attention du spectateur pouvait passer par exemple du mouvement dansé vers une image endoscopique, d'une image endoscopique vers la vibration du tambour, de la vibration du tambour vers la voix de mes paroles (dans ce solo il y a eu plusieurs moments où je parlais à voix haute). Ce spectacle proposait donc tout un réseau pour la circulation attentionnelle comme terrain fertile pour de nouvelles fictions composites.



Figure 9 : Anatoli Vlassov, L'envers du dehors, 2012. Photo : Mathieu Bouvier.

Deux moments du solo sont significatifs sur ce plan de la transmutation intermédiaire entre les gestes et les paroles. À un moment du solo je traçais sur mon corps, puis sur le sol du plateau, des lignes de différentes couleurs, tout en énonçant une liste de différents types de représentations anthropologiques de l'intérieur du corps à travers des époques et cultures diverses. De l'écorché de Vésale aux scanners contemporains, en passant par des Inuits, je nommais les diverses spéculations imaginaires suscitées par l'invisible organique à travers

l'histoire. À un autre moment du solo, je parlais en émettant ma voix à l'envers, faisant passer l'air dans ma bouche non pas sur l'expir mais sur l'inspir, ce qui rendait cette voix renversée rocailleuse et gutturale. Pendant ce temps-là, sur le plan de la danse, je déployais une gestuelle de torsions, figurant une sorte d'organe qui s'enroulait sur lui-même. Ainsi, entre la gestuelle du dessin sur mon corps et sur le sol et des récits anthropologiques, entre la texture granuleuse de la vocalisation et la danse spiralée des organes, l'attention du spectateur pouvait voyager de l'audible au visible tout en transmutant le geste en l'imaginaire et le son en matière.

b) Attention nucléaire - entre fission et fusion logosomatiques

Si dans L'envers du dehors l'attention du spectateur passait d'un média à l'autre, elle restait néanmoins dans un registre contemplatif. Qu'arrivera-t-il à l'attention du spectateur s'il peut interagir avec le danseur parlant ? Dans la performance *Chairs Mots*³⁷¹ le public est invité à proposer un mot de son souhait au protagoniste phonésique. Le performeur prononce ce mot d'abord simplement puis commence à mêler son énonciation à ses gestes dansants. Par cette action le spectateur voit devant lui son mot littéralement « prendre corps » - une expression émise par un spectateur questionné sur son expérience venue après la performance. En interrogeant le public un peu plus sur ce vécu, je me suis rendu compte, le spectateur lorsqu'il donne un mot propose au danseur parlant surtout son signifié, à savoir le sens de ce mot. Or, ce que le spectateur perçoit en retour lorsque le performeur commence à phonésier ce mot, c'est sa fission en plusieurs signifiants : la vocalisation et la gestualité. Puis, après avoir fissionné le mot, par le montage phonésique, le danseur parlant fusionne ces signifiants obtenus (vocalisations et gestualité) en d'autres signifiés (nouveaux mots recomposés lors de son

³⁷¹ Anatoli Vlassov, *Chairs Mots*, op. cit.

interprétation phonésique). Je voudrais rappeler ici que le linguiste suisse Fernand de Saussure distingue le signifié et le signifiant comme deux parties complémentaires et synchrones du signe linguistique (le mot lui-même). Le signifié représente un concept mental associé au signe (sens du mot) et le signifiant - sa représentation acoustique (son du mot). Or, lors qu'on écoute quelqu'un parler, on ne fait pas qu'entendre ces mots, mais on les « voit » aussi grâce aux lèvres de l'interlocuteur. Le linguiste russo-américain Roman Jakobson distingue d'ailleurs en ce sens le langage en verbal et non verbal, mettant accent sur la différence entre ces deux formes de communication à l'intérieur du même message langagier. On peut donc dire que lors qu'on écoute quelqu'un parler, ce qu'on perçoit, c'est une synchronisation entre le signifié (le sens du mot) et plusieurs signifiants : à la fois verbal (son du mot) et non verbal (mouvement des lèvres). Mais revenons donc à l'expression phonésique. Si dans le cas d'une conversation « classique » celui qui écoute perçoit la parole sans faire distinction entre sens, son et geste, dans le cas d'une performance phonésique, le danseur parlant, par son expressivité sonore et corporelle amplifiée ainsi que par les agencements qu'il effectue avec ces amplifications distinctes, permet au spectateur d'assister à un re-montage perpétuel entre les signifiés et les signifiants, entre le verbal et non verbal des mots que le spectateur lui a donnés. Et c'est ce montage que le spectateur exprime en disant « le mot prend corps ». L'attention que le spectateur expérimente à ce moment-là est celle que je qualifierai de nucléaire puisqu'elle oscille entre fission et fusion du signifié et des signifiants et fait éprouver au public un perpétuel réagencement entre sens, son et geste. En ce sens, je pourrais dire que le danseur parlant organise une sorte de réacteur nucléaire de transformation entre le sens du mot et sa matérialité autant sonore que corporelle. De plus, le fait que c'est le spectateur lui-même qui « injecte » le mot dans le réacteur phonésique du performeur fait que le signifié de ce mot est chargé pour lui d'un affect personnel. Son attention n'est donc pas seulement injectée mais elle fait des allers-retours, par une sorte

d'empathie kinesthésique, entre la corporéité du performeur et celle du spectateur lui-même. Elle se déplace entre l'imaginaire du mot que le spectateur émet et l'incorporation de cet imaginaire par l'artiste, entre une plongée signifiée que le spectateur fait dans celui qui est en face de lui et les émotions qu'il éprouve grâce au retour signifiant que le performeur lui renvoie. Chargé d'affects, le sens que le spectateur émet par le mot rentre dans la corporéité du danseur parlant qui le fissionne (grâce à la phonésie) en une matière logo-somatique toujours en évolution. Irradiée empathiquement par cette transformation du performeur, l'attention du spectateur « subit » elle-même sa propre transformation, devenant le cœur de leur rencontre.

c) De la langue au langage

Mais on peut créer des conditions accentuant encore l'engagement affectif du spectateur confronté à l'œuvre phonésique. Dans la performance *Oracles*³⁷², le public est invité à poser des questions à l'oracle (danseur parlant) lequel lui répond par une transe phonésique ; ces « réponses » sont interprétées par une prêtresse (une comédienne) et accompagnées musicalement par un enfant qui joue sur un *tambour vibrant*³⁷³. Le fait que le spectateur propose une question entière et non plus un simple mot (comme dans *Chairs Mots*), implique de sa part une attache affective plus prononcée. On s'attendrait à ce que le danseur parlant (au vu de son statut d'oracle) fournisse une réponse en retour. Or, le danseur parlant ne donne pas une réponse à la question mais opère phonésiquement avec la phrase même de

³⁷² Anatoli Vlassov, *Oracle*, op. cit.

³⁷³ Ce tambour vient du projet *L'envers du dehors* sauf que à la place des images endoscopiques, il est question, pour la performance *Oracles*, des images de 17^{ème} siècle de la fraternité de la Rose-Croix (voir plus loin). Je vous rappelle que ce tambour est à la fois un instrument de musique et un écran pour des images qui sont retroprojetées grâce à un vidéoprojecteur logé dans son fût. En tant qu'un instrument musique, il produit le son par des vibreurs qui sont installés, eux aussi, dans son fût et dont la vitesse de la rotation est pilotée par l'enfant-musicien via midi.

cette question posée. Comme dans *Chairs Mots*, il « nucléarise » la phrase du spectateur mot par mot, en les déconstruisant en signifiés et signifiants multiples. Ces démantèlements donnent d'autres mots et d'autres sens, ouvrant l'imaginaire de la question à d'autres associations et liaisons diverses. Le spectateur entend sa propre question et de plus il l'entend depuis et par le corps de l'autre. Ici, la Phonésie est réalisée davantage comme une transe, avec un état de corps plus intense, plus soutenu et finalement plus brouillé. Comme si l'oracle se dédoublait en de multiples personnalités, avec une dimension psychologique et émotionnelle plus



engagée, dans un « état second » à la lisière entre conscient et inconscient.

Figure 10 : Anatoli Vlassov, Oracle, 2016.

En ce sens, on peut dire que la performance *Oracles* propose à l'attention du spectateur une circularité lui permettant de passer d'une langue vers un langage où le conscient et l'inconscient se rencontrent peut-être. En effet, pour Ferdinand de Saussure, une langue est un mode d'expression attaché à une communauté particulière avec ses codes spécifiques pour communiquer ; elle est « *la partie*

sociale du langage, extérieure à l'individu »³⁷⁴ précise le linguiste. Le langage, lui, toujours selon l'idée de Saussure, développée plus tard par le linguiste américain Noam Chomsky (voir son livre *Le langage sert d'abord à penser*³⁷⁵), est une partie intérieure à l'individu, sa faculté inhérente pour pouvoir penser, imaginer et rêver, voir délirer. Ainsi, on peut dire que la langue est de l'ordre de la conscience, puisqu'elle s'appuie sur des règles précises et établies par une communauté. Le langage, lui, touche davantage à l'inconscient de l'individu où les processus sont beaucoup moins clairs et plus confus. Jacobson remarque d'ailleurs que « *le grand mérite de Saussure est d'avoir exactement compris le rôle, dans la production du langage, de l'activité inconsciente de l'esprit* »³⁷⁶. Ainsi, si dans *Chairs Mots*, il était question de remontage d'une langue, dans la performance *Oracles*³⁷⁷, il s'agit d'étendre le domaine d'une langue aux confins d'un langage.

Suite à chaque transe du danseur oracle (une minute au maximum), la prêtresse prend le relais en interprétant verbalement les réponses de l'oracle tandis que l'enfant joue du tambour sur lequel défilent des images (rétro-projetées grâce à un vidéo-projecteur caché en son intérieur). Ces images sont des emblèmes rosicruciens du 17^{ème} siècle mêlant théologie, alchimie et kabbale³⁷⁸. La conteuse interprète la « réponse » phonésique de l'oracle en la mêlant à l'interprétation de ces images qui, comme un jeu de tarots, donnent encore d'autres repères pour interpréter la question posée. Dans cette performance l'oracle, supposé donner des réponses, en réalité n'en fournit aucune : grâce aux différents supports interprétatifs, il fait circuler entre conscient et inconscient le sens inscrit dans de multiples couches

³⁷⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916, Nouvelle éditions Payot, Paris, 1965, p. 31.

³⁷⁵ Noam Chomsky, *Le langage sert d'abord à penser*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2012.

³⁷⁶ Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1968.

³⁷⁷ Anatoli Vlassov, performance *Oracles*, *op. cit.*

³⁷⁸ En Allemagne du 17^{ème} siècle apparaisse la fraternité de la Rose-Croix, comme un ordre secret, composé de jeunes philosophes, théologiens et médecins, et qui proposent aux savants et aux gouvernants de l'Europe de leurs révéler leur sagesse mystérieuse.

superposées entre langue et langage pour tisser de nouvelles fictions. L'attention du spectateur est ainsi transfigurée par une diversité de supports autant linguistiques que langagiers, autant collectifs que personnels (la transe est d'ailleurs souvent associée à une dimension à la fois psychologique et sociale). « *Vous voyez, le langage contrôle notre pensée, et si nous changeons notre langage, il est vraisemblable que notre pensée changera*³⁷⁹ » disait John Cage. Ainsi, dans *Oracles*, si un spectateur pose une question à l'oracle, tout en espérant y trouver des réponses pour sa propre transformation intime, il y découvre peut-être une possibilité de transformer sa propre manière de penser.

2. Phonésie Participative – créer une rencontre

Dans *Phonésie Participative* la rencontre va encore plus loin car le spectateur y est invité non seulement à interagir avec le danseur parlant mais aussi à participer pleinement avec lui dans la création même de cette œuvre. Dans ces projets le public est invité à comprendre comment marche la Phonésie, à tester sur lui-même ses outils et à prendre part dans la performance du spectacle.

Permettre au spectateur de donner des mots au danseur parlant comme dans *Chairs Mots* ou poser des questions au performeur comme dans *Oracles* - voilà des procédés qui permettent au public de sentir exister non seulement face à l'œuvre mais aussi avec elle. Grâce à l'interactivité, le spectateur a la possibilité d'injecter une part de lui-même dans la performance et d'agir ainsi sur le processus même de son déroulement. Mais on peut aller encore plus loin dans l'implication du spectateur pour tenter de l'amener à sa propre transformation. Pour dévoiler ces

³⁷⁹ John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduction M. Dachy, Éditions de Syrtes, Paris 2000, p. 208.

possibles, je vais analyser quelques uns de mes projets phonésiques où j'ai expérimenté différentes formes spectaculaires et où le spectateur est invité non seulement à comprendre comment fonctionne la Phonésie, mais aussi à tester sur lui-même ses outils et à prendre part dans la performance du spectacle lui-même. Entre conférence-performance, atelier performatif et performance-dialogue, ce sont des formes performatives où le spectateur a une possibilité de devenir un spect-acteur et de rendre ainsi son expérience de réception encore plus active et engagée.

a) Conférence—Performance—Atelier

(1) Conférence-performance - entre dire et faire

Une des manières de représenter la Phonésie est de la présenter en forme d'un médium artistique en tant qu'un spectacle, une performance ou d'autres gestes et situations théâtralisées, souvent pour des lieux réservés aux présentations spectaculaires comme une scène de théâtre ou une galerie. Dans ce contexte cette pratique performative est l'un des outils pour une réalisation d'une œuvre, où la Phonésie est en quelque sorte voilée par les enjeux d'une création particulière. Mais il est possible de représenter la Phonésie en la présentant elle-même en tant qu'une œuvre. Dans ce sens une conférence-performance est une forme appropriée à plusieurs égards. D'abord par ce qu'une conférence est un lieu de confrontation et de dialogues autour des idées. D'autre part, l'aspect performatif de la Phonésie permet de non seulement exposer les idées que cette pratique performative défend mais aussi, en même temps, de les mettre en acte. Il s'agira donc d'une forme où le discours et l'action cohabitent dans une seule représentation. D'autant plus que le sujet même de la Phonésie est cette articulation entre le discours et l'action physique. Si le philosophe anglais John Langshaw Austin dans son fameux livre

Quand dire c'est faire ³⁸⁰ développe une idée que certaines énonciations verbales sont déjà des actes en soi, pendant que d'autres sont seulement des constatations, alors la conférence-performance est une forme qui permet d'avoir une possibilité de mettre toutes les énonciations sous l'égide d'une action. Et une conférence-performance sur la Phonésie pourra proposer à l'attention du public des nombreux allers-retours entre des gestes raisonnés dans des actions réfléchies et qui tisserai entre le dire et le faire tout un réseau de relation. Une fonction qui n'est pas la moindre pour une société à la recherche du sens et de la reconstitution d'un tissu social, déchiré de plus en plus par des inégalités. Ainsi, la notion du lien entre dire et faire et de sa mise en pratique est de plus en plus nécessaire. Comme le remarque Jean-Philippe Antoine (philosophe le critique d'art) dans son article *Un art exemplaire : la conférence-performance*, le rôle de cette forme particulière est « dans l'établissement d'une sphère publique démocratique, et dans la croissance d'une société civile où se multiplient exponentiellement les formes d'association » ³⁸¹ .

La Phonésie contient donc tout un éventail d'outils permettant d'associer et d'entretisser paroles prononcées (le dire) et mouvements dansés (le faire). Le format d'une conférence-performance est alors bien adopté pour pouvoir non seulement décrire les appareillages de cette pratique performative, mais aussi montrer in vivo leur fonctionnement. Dans la conférence-performance *La Phonésie* ³⁸² , j'explique les enjeux de cette technique, ses références historiques, tout en performant avec le texte même de la conférence. C'est-à-dire que j'explique quelque chose et que j'en

³⁸⁰ John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford, 1962; traduction G. Lane, *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

³⁸¹ Jean-Philippe Antoine, *Un art exemplaire : la conférence-performance dans Vangelis Athanassopoulos* (éd.), *Quand le discours se fait geste*, Regards croisés sur la conférence-performance, Éditions Les presses du réel, Dijon, 2018, p. 100.

³⁸² Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, conférence-performance présentée au *Camping* au Centre National de la Danse, Panorama du métier de danseur, Pantin, France, 2017, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/237357385>

donne l'exemple performatif en utilisant les phrases mêmes de mon explication précédente (ainsi mise en abîme). Le contenu textuel de l'énonciation de la conférence sert de matière même aux exemples performatifs. Le geste dansé peut agir sur la structure de la langue, le sens des mots peut influencer la manière de se mouvoir, mes gestes et mes mots se rapprochent et s'éloignent, fissionnent et fusionnent créant des espaces pour l'interprétation du spectateur : des ouvertures pour l'imaginaire dans une coagulation du corps et de parole. Comme dans *Chairs Mots*, la conférence-performance *La Phonésie* convoque le procédé de nucléarisation du mot en signifié et signifiant, mais cette fois-ci elle montre comment ce procédé fonctionne. Cette ouverture de boîte à outils transforme le régime de perception de ce qui se passe sur scène puisque chaque fois que je performe quelque chose j'explique ce que je viens de faire. Il y a un constant aller-retour entre langage et méta-langage, entre expression et commentaire sur cette même expression. Ainsi la nucléarisation de l'attention des spectateurs s'effectue non seulement au niveau des signifiés et signifiant des phrases que le performeur utilise, mais aussi entre ses actes et le discours sur ces mêmes actes. L'attention des spectateurs est ainsi constamment mise en mouvement par des circulations du sens entre le visible de l'acte performatif et l'invisibilité de sa conception.

(2) Attention immersive - appropriation des outils dans une conférence participative

Mais on peut aller encore plus loin dans le partage de ces outils non seulement en les exposant devant le public mais aussi en les faisant essayer aux spectateurs *in vivo*, afin que leur attention puisse s'immerger dans cette nucléarisation logo-somatique. En février 2019 j'ai été invité à intervenir pour un événement polémique *DAU*³⁸³ qui se déroulait à Paris dans trois lieux en même temps : Théâtre de la Ville, Théâtre du Chatelet et Centre Pompidou. Organisée

³⁸³ Ilya Khrzhanovsky, *DAU*, Théâtre de la Ville / Théâtre du Châtelet / Centre Pompidou, 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.dau.com/en>

intégralement par des Russes, avec beaucoup d'appuis institutionnels parisiens, cette énorme installation à la fois cinématographique et performative a été créée par le réalisateur russe Ilya Khrzhanovsky. Pour sa réalisation un énorme décor soviétique de la taille de deux terrains de football avait été construit en Russie. Dans cette ville artificielle 400 personnes bénévoles ont été enfermées pendant deux ans pour « jouer » trente ans d'histoire soviétique. Sept cents heures de rushes ont été filmées pour constituer finalement treize longs-métrages. À Paris ces films ont été projetés dans trois lieux différents à la manière d'une installation combinant cinéma et performance. Malgré mes origines russes je ne me sentais pas forcément attiré par la visite de cette exposition : je nourrissais un a priori contre ce projet faisant pour moi une sorte d'écho des temps staliniens à la fois par son sujet et par la façon dont il était tourné. Or, mon directeur de thèse et plasticien Yann Toma (qui avait déjà visité cette exposition plusieurs fois) m'a incité chaleureusement à venir et même à intervenir lors de cette manifestation avec une conférence-performance. En arrivant sur le site — ouvert sept jours sur sept et vingt-quatre heures sur vingt-quatre pendant quatorze jours — et en y passant finalement moi-même plusieurs jours, j'ai trouvé cet environnement fort intéressant. Je me suis pleinement immergé dans un environnement intermédial hors du commun mêlant cinéma immersif, théâtre réaliste et squat futuriste : beaucoup d'acteurs des films projetés dans la manifestation étaient présents et perforamaient en live tout au long de l'événement).

Pour intervenir alors moi-même dans ce contexte à la fois contemporain et me rappel lourdement l'union soviétique, j'ai décidé de proposer une conférence-performance *La Phonésie face à la propagande du langage* ³⁸⁴, portant sur l'oppression (ainsi que l'antidote à cette oppression) que les sujets humains peuvent

³⁸⁴ Anatoli Vlassov, *La Phonésie face à la propagande du langage*, conférence participative lors du DAU, Théâtre de Chatelet, Paris, 2019.

subir grâce et à travers la langue. Je me suis inspiré du roman *1984*³⁸⁵ de George Orwell, où l'auteur invente la novlangue que le pouvoir totalitaire met en place pour manipuler l'opinion publique à grande échelle. Cette problématique entraine pour moi en résonance avec des discours marchands et politiques d'aujourd'hui (greenwashing, langue de bois ...), discours dans lesquels on observe une prolifération de nouveaux vocabulaires qui remplacent plusieurs mots par d'autres afin de rendre obsolète la critique elle-même, comme nous le vivons. Cette situation rend à mon sens la pratique de la démocratie plus périlleuse puisqu'elle élimine la possibilité de critiquer et donc de débattre. Pour composer cette conférence-performance je me suis posé les questions suivantes : par quels moyens ces nouvelles langues insidieuses empêchent-elles de penser ? Que peut la Phonésie pour contrer cette propagande langagière ?

Alors pour commencer la conférence-performance j'ai donné des nombreux exemples de *novmots* (discrimination positive, développement durable, flexi-sécurité, gauche de la gauche, issus de l'immigration, sarkoziste, gouvernance, excellence, dialogue social, tolérance zéro, égalité des chances). Puis j'ai exposé au public ce que Orwell nous a appris sur ce genre de mots, à savoir le fait qu'ils suppriment les associations qui s'y attachent habituellement et en scellent ainsi le sens sous forme d'idées fixes et arrêtées. J'ai donc performé des opérations phonésiques qui se proposaient l'inverse. En connectant ces « *novmots* » à d'autres supports du sens, comme ceux du geste et de la voix, j'ai démultiplié les associations qu'ils supprimaient. Grâce au montage parasensoriel de la Phonésie j'ai installé des relations entre sens des mots et sensations des gestes pour créer une circulation du sens et de multiples interprétations possibles dans ce réseau des associations. En ce sens j'ai proposé au public une sorte de hack logosomatique face à la novlangue, en détournant la logique autoritaire de sa propagande.

³⁸⁵ George Orwell, *1984*, parution en 1949, Poche, 2020.

Ce qui a été nouveau cette fois est le fait que, après avoir exposé des problématiques et performé d'éventuelles solutions, j'ai proposé aux spectateurs de se mettre debout et d'expérimenter sur eux-mêmes comment ils peuvent appliquer les différents outils de la Phonésie sur tous ces *novmots* en question. Ainsi, la conférence-performance s'est transformée en une sorte d'atelier ou de workshop où nous avons chanté ces mots, nous les avons avalés, mâchés, crachés et évidemment mixés avec des gestes dansés. Cette expérience a montré comment l'incorporation directe et physique de la Phonésie en permet une « compréhension » beaucoup plus approfondie. L'aspect participatif implique les spectateurs dans une action à la fois structurée et jouée, ce qui permet un degré d'appropriation et de singularisation élevé. Comme le souligne le philosophe Jean-Philippe Antoine dans son article *Un art exemplaire : la conférence-performance* cette forme « *inclut d'emblée l'appartenance, et avec elle la possibilité de futures appartenances. Or cette possibilité emporte avec elle un potentiel de modulation, c'est-à-dire d'invention* »³⁸⁶. En permettant aux participants une appropriation *in vivo* des outils de la Phonésie et en les incitant à une attention immersive, la conférence-performance-atelier met en acte des singularités créatives des spectateurs et leur ouvre ainsi la possibilité d'inventer leur propre liberté de langue.

b) Performance de dialogue

(1) Transformer une relation en une rencontre

Tous les projets abordés jusqu'à maintenant ont mis en œuvre la Phonésie de façon à ce que le sensible de cette pratique soit lisible pour les spectateurs, puis incorporée par eux. La prochaine étape d'approfondissement de cette accessibilité serait que les spectateurs, après avoir testé les outils phonésiques, se voient donner l'occasion de les performer, devenant ainsi spect-acteurs à part entière. Alors, quelle

³⁸⁶ Jean-Philippe Antoine, *Un art exemplaire : la conférence-performance*, *op. cit.*, p. 105.

forme performative choisir ou inventer, où le spectateur pourra appliquer les outils de la Phonésie ? Quel sera l'enjeu de telle performance ? Comment faire pour qu'une performance phonésique participative devienne une véritable rencontre ?

Depuis la création de la performance *Chairs Mots* en 2015 où le spectateur « donnait » un mot au performeur et le regardait ensuite danser-parler avec ce mot, j'ai créé différents projets, où cette relation à deux n'a pas cessé d'évoluer. L'enjeu de cette évolution a été justement de rechercher des façons d'impliquer de plus en plus le spectateur dans un échange phonésique. De *Chairs Mots* en 2015 j'ai passé à *Oracles* en 2016, où le mot a été « remplacé » par une question qui engageait le spectateur un peu plus intimement dans la relation. Puis au triptyque des films *Phoné-Copie* (2016), *Phoné-Phagie* (tournage 2016) et *Phoné-Passé* (tournage 2017), où les protagonistes-spectateurs ont été investis de plus en plus physiquement dans la relation phonésique. Si dans *Chairs Mots*, les spectateurs me donnaient des mots sans pour autant être impliqués dans une relation égalitaire sur le plan d'investissement physique, dans le film *Phoné-Phagie* (autant que dans le film *Phoné-Passé* d'ailleurs) les spectatrices-donneuses des mots (dans ce film seul des femmes me donnèrent des mots), ont été impliquées dans la Phonésie presque autant que moi. Afin, dans le projet scénique *Diaphoner* de 2018 ³⁸⁷ j'invitai les spectateurs à me rejoindre sur scène pour performer avec moi les dialogues phonésiques devant l'audience.

³⁸⁷ Anatoli Vlassov, *Diaphoner*, Raw Metters Schikaneder, Vienne Autriche 2018, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/manage/videos/360874493>



Figure 11 : Anatoli Vlassov, *Phoné-Passé*, 2017. Photo à partir d'une captation du film.

(2) Attention augmentée

D'ailleurs, dans le film *Phoné-Passé*, il y a un moment où je mélange une performance publique au tournage du film ³⁸⁸. L'idée étant d'amplifier la charge de monstration en présentant la performance à la fois aux yeux du public présent et « aux yeux » des caméras. Cette double exposition a été plutôt une réussite, puisque, sans avoir beaucoup pratiqué la Phonésie auparavant, les spectateurs se lançaient dans cette expérience avec une attention augmentée. J'ai déjà observé ce phénomène dans un contexte complètement différent, en travaillant avec des performeurs autistes pour composer des pièces chorégraphiques comme *Tous* ³⁸⁹ et *Nous* ³⁹⁰ ou un film comme *Oasis* ³⁹¹ (cf. mon article *TENSER l'autisme à l'envers du*

³⁸⁸ Anatoli Vlassov, *Phoné-Passé*, (film tourné en 2017, mais non encore monté), [extrait en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/244347839>

³⁸⁹ Anatoli Vlassov, *Tous*, concours *Danse Élargie* au Théâtre de la Ville de Paris (parmi les six finalistes), 2012, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/54755274>

³⁹⁰ Anatoli Vlassov, *Nous*, Festival *Faits d'hiver*, 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/90303401>

soin. CARE comme rencontrer et non inclure ³⁹² sur ma méthode employée lors de ces expériences). Au cours de plusieurs années de travail avec ces personnes (8 ans d'ateliers hebdomadaires avec le même groupe), j'ai remarqué que le fait de participer dans un spectacle, une performance, un film les rendait plus responsables et engagés dans ce qu'ils faisaient. Comme si l'œil du spectateur ou de la caméra augmentait leur performativité. Ce n'est pas pour rien qu'Yves Citton (spécialiste de l'attention et professeur de littérature française à l'Université Paris 8), dans son article *Accélérer l'écologie* souligne le fait que des environnements conditionnent beaucoup nos attentions : « ils existent et opèrent en tant que tissu de relations conditionnant le comportement des objets sur lesquels se focalise notre attention. » ³⁹³ Pour mieux diriger nos focus d'attention, il est donc nécessaire d'organiser les milieux en fonction des enjeux de nos actions. Ainsi l'augmentation de l'environnement performatif par la multiplication des mises en vue (devant les spectateurs et en même temps devant les caméras) permettait aux spect-acteurs d'avoir une attention augmentée et ainsi d'être davantage engagés dans leur action.

Mais revenons à cette histoire de dialogue phonésique. Qu'est-ce qui se joue lorsque deux personnes se mettent face à face tout en prenant en compte non seulement les échanges sémantiques mais aussi les échanges somatiques ? Qu'est-ce qu'il est possible de mettre en place pour qu'une rencontre de telle sorte puisse avoir lieu ? Le mot « dialogue » comporte deux composants venus de la Grèce antique, à savoir *διά*, ce qui veut dire « au travers, par, entre », et *λόγος*, ce qui veut dire « parole, raison, verbe ». Ainsi, une belle définition est donnée sur Wikipédia où

³⁹¹ Anatoli Vlassov, *Oasis*, film présenté au *Art Film Festival* à Cannes, 2012, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/43173446>

³⁹² Anatoli Vlassov, *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure*, [Plastik] : Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui #06 [en ligne], mis en ligne le 18 avril 2019, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://plastik.univ-paris1.fr/tenser-lautisme-a-lenvers-du-soin-care-comme-rencontrer-et-non-inclure/>

³⁹³ Yves Citton, *Accélérer l'écologie*, in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, Éditions PUF, Paris, 2016, pp. 205 - 224.

le dialogue est « *une parole raisonnée et agissante, qui pénètre, tranche et traverse complètement et méticuleusement* »³⁹⁴ . Le dialogue est donc cette interface qui fait circuler des flux agissants, autant verbaux que non verbaux, et qui traversent, pénètrent et par là transforment les interlocuteurs. Dans le cas de la Phonésie, ces flux agissants sont, je vous le rappelle, les trois pistes, à savoir *Danse, Voix et Mot*. Et donc les questions se posent ainsi : quel dispositif performatif pour élaborer un dialogue phonésique ? Comment, grâce et avec la Phonésie, est-il possible de créer un dialogue qui permet aux participants de moduler un espace conjugué entre ces trois pistes ? Ce dialogue phonésique entre artiste et spectateur pourra-t-il comporter autant de consensus que de dissensus ?

Pour Christine Hardy, auteur de plusieurs ouvrages sur les états de conscience, lorsque deux personnes communiquent, il se crée une interface entre eux. L'émergence d'une nouvelle constellation de significations advient : commune aux deux communicants pour un temps mais en aucun cas identique aux chacun d'entre eux, car chacun est porteur de son propre point de vue, de sa propre histoire, de son propre devenir. La rencontre ne se présente pas ici comme un échange de données entre deux personnes, mais bien plutôt comme une réorganisation interne de l'un et de l'autre individu. Dans le cadre d'une théorie de l'organisation biologique, Francisco Varela (neurobiologiste et philosophe) parle de l'autopoïèse ou d'énaction comme de processus de perpétuelle auto-organisation. Dans son livre *Invitation aux sciences cognitives* il définit l'énaction comme lieu où « *l'acte de communiquer ne se traduit pas par un transfert d'information depuis l'expéditeur vers le destinataire, mais plutôt par le modelage mutuel d'un monde commun au moyen d'une action conjuguée* »³⁹⁵ . Et dans le cadre d'une analyse de ce qui se passe lors d'un dialogue phonésique, cette conception d'un dialogue

³⁹⁴ *Dialogue*, Wikipedia, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dialogue>

³⁹⁵ Francisco Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, Éditions du Seuil, Paris, 1988, p. 115.

comme une action conjuguée pour moduler un espace commun me paraît pertinente.

(3) Dialogue phonésique entre performeur et spectateur en 14 étapes

Ici je voudrais décrire la performance participative *Diaphoner*³⁹⁶ qui met en place précisément le dialogue en langue phonésique. Je vais décrire plusieurs étapes qui ont été mises en scène pour permettre au performeur et au spectateur de dialoguer phonésiquement.

Étape 1 : exposition des enjeux de la Phonésie

Dans *Diaphoner* je commence par exposer les enjeux de la Phonésie. Il s'agit , comme dans la conférence-performance *Phonésie* que j'ai décrite plus haut, de faire une courte introduction en expliquant pourquoi j'ai commencé à explorer la relation entre le geste et la parole et pourquoi il me paraît important de les articuler dans les contextes artistique et politique d'aujourd'hui. Cette étape est importante car elle relie les problématiques politiques et sociétales à l'expérience personnelle de chaque spectateur, afin d'éveiller leur curiosité et de les engager davantage dans la performance.

Étape 2 : aisé des outils de la Phonésie

Là, comme dans la conférence participative *Phonésie face à la propagande du langage*,³⁹⁷ je fais essayer les outils de la Phonésie aux spectateurs. Suivant l'espace de présentation (théâtre ou musée) il leur est possible de tester ses outils soit assis sur les chaises soit en se mettant debout dans un espace dégagé, comme lors d'un atelier ou d'un workshop.

Étape 3 : proposer de me rejoindre sur scène

³⁹⁶ Anatoli Vlassov, *Diaphoner*, op. cit.

³⁹⁷ Anatoli Vlassov, *La Phonésie face à la propagande du langage*, op. cit.

Une fois que les outils ont été essayés par tout le monde, je propose aux spectateurs qui le souhaitent, un par un, de me rejoindre sur scène pour faire un dialogue phonésique. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, le fait d'être vu par le public ou bien « vu » par une caméra, peut stimuler la performativité du spectateur. Cette stimulation peut être accrue en fonction de la renommée du performeur à qui le public attribue une aura d'exception plus ou moins grande. Yves Citton dans son livre *Pour une écologie de l'attention* nomme ce phénomène le prestige de la proximité : « *plus on se trouve près du performeur (surtout si celui-ci est par ailleurs une star médiatique), plus notre attention tendra à s'électrifier* »³⁹⁸ . La performance de Marina Abramović au MoMA en 2010 qui porte le nom *The Artist is Present* est un bon exemple de ce phénomène. Pendant 700 heures, elle performait assise devant un défilé des nombreux spectateurs qui pouvaient s'asseoir face à face avec la star mondiale et la regarder dans les yeux pour quelques minutes. De multiples vidéos sur Internet révèlent que beaucoup de personnes ont eu les larmes aux yeux. Ces larmes à mon avis, n'ont pas été provoquées par le regard particulièrement pénétrant d'Abramović mais résultent de cette électricité de l'attention dont parle Citton, fruit de la proximité d'une star et d'un effet de foule. N'étant pas une star, lors de ma performance, je ne cherche pas à provoquer une émotion très forte par ma simple présence ; je cherche, tout en profitant à petite dose de ce phénomène d'électrification émotionnelle, je cherche à faire expérimenter par le spectateur une façon différente de communiquer avec moi. Yves Citton note que la connexion émotionnelle « *en tant qu'une certaine communion affective est le substrat indispensable à toute communication* »³⁹⁹ . Et je dirais aussi qu'il ne s'agit pas forcément pour moi d'expérimenter la communication innovante mais de co-composer ensemble un dialogue inédit, de co-construire un

³⁹⁸ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 151.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 136.

dialogue. La nouveauté n'est pas ici la fin en soi. Elle permet juste d'expérimenter une élaboration commune, une œuvre en co-création.

Étape 4 : donner un mot

Une fois qu'un des spectateurs est sur scène, je propose au public de nous donner un mot à partir duquel nous allons effectuer notre dialogue. Il est intéressant, à mon avis, de demander ce mot au public, plutôt qu'au spectateur qui a décidé de sortir sur scène. Le fait que le mot « vient » de l'extérieur pourra assurer une certaine forme d'équité entre le performeur et le spectateur face au public. Non pas une égalité parfaite (le performeur a une connaissance de la Phonésie de toute façon supérieure au spectateur), mais une certaine forme de réciprocité devant le sujet commun.

Étape 5 : se positionner

À partir du moment où le public nous a donné un mot, le spectateur devenu acteur et moi-même, nous nous positionnons debout face à face. La distance de ce positionnement est définie par moi par avance (selon l'architecture de l'espace dans le cas d'une performance live, et selon le positionnement des caméras dans le cas d'un tournage de film) à une distance ni trop courte ni trop longue, pour que le public puisse bien voir et sentir les interlocuteurs.

Étape 6 : faire silence

Une fois positionné, il y a un silence. Ce « silence d'or » qui n'existe pas dans l'absolu, comme le disait John Cage, mais qui, comme au cinéma, prépare ce qui va suivre en sondant l'environnement qui nous entoure. Une attention pour la situation mais aussi pour l'autre personne en face afin de sentir ce qu'on partage déjà avant même de commencer : ce qu'on partage avec l'autre, c'est justement cette écoute commune de la situation. Yves Citton parle de cette écoute commune entre les

personnes comme d'une attention conjointe qui, depuis notre plus jeune âge, nous lie aux autres. Nous apprenons à être attentifs non seulement aux objets qui nous entourent, mais aussi aux autres humains qui sont, eux aussi, en écoute attentive autour de nous. *« L'attention conjointe nous attache. Elle le fait par le jeu des surfaces, dont le brillant attire le regard des uns, lequel y attire à son tour le regard des autres. Mais elle nous attache aussi en profondeur : c'est parce que l'attention d'autrui touche à notre « for intérieur » que nous sommes si sensibles à ses moindres variations. ⁴⁰⁰ »*

Étape 7 : prononcer le mot d'une façon neutre

Une fois que cette attention conjointe est installée et avant de rompre ce silence commun par le début d'action phonésique, je prononce simplement et de la façon la plus neutre le mot qui a été donné par le public. La neutralité de cette « annonce » permet à deux interlocuteurs d'entendre ce mot comme une sorte d'ouverture pour le dialogue. Ce mot est à la fois le sujet d'échange futur et l'objet d'attention conjointe, puisqu'il pousse les interlocuteurs à se concentrer et agir. Puis le dialogue phonésique démarre.

Étape 8 : associer le geste au mot

Puisque le spectateur est un invité de ce dialogue, il peut avoir au début une certaine forme de timidité due à son exposition aux regards du public. C'est donc à moi d'entamer le premier pas phonésique. Je commence alors par répéter le même mot, mais cette fois-ci, dès la première syllabe, j'associe n'importe quel geste à la prononciation des premières syllabes du mot en question.

Étape 9 : imiter l'autre

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 155.

Ainsi le spectateur (devenue d'ailleurs ici spect-acteur), sans qu'on le lui propose, se précipite, par mimétisme, dans l'imitation du performeur. Moi aussi j'enchaîne instantanément un mimétisme en retour imitant le spect-acteur. Yves Citton, dans le cadre d'une attention conjointe, appelle ce phénomène « *fascination du suspense gestuel : rien ne titille davantage notre attention que vivre en direct un geste en train de se faire* »⁴⁰¹. Et c'est grâce à ce mimétisme réciproque et à cette excitation de faire quelque chose ensemble que cette action directe se produit et s'amplifie de plus en plus.

L'être humain est un excellent imitateur. Il imite depuis son plus jeune âge les gestes et les paroles des humains qui l'entourent pour les incorporer et les conscientiser ensuite. Même dans un état intra-utérin il entend déjà les voix de ses parents en y réagissant par des gestes sensori-moteurs. Pour l'anthropologue du geste Marcel Jousse l'être humain est un « *mimeur par nature, l'homme se fait miroir des interactions du réel ambiant - et il leur fait écho* »⁴⁰². À la différence d'autres animaux, l'être humain, après sa naissance, est entièrement dépendant de son entourage pour sa survie. Sa vie est donc dépendante de multiples interactions avec les êtres humains qui s'occupent de lui. Et c'est là où, pour Marcel Jousse, l'enfant a besoin de mimer perpétuellement ses parents autant dans leurs gestes que dans leurs voix pour reproduire constamment leurs expressions sensori-voco-motrices. Car pour Jousse l'être humain est un être de sensation et c'est par la mise en dynamique de ses multiples sens qu'il inter-agit avec son environnement. Il interprète constamment des sensations venant autant de l'extérieur que de son organisation interne. Il y a donc pour Jousse cette interaction perpétuelle entre sensible et intelligible assurée par la notion du geste ; geste qui est pour Jousse une

⁴⁰¹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 149.

⁴⁰² Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Édition Gallimard, 1974, 1975 et 1978, Collection Tel, Paris, 2008, p. 43.

« énergie vivante qui propulse cet ensemble global qu'est l'Anthropos »⁴⁰³ . Fabienne Martin-Juchat (professeure des universités en anthropologie par la communication corporelle et affective) remarque que « la théorie de Marcel Jousse s'inscrit dans une métaphysique de type moniste et vitaliste, aux influences taoïstes et animistes »⁴⁰⁴ . Ainsi pour Jousse la pensée et le corps sont réunis dans une unité et c'est le geste qui permet leur unification. Christian Troël, spécialiste de Jousse, résume que pour cet anthropologue « l'être humain, dès sa naissance - et peut-être même dans la vie intra-utérine, fait « écho » au Réel qui l'entourne par un langage gestuel spontané puis par le geste sonore qu'est la parole, ce dernier étant consubstantiellement lié aux gestes mentaux, d'où émerge la pensée réfléchie »⁴⁰⁵ . En revenant donc au mimétisme mutuel lors du dialogue phonésique, on pourrait dire que c'est dans la quête d'un écho respectif que le performeur et le spect-acteur entament cette imitation réciproque constituant au fond leur dialogue commun.

Étape 10 : converser

Après le mimétisme qui crée finalement l'unisson du début du dialogue, survient souvent une phase de « décalage » dans laquelle l'un ou l'autre a alternativement les rôles de meneur ou suiveur. C'est ce qu'Yves Citton appelle le « principe de réciprocité : l'attention doit pouvoir circuler de façon bidirectionnelle entre les parties prenantes »⁴⁰⁶ . Parfois c'est le spect-acteur qui suit le performeur dans son imitation et parfois c'est le performeur qui suit le spect-acteur. Entre les deux actions phonésiques se produit comme un temps de latence, un délai de l'une

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰⁴ Fabienne Martin-Juchat, Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste I*, Questions de communication 2 | 2002, mis en ligne le 23 juillet 2013, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7296>

⁴⁰⁵ Christian Troël, *L'Anthropologie de Marcel Jousse – approche philosophique : approche globalisante du Geste comme condition d'humanisation*, Educatio, 2015, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://revue-educatio.eu/wp/2015/03/16/lanthropologie-de-marcel-jousse-approche-philosophique-approche-globalisante-du-geste-comme-condition-dhumanisation/>

⁴⁰⁶ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 128.

par rapport à l'autre, un atermolement qui s'allonge et se rétrécit. Dans l'étymologie du mot conversation dont, comme indique Citton, se trouve le pouvoir de s'y « *tourner ensemble l'un vers l'autre* » (*con-vertere*). *Il y a conversation (plutôt que pérération) dans la mesure où un principe de réciprocité invite à une alternance des rôles entre ceux qui parlent et celles qui écoutent* »⁴⁰⁷. Sauf que dans notre cas, la conversation est constituée de paroles mais aussi de gestes amplifiés et en ce sens l'écoute apparaît davantage comme un possible choix sur ce qu'on peut « répondre ». En effet, il est possible de réagir plus sur le geste ou plus sur la parole ou sur les deux à la fois. Un jeu de plus en plus complexe est possible alors entre les participants.

Étape 11 : incorporer l'imitation

S'il s'agit pour les protagonistes d'imiter l'autre dans un jeu complexe de suiveur-suivi, ils doivent aussi incorporer ceux que l'autre propose. L'incorporation se distingue de l'imitation dans le sens où lorsqu'on incorpore, on ne fait que reproduire mais on adapte ce qu'on imite à sa propre corporéité. Une fois nous avons imité l'autre, c'est-à-dire qu'une fois que nous avons tenté de reproduire l'action de l'autre à l'identique, il s'opère une sorte de recul par rapport au « modèle » afin d'intégrer de ce qui a été copié à son propre corps et à son propre vécu. Il s'agit donc d'une forme de dissensus avec l'interlocuteur non pour aller contre l'autre mais plutôt pour aller avec soi — le soi étant toujours en dissonance avec l'autre par sa singularité. Ce dissensus de la relation décrit par Jacques Rancière est pour lui une forme d'émancipation. Émancipation qui, dans le cadre de notre performance, est une prise de liberté par rapport au sensible d'un conditionnement corporel et linguistique que l'autre nous impose malgré lui. Cette liberté nous vient après avoir plongé avec notre attention dans l'autre tout en l'imitant dans ses gestes et paroles. Elle est la liberté de pouvoir s'éloigner de

⁴⁰⁷ *Ibid.*

l'autre afin de faire vibrer en soi sa proposition et de l'adopter à sa propre portée. Ce mouvement de recul éphémère qui ramène le focus attentionnel sur ses propres sensations pour que chacun puisse accorder ce qu'il reçoit de l'autre avec ses propres expressions logo-somatiques. Et pour accorder ce qui vient de l'autre avec ce qui est en soi, il faut malaxer cette patte étrange, faite de mots, de gestes et des voix dans ce que Jousse appelait « *la manducation de la parole* »⁴⁰⁸, où le corps entier incorpore ce qu'il rumine. Dans le chapitre précédent j'ai déjà parlé de cet outil de la Phonésie qui est celui de manger des mots, c'est-à-dire de prononcer les mots comme si tout notre corps devenait une grande bouche logo-phagique. Une cavité buccale pour une matérialisation empathique d'une langue de l'autre qui, une fois avalée, devient une sorte de pâte nutritive. Cette fameuse pâte-mots du poète Christophe Tarkos est décrite par Christian Prigent (écrivain, poète et critique littéraire français) dans la préface Sokrat à Patmo au livre *Écrits poétiques*⁴⁰⁹ : « une fois coagulée, malaxée, plasticisée et dynamisée, la patmo mobilise l'intérêt, épuise le plaisir et recouvre tout l'espace de l'expression (si elle rend secondaire tout effet de signification) - alors s'ouvre du même coup entre la langue ainsi emphatiquement matérialisée (Lacan disait « mOtérialisée ») et ce dont elle semble cependant parler un irrémédiable espace d'étrangeté réciproque. »⁴¹⁰ Et c'est cette étrangeté réciproque créée par la dissonance de la copie que permet l'incorporation dans le dialogue phonésique.

Étape 12 : « agent agissant l'agi »

Après avoir vibré en incorporant de la matérialité phonésique de l'autre, il nous faut la renvoyer à l'interlocuteur comme une proposition nouvelle. Le performeur et le spect-acteur s'envoient réciproquement des énoncés. On

⁴⁰⁸ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Édition Gallimard, op. cit., p. 397.

⁴⁰⁹ Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Éditions P.O.L, Paris, 2008.

⁴¹⁰ Christian Prigent, *Sokrat à Patmo*, préface à Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 20.

« envoie » quelque chose à l'autre, on le voit être agité par ce qu'on vient d'envoyer et on agit en retour. Jousse appelait cette interaction continue triphasisme : « *action qui agit sur une autre action* » ou encore « *agent agissant l'agi* »⁴¹¹ . Ainsi les deux dialoguants remuent leurs singularités respectives dans un jeu et re-jeu de leurs gestes et paroles.

Étape 13 : tenses pour performer une rencontre

Une fois passés par l'imitation et l'incorporation de l'autre, et après avoir joué avec des enchainements entre agir et agissant l'agi, les interlocuteurs plongent dans l'improvisation mêlant mots et gestes mais aussi leurs deux singularités actantes. Même si le spect-acteur a déjà essayé les outils de la Phonésie, il ne les a expérimentés qu'une seule fois. Il s'agit donc pour lui d'en arpenter l'inconnu. Erin Manning et Brian Massumi dans leur livre « *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-création* » distinguent, d'après le guitariste Derek Bailey⁴¹², deux types d'improvisations : idiomatique, pratiquée en temps réel mais sur des règles déjà existantes, puis non-idiomatique, qui s'efforce « *de faire émerger non seulement de nouvelles phrases (ce que nous faisons toutes et tous en parlant ou en écrivant), mais aussi de nouvelles grammaires, qui excèdent et ébranlent les règles d'acceptabilité préexistantes* »⁴¹³ . En ce sens c'est dans une improvisation non-idiomatique que le spect-acteur plonge lors d'un dialogue phonésique.

Dans cette improvisation non-idiomatique, il y a comme un espace commun qui s'établit entre les deux protagonistes ; un environnement dans lequel les mots et les gestes se modèlent et se transforment perpétuellement par les actions des

⁴¹¹ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Édition Gallimard, op. cit., p. 46.

⁴¹² Derek Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique* (1980), Paris, Outre Mesure, 1999. Voir Yves Cillon, *Politiques improvisistes*, in Julie Denouël & Fabien Granjon, *Politiques d'Uz. Vivacités critiques du réel*, Rennes, Éditions du Commun, 2018, p. 211-234.

⁴¹³ Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-création*, Éditions Les presses du réel, Dijon, 2018, p. 113.

interlocuteurs. *Tenser* ici apparaît comme une action mutuelle qui met en tension le milieu intersubjectif que les protagonistes organisent ensemble, créant une dynamique où deux personnes s’approchent et s’éloignent dans leurs énoncés respectifs. Ainsi plusieurs couches sont brassées, remaniées dans le montage élastique d’un dialogue. Entre gestes, paroles, pensées, sensations, attentionnalités, différents courants se lient et s’entrechoquent, produisant de multiples micro-événements qui font de cette relation dialogique la performance d’une rencontre.

Étape 14 : finir

Toutes choses ont une fin (ou pas). Cette longue description détaillée d’un dialogue phonésique entre le performeur et le spect-acteur ne dure que quelques minutes (2 ou 3 minutes) ; le moment de clôture du dialogue vient assez vite. C’est moi en général qui entame le ralentissement du flux global de la conversation logosomatique tout en prenant en compte la mutualité de cette décélération. Puisque les deux parties prenantes se trouvent dans une attention conjointe, ce freinage s’effectue sans trop de difficulté. Le dialogue se termine alors en évoluant vers la situation par laquelle il a été entamé, à savoir le silence. Deux personnes, face à face, yeux dans les yeux, terminent leur performance dans un calme serein — comme après la tempête d’une rencontre intensément et communément vécue.

On pourrait donc dire que la performance participative *Diaphoner* propose aux spectateurs plusieurs régimes d’attention. D’abord c’est une attention intermédiaire et nucléaire que j’ai déjà décrite plus haut : le spectateur circulant avec son attention entre nombreuses associations de gestes et de mots, de signifiants et de signifiés, associations tissant entre le dire et le faire tout un réseau de relation. Puis, quand on lui propose d’essayer des outils par lui-même, il change son régime d’attention en passant d’une attention nucléaire à une attention immersive. Dans l’attention immersive le spectateur est plongé dans de nouveaux contenus où il essaye des outils phonésiques sur sa propre corporéité : ce qui l’amène à élaborer

de nouveaux principes d'évaluation et l'amène donc vers l'incorporation. Puis lorsque l'un des spectateurs vient sur scène, il passe dans un mode d'attention que j'ai déjà qualifié d'attention augmentée - état dans lequel se trouve le spectateur lorsqu'il performe sous l'œil du public. Son attention est alors augmentée par de multiples regards d'autres spectateurs.

(4) Pensée en mouvement

Mais voyons alors ce qui se passe avec l'attention des spectateurs qui restent dans la salle. Lorsqu'un des spectateurs monte sur scène, le public passe d'abord dans un mode d'attention empathique où il s'identifie au spect-acteur sur scène et se mettant virtuellement à sa place. Le public se sent donc en empathie avec ce qui se passe sur scène mais il se sent aussi témoin de ce qui se passe. Puis il passe dans un mode d'attention que nous avons déjà qualifié d'attention du suspense gestuel, où il attend le démarrage d'un événement nouveau puisque chaque fois qu'une nouvelle personne sort sur scène, il s'agit de quelqu'un qu'on n'a « jamais vu » auparavant. Puis, lorsque le dialogue phonésique démarre, l'attention passe sur scène, portant sur les deux dialoguants. Dans ce sens l'attention suit la façon dont une personne réagit aux propositions de l'autre, dont il écoute ou hésite à répondre ou à énoncer sa proposition. Ainsi, avec son attention, le public suit les attentions des autres (de ceux qui sont sur scène) en pistant de multiples circulations dans différentes interactions intentionnelles.

Depuis Platon, le dialogue est associé à une structuration de la pensée. Un dialogue pour Socrate est d'abord un dialogue avec sa propre âme ; c'est un mouvement de pensée qui se pose des questions et qui se répond à elle-même. Puis, dans le cas où il s'agit d'un dialogue entre deux personnes, les interlocuteurs représentent soit des forces qui refusent de développer une pensée qui se trame, soit au contraire, des forces qui permettent à cette pensée de se déployer par le discours. Le dialogue est donc surtout une circulation de la pensée soit à l'intérieur

de soi soit dans un espace intermédiaire organisé avec l'interlocuteur. Or, la particularité de la Phonésie est dans le fait que la pensée n'est pas associée qu'au mot et au discours sémantique mais aussi au geste et à la voix. Comme chez Jousse, le geste et la voix y sont autant chargés de sens que ne le sont les mots. Comme Jousse, Maurice Merleau-Ponty met aussi le corps au centre de ce qu'on peut nommer la pensée humaine. Le philosophe Henri de Monvallier (en parlant des points communs entre Jousse et Merleau-Ponty) note que dans la pensée incarnée « le corps ne doit pas avoir une place subalterne par rapport à la pensée mais s'intégrer à celle-ci dans une perspective d'unité et d'unification : or, seul le corps humain individué peut permettre cette unité et cette unification » 414 . Ainsi, le dialogue phonésique organise cette unité comme un réseau qui se compose entre deux personnes : réseau constitué de trajets logo-somatiques dans lesquels les mots et les gestes se transmutent les uns dans les autres. La pensée ici est incarnée par l'entrelacement dynamique du sémantique et du somatique, produisant ce que j'appelle des Sens-Ations (événements transformant le sensible en intelligible et inversement). Ce que les spectateurs suivent dans ce cas-là avec leur attention ce n'est pas seulement une rencontre entre deux êtres humains mais aussi une rencontre entre le sensible et l'intelligible. Sensible et intelligible sont les deux pôles depuis longtemps opposés par une tradition dualiste qui, depuis Platon et Descartes, sépare le corps et l'esprit en deux entités indépendantes. Comme l'indique Monvallier, Descartes « fait de la pensée un phénomène indépendant du corps (c'est l'opposition cartésienne entre le corps comme chose étendue (res extensa) et l'esprit comme chose pensante et donc inétendue (res cogitans). Dans cette perspective, non seulement la pensée est conçue comme acte intellectuel pur

⁴¹⁴ Colloque annuel de l'Association Marcel Jousse, Actes du 15 novembre 2008 (dépôt auprès de M. Rémy Guérinel, Association Marcel Jousse), Christian Troël, « L'Anthropologie de Marcel Jousse – approche philosophique : approche globalisante du Geste comme condition d'humanisation », *Educatio* [En ligne], 4 | 2015, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : http://revue-educatio.eu/wp/2015/03/16/lanthropologie-de-marcel-jousse-approche-philosophique-approche-globalisante-du-geste-comme-condition-dhumanisation/#_ftn8

détaché de toute relation au corps mais le corps (lieu des passions et des pulsions) est ce qui nous empêche de penser et ce dont il faut nous détacher (voire nous arracher) si nous voulons arriver à penser »⁴¹⁵. Mais il ne s'agit pas non plus de considérer la Phonésie comme une technique qui tend à unifier la corporéité dans une unité indivisible et fixe. Il s'agit plutôt de la considérer comme une pratique qui brasse le sensible et l'intelligible dans un milieu dynamique. En ce sens, ce que le public observe dans le dialogue phonésique ce sont les multiples flux hétérogènes que deux personnes accordent dans un geste commun.

c) Dialogue entre l'œuvre et le public

(1) La scénographie dialogique comme la scénographie immersive traversante

Si dans *Diaphoner* c'est le dialogue phonésique qui est performé sur scène entre le performeur et le spect-acteur, est-il possible de créer un dialogue à l'échelle d'une œuvre entière ? C'est-à-dire, est-il possible que l'œuvre tout entière présente un dispositif dialogique ? Je rappelle que dans l'étymologie du mot dialogue il y a une racine grecque *διά* qui veut dire « à travers ». Je vais donc donner quelques exemples de mes œuvres où le dispositif scénographique suppose une dynamique de traversée et donc de dialogue entre l'œuvre et son public.

J'inscris ces exemples dans le contexte plus large de ce qu'on nomme par « théâtre immersif » et plus spécifiquement « scénographie immersive ». Il s'agit des œuvres de spectacle vivant qui, plutôt que de concevoir un rapport frontal et séparé entre scène et public (comme le théâtre à l'italienne), propose des dispositifs scénographiques permettant d'estomper et de transformer cette frontière du « quatrième mur » imposé par l'architecture du lieu lui-même. Un des enjeux des scénographies immersives est dans le fait que le spectateur y est immergé dans un

⁴¹⁵ *Ibid.*

espace où « lieu réel » et « lieu imaginaire » coïncident ou divergent, engageant ainsi une dynamique d'oscillation entre ces deux espaces. Marcel Freydefont (scénographe, comédien et metteur en scène français) dans son article *Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)* émet l'hypothèse que cette oscillation « est fondatrice de toute utopie et qu'elle est au cœur de ce que nous identifions par le terme de théâtre immersif »⁴¹⁶. Dans les œuvres que je vais décrire plus bas, cette oscillation entre l'imaginaire et le réel apparaît dans la relation d'une traversée spatiale qui se développe entre les performeurs et les spectateurs. En effet, les performeurs peuvent y traverser l'espace des spectateurs ou les spectateurs peuvent y traverser l'espace des performeurs. Les performeurs étant chargés d'une aura imaginaire (due à leur statut de protagonistes du spectacle) laquelle se maintient facilement si le performeur est loin des spectateurs sur le plan spatial. Or, si le performeur se rapproche du spectateur dans l'espace de présentation, une partie de cette charge imaginaire se dissipe par la présence plus proximale et plus réaliste du performeur. Dans sa perception le spectateur bascule alors d'un monde « imaginaire » vers un monde « réel ». Cette transition dans la perception des performeurs par les spectateurs suivant leur distance ou proximité spatiale permet cette oscillation dont parle Freydefont : entre le monde imaginaire (véhiculé par les performeurs à distance des spectateurs) et le monde réel (apparaissant lorsque les performeurs se reprochent physiquement des spectateurs).

Je postulerais afin que les dispositifs immersifs qui permettent cette oscillation de proximité et de distance permettent aussi ce dialogue entre l'œuvre et son public dont j'ai parlé au début.

⁴¹⁶ Marcel Freydefont, *Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)*, *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/agon/1559>

C'est dans *Nous*⁴¹⁷, spectacle avec neuf performeurs autistes, que j'ai commencé à tordre le rapport frontal entre le public et la scène. L'enjeu de cette pièce était une possibilité de rencontre avec l'altérité ; l'altérité étant incarnée par des performeurs touchés par l'autisme, à la fois proches et lointains et avec qui nous nous ressemblons dans notre différence. J'ai donc choisi de provoquer une rencontre entre les performeurs et les spectateurs, créant entre eux une dynamique chorégraphique d'aller et de retour, de rapprochement et d'éloignement. Assis sur le plateau même, les spectateurs se retrouvaient non pas devant mais dans le mouvement chorégraphique. Dans l'article *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure* j'ai déjà décrit que dans ce dispositif « les places assises formaient trois petits ovales autour de trois îlots. Les espaces vides permettaient aux performeurs d'entrer, de sortir ou de traverser l'espace du public. La circulation des danseurs permettait d'établir une relation entre les performeurs-autistes et les spectateurs, relation faite de rapprochement et d'éloignement, de proximité et de distance »⁴¹⁸. Cette alternance entre proximité et distance permettait d'établir la relation d'oscillation entre les performeurs et les spectateurs en termes spatiaux mais aussi en termes d'intensité performative. « Une fois le public assis, la pièce démarrait par une agitation progressive des danseurs sur les gradins, allant vers des états d'agressivité. Puis, dans une rupture, cette intensité se calmait et les performeurs descendaient vers le public pour s'y infiltrer et toucher les spectateurs au sens propre. Après avoir pénétré dans le public, les performeurs se lançaient dans une course sur la périphérie autour du grand cercle des chaises. En s'éloignant du rapport proximal, des figures en mouvement devenaient un paysage giratoire.⁴¹⁹ » Ainsi dans l'oscillation entre proximité et distance, dans des constants allers-retours à la fois spatiaux et performatifs les spectateurs pouvaient

⁴¹⁷ Anatoli Vlassov, *Nous*, op. cit.

⁴¹⁸ Anatoli Vlassov, *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure*, op. cit.

⁴¹⁹ *Ibid.*

expérimenter des transformations dans leur perception entre virtuel et réel dans l'utopie que Nous proposait.

Dans une autre pièce qui porte le nom de *Corder*⁴²⁰ j'ai conçu aussi un dispositif scénographique traversant autant sur le plan spatial que sonore. Il s'agissait d'un trio pour trois danseurs vocaux (cette fois des artistes chorégraphiques professionnels) avec pour enjeu de ne révéler ni des voix d'acteurs ni des voix de chanteurs mais celles des danseurs, c'est-à-dire des voix qui sont en lien direct avec le mouvement dansé. Concernant l'aspect spatial du dispositif, je voudrais préciser que la pièce a été programmée en extérieur dans des grands parcs avec de larges terrains de pelouses. Les places assises ont été disposées en sorte qu'au début du spectacle les spectateurs commençaient par voir les trois danseurs marcher en unisson au loin. Cette cordée de trois danseurs circulait latéralement de droite à gauche et de gauche à droite, se rapprochant très graduellement du public et finissait par traverser littéralement l'espace des spectateurs assis. Sur le plan de l'aspect sonore du dispositif, les danseurs ont été munis de micros en sorte que leur respiration et voix puissent être entendues par les spectateurs. La spatialisation du son a été composée de manière à ce que les danseurs, quand ils étaient au loin devant, soient entendus comme s'ils étaient près des spectateurs et même spatialement derrière eux. Et à l'inverse, quand les danseurs étaient spatialement proches, on les entendait comme s'ils étaient loin. Le son a été pour ainsi dire renversé par rapport au déplacement global du trio des danseurs. On peut donc dire que le dispositif sonore a permis une chorégraphie entre la virtualité de l'espace sonore (voix et respiration des danseurs) et leur présence réelle.

⁴²⁰ Anatoli Vlassov, *Corder*, Festival *Plastique Danse Flore*, Versailles, 2015, (a reçu l'aide au projet DRAC Danse Ile de France. Création lors du festival « Plastique Danse Flore » à Versailles. 2 dates programmées au festival « Entre cour et Jardins » près de Dijon en 2016), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/112951417>

D'autre part, dans la structure de la pièce des soli des danseurs se sont plusieurs fois détachés de la marche compacte et unie du trio. Lorsque les danseurs marchaient on entendait leurs respirations respectives ; la façon de respirer a été d'ailleurs composée à la fois en relation et « indépendamment » de la marche. Or, quand les danseurs « sortaient » du trio pour danser leur solo, ils émettaient leur voix qui, elle aussi, a été composée en relation avec le geste dansé. Ces soli ont eu lieu autant lorsque les danseurs étaient dans l'espace scénique « devant » les spectateurs que lorsque les danseurs traversaient l'espace où le public était assis. L'expression de la voix des danseurs changeait en fonction des espaces dans lesquels ils se trouvaient : lorsque les performeurs dansaient au loin, leurs voix se projetaient dans toutes les directions ; lorsqu'ils dansaient dans l'espace des spectateurs, leurs voix s'adressaient directement aux spectateurs comme s'ils essaient de leur « parler ». C'est-à-dire que, dans la perception des spectateurs, les performeurs apparaissaient davantage comme des personnes s'adressant à eux, plutôt que comme les objets d'intérêt du spectacle, des abstractions dansantes. On pourrait donc dire que lorsque les danseurs passent d'un espace lointain vers un espace proximal, grâce à l'adresse directe au public, la perception de celui-ci bascule de la virtualité vers un aspect plus réaliste du spectacle.

Si dans les deux projets que je viens de décrire (*Nous et Corder*), ce sont les performeurs qui traversaient l'espace du public, dans le dispositif dialogique d'une autre pièce, *Organes de l'Amour*⁴²¹, c'est le public qui « pénètre » l'espace des performeurs. Dans *Organes de l'Amour* sept danseurs parlants (entre 11 et 76 ans) accueillent le public littéralement entre leurs bras, formant une ronde. Quand les spectateurs franchissent la porte de la salle, ils se retrouvent directement à l'intérieur de la ronde des danseurs ; celle-ci ne cesse de s'agrandir pour accueillir tout le public à la fois - ce fait est possible grâce aux costumes des performeurs et plus

⁴²¹ Anatoli Vlassov, *Organes de l'Amour*, Point Éphémère, Paris, 2017, [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/150454102>

spécifiquement grâce aux manches télescopiques qui se rallongent au fur et à mesure que la ronde s'agrandit. Après avoir refermé la ronde derrière le dernier spectateur, les danseurs parlants entament leur rotation autour des spectateurs qui restent debout au milieu de la ronde. Après un certain nombre de tours, les manches se détachent et la ronde « s'ouvre » afin que les spectateurs puissent circuler librement dans l'intégralité de l'espace de la représentation. Tout en continuant de tourner, la ronde se resserre progressivement sur elle-même pour former un noyau giratoire au milieu de la salle.



Figure 12 : Anatoli Vlassov, Organes de l'Amour, 2017.

On peut donc constater que spatialement la rencontre dialogique entre le public et les performeurs commence directement par une traversée pénétrante. Les spectateurs pénètrent l'espace virtuel des danseurs et se retrouvent comme enveloppés par cette virtualité. L'immersion ici est directe et instantanée, puisqu'elle arrive soudainement et sans qu'on s'y attende. Les spectateurs y sont tout de suite proches des danseurs, presque en corps-à-corps avec eux. Cette présence de

proximité réaliste des performeurs n'est pas malgré tout celle des corps quotidiens. Comme je l'ai déjà suggéré plus haut, la ronde est polyphonique. C'est-à-dire que tout au long de la pièce, les danseurs parlent d'un thème choisi d'avance (celui de l'amour) ; ils verbalisent l'amour dans un mode phonésique (leur voix et leur danse sont interdépendantes et peuvent agir l'un sur l'autre). Chacun des sept danseurs clame, à son propre rythme, sa vision singulière de ce qu'est l'amour ; ils le font tous ensemble. Sur cinq étapes, tous les danseurs, individuellement et en même temps, parlent de l'amour sur plusieurs modes : réflexif, expérience personnelle, sensation, rapport à l'autre et l'envers de l'amour (son aspect destructif). Cette partition polyphonique se compose de paroles à voix normale, à voix chuchotée, à voix chantonnée ainsi qu'à voix hyperventilée. Entre trio à voix normale et quatuor à voix chuchotée, duo à voix normale et quintet à voix chantonnée, solo à voix chantonnée et sextet à voix hyperventilée, les spectateurs expérimentent une écoute stéréophonique giratoire. Le chœur fait tourner la voix qui fait tourner le sens pour faire percevoir au public des mouvements de masses sonores et des tissages de sens multiples.

Toute au long de la pièce, les spectateurs sont à la fois dans une certaine proximité avec les performeurs et dans une forme de distance qui se crée par leurs voix polyphoniques : entre les différentes étapes de spatialisation qui se croisent avec celles de la vocalisation, des interpénétrations entre réalité et virtualité se composent perpétuellement - un organe mouvant réunit les sujets humains dans un agencement faisant circuler les flux entre réel et virtuel. Ce réseau invite les spectateurs à structurer un dialogue non plus selon une opposition dualiste, mais selon des systèmes de connexions multiples et mobiles. Dans cette optique, ce qui devient dialogue, ce sont les trajets d'attention que la pièce active dans son espace de présentation. L'enjeu est que le spectateur s'y sente vivant et curieux, désireux d'altérité et de rencontre de l'inconnu.

B. Phonésie Transdisciplinée — Transcendée avec les chercheurs

Ici la Phonésie se met en relation avec d'autres artistes et chercheurs.

1. De la Recherche vers la Création

Projets transdisciplinaires pour une transformation des régimes de
perception de la recherche

2. De la Création vers la Recherche

Étude approfondie de la Phonésie par une chercheuse en danse

Projets transdisciplinaires pour une transformation des régimes de perception

Dans mon parcours artistique j'ai déjà réalisé plusieurs projets qui ont été véritablement transdisciplinaires. C'est-à-dire des projets où il ne s'agissait pas seulement de croiser différentes disciplines artistiques, mais de les hybrider avec des activités tout autres de notre société (propreté urbaine, autisme, endoscopie médicale).

Je voudrais rappeler ici que la notion de transdisciplinarité est apparue dans les années 1970. Elle a été introduite par le philosophe Jean Piaget lors d'une conférence de l'OCDE (organisation de coopération et de développement économique - voir à ce titre l'explication du physicien franco-roumain Basarab Nicolescu ⁴²²) pour souligner la singularité de cette posture scientifique et intellectuelle consistant en un dépassement et une transgression des frontières entre diverses disciplines. Il s'agit donc au fond de chercher dans les interstices et les fluctuations des frontières entre différentes activités une nouvelle connaissance capable d'engendrer des projets qui vont au-delà de ces activités.

La danse est pour moi une discipline artistique privilégiée et c'est toujours avec elle que j'ai croisé d'autres activités. Je postulerai ici qu'aller au-delà des activités croisées c'est créer des projets qui transforment les régimes collectifs de perceptions normatives. Par exemple, dans l'un de mes projets j'ai croisé la danse avec la profession du nettoyage urbain. Dans de multiples projets qui ont été regroupés sous le nom générique *Danseurs de Surfaces* ⁴²³ j'ai donc croisé chorégraphie et nettoyage urbain. Dans l'un de ces projets, *Les Invisibles* ⁴²⁴ nous

⁴²² Basarab Nicolescu, *Quelle est l'origine du mot transdisciplinarité ?*, [Vidéo]. Canal-U, MNHN, 2015, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.canal-u.tv/54577>

⁴²³ Anatoli Vlassov, *Danseurs de Surfaces*, Halle de la Villette, 2003, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/92020997>

⁴²⁴ Anatoli Vlassov & Julie Salgues, *Les Invisibles*, programmée en 2004, Festival Paris Quartiers d'Été à Paris, France, en 2003, Festival de Delft en 2005 à Delft, Pays-Bas, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=6skPp5eI598>

avons dansé avec des balayeurs de Paris. Dans ce projet il s’agissait de « décaler » légèrement certains gestes de travail des agents de la propreté dans l’espace public (balayer lentement ou nettoyer un seul pavé du revêtement de la chaussée). Ces gestes décalés modifiaient le régime normé de la perception des éboueurs dans la ville par les passants citadins. Ces performances créaient des micro-perturbations dans la normativité urbaine tout en incitant les citadins à adresser davantage leur attention aux éboueurs, normalement ignorés. Deux autres projets de la même série, *Chorégraphie pour Engins*⁴²⁵ et *Chorégraphie pour Chasse-Neige*⁴²⁶, mettaient en scène les machines de nettoyage de Paris et de Montréal, jouant non seulement avec la normativité du regard normé mais aussi avec certains a priori. Les chasse-neige de Montréal par exemple, n’étaient pas appréciés par les citadins à cause des risques liés à l’écrasement des piétons. Dans ce sens, présenter une chorégraphie de chasse-neige permettait de générer un autre point de vue sur ces machines nerveuses et de placer les a priori des citadins sous un nouveau jour.

Le régime de perception a également pu être modifié dans d’autres créations chorégraphiques transdisciplinaires qui se déroulaient dans le milieu d’autisme. À la différence de celui des art-thérapeutes, mon régime de perception de l’autisme n’en faisait pas un handicap. L’enjeu étant, grâce à la création chorégraphique, de dépasser, des a priori sur le manque d’autonomie chez les personnes autistes. Habituellement, dans des milieux spécialisés de la création, des personnes autistes sont toujours accompagnées par des personnes dites « valides ». Dans ma création *Nous*⁴²⁷, une pièce pour neuf personnes autistes, les protagonistes ont pu performer un spectacle de 50 minutes sans aucune assistance par des

⁴²⁵ Anatoli Vlassov & Julie Salgues, *Chorégraphie pour Engins*, Programmation : Mois de l’Environnement à Chalon-sur-Saône, 2007 / Nuit Blanche à Paris, 2004, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=u3otz8W5Aoc>

⁴²⁶ Anatoli Vlassov & Julie Salgues, *Chorégraphie pour Chasse-Neige*, Programmation : Nuit Blanche à Montréal, 2006, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JHA52zVC8J8&t=4s>

⁴²⁷ Anatoli Vlassov, *Nous*, op. cit.

accompagnateurs « valides » sur le plateau. La méthode employée à cet effet est la méthode *Tenser* que j'ai plus spécifiquement décrite dans un article ⁴²⁸ et qui se résume dans l'attitude suivante : plutôt que de cacher ce qu'on appelle en psychiatrie les stéréotypies des personnes autistes (reproductions involontaires et insistantes de gestes ou de mots similaires), il s'agit de les révéler en tant que véritables puits de la créativité. On peut donc voir que c'est en croisant deux domaines divers, celui d'un accompagnement spécialisé et celui d'une méthode artistique expérimentale, que le régime de regard sur l'autonomie des personnes autistes a pu être transformé.

Un autre exemple de travail transdisciplinaire où le croisement des savoirs a permis une transformation du régime du regard normatif s'est présenté dans le projet *L'envers du dehors* ⁴²⁹ où j'ai dansé avec une caméra endoscopique sans fil. Grâce à une collaboration entre mon équipe artistique et des scientifiques en endoscopie (notre partenaire, la compagnie *Given Imaging* ⁴³⁰, étant pionnier dans ce domaine) a pu être réalisé ce projet, dans lequel pour la première fois, un danseur a pu performer sur scène et avoir les images de ses organes digestifs en temps réel. Par cette double exposition d'un danseur (simultanément depuis son extérieur et son intérieur) ce projet a mis le premier jalon vers la transformation du regard sur l'importance des organes dans le mouvement dansant en particulier et dans le corps vivant en général.

Les projets transdisciplinaires que je viens de décrire témoignent que des croisements de savoirs permettent des innovations dans le domaine artistique et créent des artefacts (pièces de danse, performances, films...) qui non seulement

⁴²⁸ Anatoli Vlassov, *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure*, op. cit.

⁴²⁹ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, op. cit.

⁴³⁰ *Given Imaging*, Wikipedia, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Given_Imaging

transforment le regard des spectateurs mais ouvrent un potentiel pour modifier tout un régime de perception collective.

Riche de ces expériences du passé et travaillant aujourd'hui sur la Phonésie où je mêle danse et parole, je croise mes explorations avec celles d'artistes et chercheurs venus de disciplines autres que la mienne. Je voudrais donc présenter ici plusieurs rencontres qui, au vu de leur aspect transdisciplinaire, ont généré de nouvelles inventions scientifiques, comme par exemple le concept de *corpArléité* ou la découverte de la transmutation du geste et du signe dans la Phonésie. Je présenterai aussi des rencontres qui non seulement ont généré des innovations conceptuelles, mais ont donné diverses formes de créations phonésiques. Ce faisant j'émettrai l'hypothèse que ces rencontres transdisciplinaires transforment le régime lui-même de la perception de la recherche scientifique.

1. De la recherche vers la création

Ici plusieurs chercheurs se mettent à travailler ensemble autour la Phonésie. D'une part la Phonésie s'élabore en se mettant en critique constructive et créative avec d'autres chercheurs notamment à travers les conférence-performance en binôme. Puis créations phonésiques avec les chercheurs sous une forme des œuvres phonésiques à part entière.

Dans cette partie je choisis les rencontres avec les scientifiques qui ont généré des différents types de créations à la fois performatives et textuelles, à savoir les conférences-performances en binôme, les textes écrits à six mains, mais aussi des créations phonésiques où les chercheurs des différents domaines s'engagent « corps et âme » dans des projets « scéniques ».

a) Conférence-Performance en binôme avec deux chercheurs

(1) Rencontre avec Julie Reshé, philosophe et psychanalyste ukrainienne

(a) Recherche-Création-Public

« *Si les dialogues sont fréquents, les rencontres sont rares.* ⁴³¹ »

Slavoj Žižek

Ce qui suit est né d'une rencontre entre recherche et création, entre une philosophe psychanalyste et un danseur parlant, entre postulat philosophique et pratique performative, entre un concept théorique et un public qui performe ce même concept.

Au départ, il y a une envie de créer ensemble. D'un côté Julie Reshé, professeur de philosophie, psychanalyse et neuroscience à l'École d'études avancées de l'Université de Tyumen (Sibérie - Russie) et de l'autre côté Anatoli Vlassov (moi-même), artiste chorégraphique directeur artistique d'une compagnie IDCORE et doctorant contractuel en thèse-crédation à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ce désir d'une co-crédation est soutenu par Yann Toma, artiste, chercheur et professeur des universités à Paris 1 Panthéon-Sorbonne qui propose au duo de présenter quelque chose ensemble dans le cadre de son séminaire doctoral Art et Mutations.

Avec Julie, nous décidons de mettre en relation son texte déjà existant « *Language as a parasite in the brain of a child or critical perspective on postmodern linguistic relativism* » et ma technique performative « Phonésie » que je développe depuis l'année 2012 et qui consiste en une articulation égalitaire entre danse et parole. Cette confrontation aura pour résultat une conférence-performance « *La langue comme un parasite de l'humain ou comment la Phonésie transforme leur*

⁴³¹ Slavoj Žižek, *Organes sans corps : Deleuze et conséquences*, Alsterdam, 2003, p. 11.

*symbiose en mutualisme - Perspectives critiques sur le postmodernisme et proposition performative pour un sujet parlant*⁴³² » que nous présentons lors du séminaire doctoral en question. Lors de cette mise en dialogue performative Julie développe le postulat philosophique qu'une langue peut être considérée comme une forme de vie non spécifiquement humaine ; quant à moi, je réponds à cette idée par un acte performatif où j'articule la danse, la langue et ma propre présence comme s'il s'agissait de trois formes de vie distinctes : somatique, sémantique et humaine. Un territoire anthro-po-лого-somatique où le protagoniste n'est plus le seul auteur de son acte d'énonciation mais partage son expression avec d'autres formes de vie langagière et somatique qui le traversent. De cette conférence-performance émerge le concept de la corpArléité : champs d'expérience regroupant ces trois formes de vie contenues par un danseur parlant.

Puis, suite à cette conceptualisation, je décide de mettre en scène la corpArléité dans un spectacle interactif que je nomme *Diaphoner Expanded*⁴³³ ; sa particularité est dans le fait que ce sont les spectateurs eux-mêmes qui sont invités à performer ce concept théorique. Lors de cette performance interactive, après avoir partagé des outils performatifs de la Phonésie, j'ai proposé aux spectateurs de performer ensemble par groupe de trois en choisissant chacun une de ces trois formes de vie. De cette façon *Diaphoner Expanded* met en scène la corpArléité en soulignant à la fois son unité et sa constitution tripartite.

(b) Recherche-crédation — l'entraide

⁴³² Julie Reché & Anatoli Vlassov, *Langage parasite de l'humain ou comment la Phonésie transforme leurs symbiose en mutualisme - Perspectives critiques sur le postmodernisme et une proposition performative pour un sujet parlant*, Conférence performée en duo dans le cadre d'un séminaire doctoral Art & Mutation sous la direction de Yann Toma, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

⁴³³ Anatoli Vlassov, *Diaphoner Expanded*, International Performers Meeting at Sopot State Art Gallery, Pologne, 2020, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://pgs.pl/7-1-2-miedzynarodowe-spotkania-performerow-miszmasz/>

Je viens donc de résumer les étapes que cette aventure recherche-crédation a gravies et au cours desquelles recherche et création se sont entraidées mutuellement. En effet, si la recherche a su augmenter une pratique performative par une conceptualisation, la création, pour sa part, a non seulement rendu cette recherche visible aux yeux du public mais aussi la lui a rendue praticable. *Diaphoner Expanded* a permis aux spectateurs, certes sur un très court terme, de passer par les étapes essentielles que les chercheurs et artistes traversent eux-mêmes : incorporation des techniques pratiques, conceptualisation d'un outil théorique, mise en jeu collectif de ces deux types d'outils. L'œuvre a permis aux spectateurs d'éprouver physiquement, mentalement et collectivement ce qui est normalement réservé aux réalisateurs des productions recherche-crédation. *Diaphoner Expanded* ouvre ainsi les entrailles du domaine destiné aux spécialistes à un public plus large, faisant de lui un véritable troisième pilier de la construction. En ce sens, plutôt que d'utiliser le terme habituel de duo Recherche-Crédation, on peut plutôt parler ici du trio Recherche-Crédation-Public.



Figure 13 : Anatoli Vlassov & Julie Reshé, conférence performance, 2018.

(c) corpArléité - champs d'expérience pour un danseur parlant

« Des pensées sans matière sont vides ; des intuitions sans concepts sont aveugles. ⁴³⁴ »

Kant

“ Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène des acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ⁴³⁵ ”

Antonin Artaud

« Ni identité, ni contradiction, mais des ressemblances et des différences, des compositions et des décompositions, des connexions, des densités, des chocs, des rencontres, des mouvements. ⁴³⁶ »

Gilles Deleuze

Et si la langue était une forme de vie ? Un organisme sémantique dont l'évolution n'est pas seulement liée aux transformations anthropologiques, mais se modifie aussi indépendamment des êtres humains, tout en suivant ses propres mutations structurelles ? Et si la danse, elle aussi, était une forme de vie ? Un

⁴³⁴ Kant, *Critique de la raison pure*, 1869, Olivier Dekens, *Kant résiduel. Destutt de Tracy. Une lecture idéologique de la Critique de la raison pure*, 2003, p. 240-255.

⁴³⁵ Antonin Artaud, *Lettre sur le langage*, 1964, Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, 2001, p. 133.

⁴³⁶ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Minuit, 1966, p. 309

organisme, cette fois somatique, qui se transforme grâce et avec les humains, mais qui a aussi sa propre autonomie évolutive ? Ainsi, aussi bien la langue avec ses mots, phrases et accents, que la danse avec ses gestes, enchaînements de mouvements et postures corporelles, font partie des organismes non spécifiquement botaniques ou zoologiques mais néanmoins biologiques. Des organismes vivants qui évoluent non seulement à travers l'espèce humaine mais aussi indépendamment. Des organismes sémantiques et somatiques qui, comme d'autres formes de vie, vivent, meurent et perpétuent leur existence.

En ce sens, je considère qu'un être parlant n'est pas tout seul lors de son acte d'énonciation mais se trouve en présence d'une langue et d'une danse qui se manifestent avec lui. Lorsqu'il s'exprime, il n'est plus l'unique producteur de son discours mais devient co-auteur d'une danse engagée avec les mots et les gestes qui le traversent. Cette chorégraphie anthropo-logo-somatique constitue un écosystème hétérogène et mouvant que j'appelle la corpArléité. Celle-ci est un concept désignant un milieu symbiotique où, comme je l'ai déjà écrit dans un article commun pour Tussle magazine, « *l'humain, la langue et la danse forment un réseau d'échange et d'interdépendance* »⁴³⁷ et s'énoncent dans une association à la fois intime, mouvante et hétérogène. S'inscrivant dans l'histoire des idées, le concept de la corpArléité tend à prolonger ceux de « corps » et « corporéité », tout en les augmentant par la présence de la langue. En tant que concept théorique, il découle lui-même d'une pratique performative d'articulation entre la danse et la parole que je nomme la Phonésie et que je développe depuis l'année 2012⁴³⁸. Le concept de la corpArléité et la pratique de la Phonésie organisent un ensemble permettant

⁴³⁷ Miklos Legrady, Iain Baxter & Anatoli Vlassov, *DIAPHONER with Iain Baxter & Anatoli Vlassov*, Tussle magazine, novembre 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.tusslemagazine.com/baxter-vlassov>

⁴³⁸ Voir mon article en anglais qui retrace une archéologie de la Phonésie dans mon travail artistique : Anatoli Vlassov, *Phonésie as my dance (r)evolution*, pour le magazine international « *Arti dello Spettacolo / Performing Arts* », avec comité scientifique, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.academia.edu/38901366/Phonesia_My_Dance_R_Evolution

d'approcher une recherche-création dont l'enjeu est de redynamiser des rapports de force entre le corps et la langue. Le fait de considérer la danse et la langue comme des formes de vie en elles-mêmes aide à dépasser la relation dichotomique existant souvent entre discours et action et   le remplacer par une relation écologique. Un changement de perspective se produit : de l'anthropocentrisme on passe à la vision d'une personne en tant qu'écosystème, ce qui ouvre la perspective de la création d'un bien commun aux humains et à deux autres formes de vie somatique et sémantique. Par cette posture écologique, le protagoniste de la *corpArléité* prend conscience des forces plus larges qui l'habitent et de la possibilité de dialoguer avec elles. Il n'est plus dans l'illusion de son expression isolée mais dans l'énonciation partagée.

(d) La langue et la danse comme des formes de vie

L'idée de considérer la langue comme une forme de vie n'est pas nouvelle. Déjà Charles Darwin évoquait un étonnant parallèle entre l'évolution des espèces et celle des langues. En analysant chez les animaux et chez les êtres humains l'apparition de différentes façons de communiquer, dans son ouvrage *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, il constate que « *les langues, comme les êtres organisés, peuvent se classer en groupes subordonnés ; on peut aussi les classer naturellement selon leur dérivation, ou artificiellement, d'après d'autres caractères* » ⁴³⁹ . Effectivement, on peut observer que les langues se propagent à travers le temps et sur des territoires, se confrontent entre elles via différentes cultures puis meurent parfois, écrasées par des langues dominantes. Ainsi, comme pour l'évolution des espèces biologiques, les langues se transforment

⁴³⁹ Charles Darwin. *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Troisième édition française,  ditions C. Reinwald & Compagnie, Libraires- diteurs, Paris, 1891. p. 96.

dans le cadre de ce que Darwin appelait « *la lutte pour l'existence, une sorte de sélection naturelle* »⁴⁴⁰ .

Dans une conférence-performance en duo⁴⁴¹ que j'ai eu le plaisir de faire avec Julie Reshé, docteur en philosophie, psychologie et directrice de l'Institut de psychanalyse à Global Center for Advanced Research (New York, États-Unis), ma partenaire développe tout un argumentaire sur le sujet de la langue comme organisme vivant. En s'appuyant sur l'histoire de la philosophie, elle postule que ce qui différencie les postmodernistes des essentialistes est le fait qu'ils ont remplacé dieu par l'homme. Chez les uns comme chez les autres, une forme est imposée depuis l'extérieur sur la matière, supposée inerte. Chez les essentialistes c'est le dieu qui crée des formes à partir d'une matière obéissante alors que chez les postmodernistes c'est l'homme qui crée la réalité à partir du langage. Et Julie précise que « *les postmodernes perçoivent la matière (y compris la matière du langage) comme un matériau inerte dans lequel l'être humain apporte sa forme* »⁴⁴² . Dans les deux cas la création suppose un créateur qui agit sur la matière toujours passive. Ainsi, dans cette évolution épistémologique « *nous venons de remplacer le dieu par des humains et placer l'humain au centre du monde* »⁴⁴³ .

À partir de ce constat, Reshé parle d'un philosophe et artiste contemporain Manuel de Landa qu'elle identifie comme faisant partie d'un courant néo-matérialiste et qui, dans son livre *Mille ans d'histoire non linéaire*⁴⁴⁴ développe l'idée que la matière est non seulement dynamique mais morphogénétique, c'est-à-

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Julie Reshé & Anatoli Vlassov, *Langage parasite de l'humain ou comment la Phonésie transforme leur symbiose en mutualisme - Perspectives critiques sur le postmodernisme et une proposition performative pour un sujet parlant*, op. cit.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History* (Mille ans d'histoire non linéaire), Zone Books, New York, 1997.

dire capable de générer la forme par elle-même. Dans le monde interprété par ce philosophe, la matière est constituée de flux d'énergies et c'est dans les croisements entre ces flots que les formes émergent spontanément. Pour Manuel De Landa « *les rochers et les vents, les germes et les mots, sont tous des manifestations différentes d'une réalité matérielle dynamique, ou en d'autres termes, ils représentent tous les différentes façons dont cette seule matière-énergie s'exprime* » ⁴⁴⁵ . Le langage pour De Landa est aussi fait de différentes formations générées à partir des flux de mots et de sons ; comme l'analyse Reshé, « *les êtres humains sont impliqués dans ce processus en servant de support organique pour la formation du langage* » ⁴⁴⁶ . On peut voir dans ces suppositions une forme d'interdépendance réversible : est-ce que ce sont les humains qui utilisent les langues ou sont-ce les langues qui utilisent les humains ? Pour répondre à cette question, Julie Reshé évoque la réflexion du scientifique cognitif Morten H. Christiansen : celui-ci suppose qu'il est relativement facile pour les humains d'apprendre une langue non pas « *parce que c'est un produit de l'humain, mais parce que la langue est un organisme qui nous a adaptés* » ⁴⁴⁷ . En ce sens Christiansen voit les langues comme des parasites qui habitent les humains, lesquels sont leurs hôtes. Selon lui, les humains et les langues partagent ensemble un processus de co-évolution mutuelle.

En s'appuyant sur ces réflexions je suppose que la danse est aussi une forme de langue et donc également une forme de vie. Comme la langue, la danse est un système de signes qui emploie des gestes et des matières de corps pour construire des phrases et des enchaînements de mouvements. Comme la langue, la danse est aussi une forme d'expression et de communication, à l'aide non pas de significations sémantiques mais de sensations et d'émotions. La danse aussi : elle se transforme autant par les humains qui sont ses porteurs, qu'indépendamment des humains par

⁴⁴⁵ *Ibid.* p. 21.

⁴⁴⁶ Julie Reshé & Anatoli Vlassov, *loc. cit.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*

d'autres facteurs environnementaux et culturels. Les gestes et les façons de bouger s'actualisent dans les corps des êtres humains mais ils se transmettent, circulent et donc existent autant en dehors de ces corps mêmes. Ainsi, qu'il s'agisse de mots ou de gestes, ils ne viennent pas que de nous-mêmes mais proviennent aussi des espaces d'ailleurs. Nous ne les avons pas inventés intégralement : pour la plupart, nous les avons copiés, appris, assimilés à partir d'autres personnes que nous avons croisées dans notre vie. Transmis par des générations et des cultures précédentes, forgés dans des géographies et climats divers, ces magmas somatiques et linguistiques habitent le corps humain, tout en ayant leur propre histoire et formation. « *Nous ne faisons que nous entregloser*⁴⁴⁸ » disait Montaigne à propos de l'écriture des livres. Aussi bien la notion d'intertextualité en littérature (définie par la philologue et psychanalyste Julia Kristeva comme « *interaction textuelle* »⁴⁴⁹) ou le terme d'*intergestualité* (définie plus tard par une chercheuse en danse, Isabelle Launay, comme « *la présence d'une danse antérieure dans une autre danse* »⁴⁵⁰) nous montrent que les mots et les gestes nous habitent malgré nous. Ils sont des formes d'une vie autre qu'humaine, telles des bactéries peuplant les humains et agissant dans leurs profondeurs souvent inconscientes.

(e) Nouvelle représentation d'un corps humain

Considérer la langue et la danse comme des formes de vie m'amène à concevoir le corps humain lors de son acte d'énonciation comme un milieu de cohabitation entre différentes formes de vie : humaine, somatique et sémantique. J'appelle donc *corpArléité* ce corps particulier où trois formes du vivant s'organisent en écosystème, au moment où le sujet humain devient le milieu utopique d'une

⁴⁴⁸ Michel de Montaigne, *Livre III des Essais*, Chapitre 13, Éditions de Bordeaux, 3.djvu, 1588, p. 258.

⁴⁴⁹ Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, p. 311, Théorie d'ensemble, Éditions Seuil, Paris, 1968.

⁴⁵⁰ Isabelle Launay, *Poétique de la citation en danse*, Ouvrage collective Mobiles n° 2, Mémoires et histoire en danse, Editions L'Harmattan, 2010, p. 25.

rencontre. « *Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques,* ⁴⁵¹ » disait Michel Foucault dans sa conférence radiophonique « *Le Corps Utopique* » sur France-Culture en 1966. Entre somatique et sémantique, entre physique et imaginaire, la corpArléité est donc cette cité utopique où cohabitent et circulent les formes de vie de nature hétérogène. Un an plus tard, Foucault continue ses explorations sur « *Des espaces autres* » et dévoile son concept d'Hétérotopie pour esquisser la multitude des lieux surgissants à la croisée des localisations physiques et des hébergements imaginaires. Les exemples en sont très multiples : miroir, cabane d'enfant, jardin, train, bateau, mais aussi lieux sacrés ou interdits, maisons de repos, cliniques psychiatriques, prisons, cimetières, bibliothèques, musées, Clubs Méditerranées, maisons closes ou encore cinémas et théâtres. Tous ces lieux présupposent des intersections entre différentes zones à la fois réelles et imaginaires comme on peut le voir dans le théâtre qui « *fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres* » ⁴⁵² . Ainsi la corpArléité est une hétérotopie théâtrale dont la scène physique est le corps d'un sujet humain lors de son acte d'énonciation à la fois gestuel et langagier. Et il ne s'agit pas d'un corps anatomique mais, comme disait le chorégraphe Xavier Le Roy, d'un corps comme « *espace de passage, de contamination, de commerce, de trafic* » ⁴⁵³ . La corpArléité est donc ce lieu de traversée et de circulation où le réel et l'imaginaire, le physique et le sémantique se rencontrent et s'expriment dans un dense réseau d'interdépendance et d'échanges.

⁴⁵¹ Michel Foucault, *Le Corps utopique*, Conférence radiophonique sur France-Culture, 1966.

⁴⁵² Michel Foucault, Conférence de 1967 *Des espaces autres*, Dits et écrits (1984), T IV, « *Des espaces autres* », no 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, p. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984.

⁴⁵³ Propos recueillis par Jacqueline Caux, in *Art press* n°266, mars 2001, pp.19-22.

La *corpArléité* est ainsi une nouvelle représentation d'un corps humain lors de son acte d'énonciation à la fois gestuel et langagier. C'est donc aussi un concept que j'inscris dans la lignée des concepts occidentaux, à savoir ceux du corps et de la corporéité. En effet, déjà en Grèce Antique, Platon divise l'humain en corps et l'âme, dénigrant le premier en faveur de la dernière. Pour lui, le corps est un matériau inerte sur lequel l'âme doit agir pour parvenir à la vérité. Puis plus tard, au Moyen-Age, l'église chrétienne déconsidère encore plus le corps, certes mystérieux, mais impur par excellence. Puis la Renaissance reprend l'intérêt pour le corps en construisant un corps anatomique à partir de la dissection des corps morts. Le corps devient alors un assemblage de flux et d'organes. Avec l'arrivée de l'industrialisation du 19ème siècle, Marcel Mauss définit le corps comme un outil à maîtriser ; le corps reste toujours une matière inerte mais s'ouvre néanmoins à l'environnement. Puis, au 20ème siècle, le phénoménologue Merleau-Ponty introduit pour la première fois une notion de corporéité distincte de celle du corps. Avec la corporéité le corps passe du « avoir un corps » vers l'« être-corps », il devient un lieu d'expérience et de rencontre avec le monde. Aujourd'hui, à l'époque dite post-moderne, une penseuse de la danse, Laurence Louppe, réunit toutes ces notions en une et met dans le terme de corporéité l'idée d'un corps en mouvement. Ainsi c'est la corporéité d'un danseur qui devient « à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir.»⁴⁵⁴ Et le philosophe Michel Bernard, le fondateur du département de danse de Paris-VIII, met dans ce terme, je cite, « des expériences hybrides, variables, instables et contingentes.»⁴⁵⁵ Donc en vingt siècles les conceptions ont évolué d'un corps-matière inerte à une corporéité-lieu d'une expérience mouvante.

(f) Milieu d'une symbiose bio-linguistique

⁴⁵⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, 2001, p. 13.

⁴⁵⁵ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, 2001, p. 12.

Le concept de *corpArléité* prolonge ainsi cette lignée, tout en ajoutant à la notion du corps et de la corporéité la présence de la langue. Il me semble d'ailleurs difficile de représenter le corps humain sans prendre la langue en considération, après toute la vague de psychanalyse dont notre société occidentale a eu l'expérience. Ainsi la *corpArléité* ne traite plus seulement du corps d'un danseur mais du corps d'un danseur parlant, voire d'un corps constitué de plusieurs corps. Selon Antonin Artaud, « *les paroles aussi sont des corps* »⁴⁵⁶, « *des corps animés* »⁴⁵⁷; en ce sens les gestes le sont aussi et sont même, en poussant cette idée un peu plus loin, des formes de vie. Le philosophe Giorgio Agamben évoque une notion de « *vie nue* » - une vie « *non spécifiquement biologique ou zoologique mais une vie de n'importe quelle forme qui a une puissance de mettre en jeu le vivre même* »⁴⁵⁸; j'attribue cette puissance vitale non seulement aux humains mais aussi à la langue et à la danse, organismes mettant en jeu nos vivres respectifs, tous trois aillant en commun ce potentielle d'énergie vivifiante. Dans la *corpArléité* nous pouvons développer ce qui nous unit pour que davantage de rencontres entre gestes et mots puissent se produire. Ainsi le sujet humain ne se présente pas ici comme l'unique créateur de son acte, mais il abandonne sa posture anthropocentrique. Il n'est plus tout seul à l'intérieur de lui-même. Il se désaxe en faveur de l'altérité, des entités hétérogènes qui le traversent. Une posture qui fait de lui non pas un auteur mais le co-créateur d'une rencontre. Dans sa *corpArléité* il devient à la fois le sujet qui provoque une expérience (avec sa propre histoire et son propre point de vue), l'objet de cette expérience en tant que lieu de rencontre, enfin l'instrument de cette articulation entre lui, la danse et la langue. La *corpArléité* est ainsi un écosystème bio-linguistique, une aire ouverte au vivre ensemble.

⁴⁵⁶ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, tome XXII, pp. 26-27.

⁴⁵⁷ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome XIV, pp. 30-31.

⁴⁵⁸ Giorgio Agamben, *Forme-de-vie*, Multitudes, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>

(g) La *corpArléité* comme écosystème biopolitique

Envisager la *corpArléité* comme un écosystème, où les différentes formes de vie cohabitent dans un réseau d'interdépendance et d'échange, permet de répondre à un certain nombre de problèmes, soulevés par les rapports de forces entre corps et langue. En effet, la conception platonicienne séparant le corps et l'âme a des conséquences dépassant le pur domaine philosophique. Dans l'histoire occidentale du spectacle vivant, dans l'opéra par exemple, pour produire la voix « idéale » du castrat, on lui enlève ses testicules, amputant ainsi le corps pour préserver l'innocence de l'organe vocal. Dans le théâtre classique, le texte prime sur tout le reste, soumettant le corps du comédien à l'emprise du sens. Dans la chorégraphie, le danseur est radicalement privé de parole conformément à une doctrine qui ne veut voir en lui qu'un corps en mouvement. Dans le milieu des arts plastiques, le performeur inflige souvent une certaine dose de souffrance à son propre corps, afin de défendre ses idées, considérant ainsi son corps comme un objet. Mais si jusqu'à peu c'est le corps qui a été dominé par le discours, dans la « société de contrôle » d'aujourd'hui dont parlait Gilles Deleuze, nous pouvons observer le renversement de ce rapport de forces : le discours peut être aussi dominé par le corps. Car aujourd'hui c'est à travers le corps et ses désirs que le pouvoir s'exerce et dicte aux individus leurs comportements. Lors d'un séminaire critique autour du livre de Pietro Montani « *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation* », le philosophe Bernard Stiegler évoque un renversement métaphysique à l'époque contemporaine : « Si l'on pose que la métaphysique commence avec Platon comme une soumission du corps à l'âme, ici on est dans un cas où, à travers la biopolitique, c'est l'âme qui est soumise

au corps. Un corps qui est lui-même désorganisé, dénoétisé, et finalement assigné à ce que j'appelle une misère symbolique.⁴⁵⁹ »

Que ce soit dans le passé ou dans le présent, la question qui se pose au sein de l'écosystème de la *corpArléité* est en fait d'ordre politique, puisque l'abus de pouvoir existe dans les deux cas (domination de la langue ou domination du corps). La *corpArléité* propose donc un milieu permettant d'agir sur ces rapports de pouvoir problématiques. Et puisque la danse et la langue sont considérées dans la *corpArléité* comme des formes de vie, il s'agit plutôt de biopolitique, c'est-à-dire du vivre ensemble entre différentes formes de vie dans le même écosystème. Michel Foucault appelait biopolitique⁴⁶⁰ une notion qu'il a utilisée pour décrire l'exercice du pouvoir non sur les territoires et les sujets, comme dans l'ancien modèle juridique, mais sur le corps et la vie même des humains. Or, la *corpArléité* offre un cadre à la répartition du biopouvoir entre l'humain, le linguistique et le somatique et par conséquent au rééquilibrage des forces entre ces trois formes de vie. Ces notions de biopolitique et de biopouvoir, dont Foucault fait un usage anthropocentrique, peuvent, à mon sens, être étendues au non humain, à une biodiversité du vivant et donc aussi aux formes de vie sémantique et somatique. Il ne s'agit pas dans la *corpArléité* d'instaurer une égalité mathématique entre le dire et le faire, mais de donner aux significations des gestes autant d'importance qu'au sens des mots. La *corpArléité* est là pour instaurer un milieu rendant possible non seulement la déhiérarchisation du corps et de la langue mais aussi la remise en mouvement de leur relation ; les biopouvoirs somatiques et langagiers peuvent inventer leur chorégraphie.

⁴⁵⁹ Séminaire commun du CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts), 18 juin 2014. Discussion autour du livre de Pietro Montani, *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation*, Éditions Vrin, Rome, 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=C1THN3NZjDA>

⁴⁶⁰ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976 ; *Il faut défendre la société*, Éditions Gallimard-Seuil, Paris, 1997 ; « Naissance de la biopolitique, » Éditions Gallimard-Seuil, Paris, 2004 ; « Sécurité, territoire, population, » Éditions Gallimard-Seuil, Paris, 2004.

(h) La BioPerformativité de la Phonésie

Si la corpArléité est le milieu d'une rencontre entre trois formes de vie, la Phonésie est son mode bioperformatif. Comme indiqué dans mon article en anglais « *La Phonésie, ma (R) évolution en danse,* » la Phonésie est « *une pratique performative qui mixe la danse et la parole, une technique dialectique qui réorganise les liens structurels entre le faire et le dire.* » ⁴⁶¹ Dans la vie courante, gestes et paroles s'accompagnent mutuellement. La Phonésie permet d'agir sur ces liens habituels d'abord en les conscientisant, puis en modifiant leur agencement avec des outils particuliers : un outil, par exemple, serait de décider de « couper » la parole alors que les gestes continuent ; un autre, au contraire, serait de décider que les deux vont se modifier en même temps ⁴⁶² . Les choix des outils sont faits sur le moment par le protagoniste en action. La Phonésie offre donc une collection d'outils permettant d'habiter et activer la corpArléité, afin d'y décomposer et de recomposer des configurations entre les formes de vie linguistique et somatique. Le principe général de ces reconfigurations consiste dans l'instauration d'une dynamique précise, celle de rapprochement et d'éloignement entre la danse et la langue, une dynamique que je désigne par le verbe Tenser. J'ai déjà défini ce concept dans un manifeste *Tenser* (publié en 2015) comme une forme de tension élastique entre différents éléments ⁴⁶³ . À partir de mes différentes créations artistiques (créations avec des corps de métiers dénigrés, créations avec des performeurs autistes, danse avec une caméra endoscopique sans fil) j'ai organisé les savoir-faire acquis dans ces projets en une pensée opératoire ; puis par la suite je

⁴⁶¹ Anatoli Vlassov, *Phonesia, My Dance (R)Evolution*, *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, 2018, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.academia.edu/38901366/Phonesia_My_Dance_R_Evolution

⁴⁶² Anatoli Vlassov, *Phonésie, pratique performative*, dans "Nouvelles formes de présence dans la performance", publié par l'Académie des Beaux-Arts de St-Petersbourg avec comité scientifique, 2018.

⁴⁶³ Anatoli Vlassov, *Manifeste Tenser*, Edition Jannink, 2015.

URL : https://www.dropbox.com/s/2sjf2vftczz4e7k/manifeste_tenser_anatoli_vlassov.pdf?dl=0

me suis servi de ce concept pour l'élaboration de la Phonésie. Par exemple, le principe de Tenser dans NOUS, une pièce chorégraphique avec neuf performeurs autistes, se manifeste dans une relation que les protagonistes installaient avec le public. Dans l'article « TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure » j'ai décrit cette relation comme « un geste aimant, une dynamique magnétique, propice au double mouvement d'aller et de retour, de rapprochement et d'éloignement »⁴⁶⁴. Ainsi, en transposant cette dynamique Tenser de rapprochement et d'éloignement sur la relation entre le geste et la parole, la Phonésie cherche à installer des allers-retours entre la danse et la langue en sorte que le geste, la voix et le mot s'accompagnent mutuellement, puis se séparent pour se réajuster à nouveau dans de nouvelles configurations. *Tenser* dans la Phonésie se présente alors comme une mobilité élastique entre ce qui est dit et ce qui est fait dans le moment présent, entre la réalité du geste dansé et la virtualité des paroles prononcées. Ces va-et-vient entre le réel d'une énonciation en geste et en parole d'une part et le virtuel des paroles prononcées d'autre part, c'est ce que les linguistes appellent le « débrayage » et l'« embrayage ». Quand un sujet décrit en paroles une situation qui n'est pas sa situation actuelle, par exemple, un événement qui lui est arrivé dans le passé, il effectue un débrayage. Au contraire, quand il « revient » dans sa description au moment présent, il effectue un embrayage⁴⁶⁵. Ainsi, la dynamique *Tenser* de la Phonésie regroupe ces décalages et recalages entre mots et gestes dans un seul mouvement d'élasticité. Dans le contexte de la *corpArléité*, le danseur phonésique installe une dynamique Tenser, à la fois bifurcation et raccordement entre les formes de vie sémantique et somatique. Il

⁴⁶⁴ Anatoli Vlassov, *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure*, [Plastik] : Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui #06 [en ligne], mis en ligne le 18 avril 2019, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://plastik.univ-paris1.fr/tenser-lautisme-a-lenvers-du-soin-care-comme-rencontrer-et-non-inclure/>

⁴⁶⁵ Voir l'article *L'analyse du langage*, du professeur à l'Université Memorial (Saint-Jean, Terre-Neuve) Jean-Marc Lemelin. [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/sens.langu.htm>

cherche à provoquer des chocs et des coagulations entre gestes et mots et à susciter de nouveaux agencements logo-somatiques. Ne réalise-t-il pas ce que le philosophe de la danse Michel Bernard rêvait, dans l'élan de sa pensée « *vers la double implosion simultanée de la danse et du texte* »⁴⁶⁶ ? Là où les danseurs deviennent « *tenseurs* »⁴⁶⁷, ils concrétisent « *l'implosion conjointe des normes de composition chorégraphique et du pouvoir hégémonique de la réalité signifiante* »⁴⁶⁸. Ils se trouvent dans « *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler* »⁴⁶⁹. La Phonésie est une pratique permettant de sentir l'articulation entre les mondes des humains, des sens et des sensations, dans laquelle les mouvements corporels et linguistiques sont des puissances autonomes, égalitaires et vivantes.

Et puisque, comme le disait Pietro Montani (lors de la discussion autour de son livre *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation*⁴⁷⁰) « la sensibilité et l'imagination de l'homme sont toujours instruites par la technique, » la Phonésie est cette technique qui instruit des configurations structurelles entre le sensible de la danse, le symbolique de la langue et le réel du danseur parlant lui-même. Si pour Montani la bioesthétique est une forme de canalisation de la sensibilité humaine (qu'il étudie essentiellement à travers les images numériques)⁴⁷¹, alors la Phonésie est une forme de la bioperformance qui recompose la sensibilité humaine non seulement à travers mais aussi avec la danse

⁴⁶⁶ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, 2001, p. 132.

⁴⁶⁷ *Ibid.* p.125.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p.135.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Séminaire commun du CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts), 18 juin 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=C1THN3NZjDA>, Discussion autour du livre de Pietro Montani, *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation*, Éditions Vrin, Rome, 2014.

⁴⁷¹ *Ibid.*

et la langue. Jens Hauser, spécialiste de *bio-art* ⁴⁷², dans son article « *Microtransplantations et microperformativité dans l'art vivant* », introduit le terme de microperformativité pour qualifier les gestes performés par des artistes sur des échelles microscopiques : par le chorégraphe Yann Marussich qui transpire du bleu de méthylène par tous les orifices de son corps ou les plasticiens d'Art orienté objet (Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin) qui se transfusent du sang de cheval rendu compatible avec le leur. Dans ces cas-là, pour Jens Hauser la microperformativité « *implique des fragments organiques ou artefacts qui font quelque chose et qui peuvent même acquérir une qualité d'acteur (agency, en anglais)* » ⁴⁷³. Dans le cas de Phonésie ce sont la langue et la danse comme formes de vie, qui deviennent ces acteurs bioperformatifs.

Rappelons que la langue est performative en soi. Déjà le philosophe anglais John Langshaw Austin dans son fameux livre *Quand dire, c'est faire* ⁴⁷⁴ distingue les parts signifiantes des parts agissantes de la langue. Ces dernières produisent non seulement du sens mais aussi des effets sur le réel. L'exemple de phrase « performative » le plus connu, donné par Austin, est celui d'un maire prononçant la phrase « je vous marie », produisant par cette seule phrase un acte de réalité. Mais la performativité de la langue va bien plus loin qu'une imposition des ordres par la loi et agit directement sur les corps. Dans sa conférence « Performance as the Paradigm of Art » ⁴⁷⁵, André Lepecki, l'écrivain et directeur du département d'études sur la performance de la Tisch School of the Arts de l'Université de New York, suggère que la langue agit toujours sur le corps en s'appuyant sur les écrits de

⁴⁷² Un domaine de l'art contemporain qui s'approprie des techniques biotechnologiques : la « création » par exemple d'un lapin phosphorescent par Eduardo Kac est la plus vulgarisée.

⁴⁷³ Jens Hauser, *Microtransplantations et microperformativité dans l'art vivant.*, « Transplanter: Une approche transdisciplinaire: Art, médecine, histoire et biologie. », sous la direction de : François Delaporte, Bernard Devauchelle, Emmanuel Fournier, Éditions Hermann, 2015, pp. 151-159.

⁴⁷⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

⁴⁷⁵ André Lepecki, *Performance as the Paradigm of Art*, a lecture at the Museum of Modern Art in Warsaw, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/60432032>

Frantz Fanon et John Austin. Étant noir, le psychiatre et essayiste français, Frantz Fanon raconte dans son livre *Black Skin, White Masks* (1952) qu'un beau jour, pendant une promenade à Lyon, un jeune garçon l'avait montré du doigt en disant à sa mère : « maman, un nègre, j'ai peur ». À ce moment-là Frantz Fanon est confronté directement à un acte du langage qui provoque en lui d'abord la conscience de sa propre « négritude » mais aussi et surtout un effondrement somatique de son corps, à la suite duquel toute sa vie n'a été qu'un effort pour retrouver sa verticalité. En commentant cet exemple, André Lepecki déclare que c'est tout un schéma corporel qui a été affecté par un acte de la langue. Selon lui Austin, à la fin d'une série de lectures en 1955, va encore plus loin : tous les énoncés langagiers produisent des effets. J'ajouterais que la danse, elle aussi, est performative en soi, puisque, composée des gestes agissants, elle met en place des projets d'action qu'elle actualise par elle-même. Elle articule en permanence le discours et l'action, tout en révélant, comme le dit André Lepecki (dans son livre « Singularities, dance in the age of performance »), « *l'essentiel de sa performativité dans le noyau même de son projet esthétique* »⁴⁷⁶. Ainsi la langue et la danse sont non seulement performatives mais bioperformatives ; elles agissent sur les individus non seulement à travers des instructions mais aussi et surtout au plus profond de leurs somatiques, atteignant leurs corps et vies. La langue et la danse sont d'autant plus bioperformatives dans le contexte de la corpArléité qu'elles agissent l'une sur l'autre et transforment ainsi leurs vivres respectifs. Quel est donc le rôle de la part humaine du danseur phonésique dans cette triple bioperformativité du danseur phonésique ?

Revenons au parallèle que j'ai établi plus haut entre les conceptions de Pietro Montani sur le rapport entre la sensibilité et le biopouvoir et la bioperformativité de la Phonésie. Selon Pietro Montani, « *c'est le cinéma plutôt que l'art qui a pris en charge d'une manière critique la connexion entre une sensibilité technique et le*

⁴⁷⁶ André Lepecki, *Singularities, dance in the age of performance*, Edited by Routledge, New York, 2016, p. 16.

biopouvoir »⁴⁷⁷. J'observerai toutefois que le cinéma est un art situé en dehors de l'expérience corporelle humaine, puisque son champ d'exploration se situe au carrefour des images captées et des sons enregistrés. Certes, le cinéma contribue à l'utilisation du sensible par le biopouvoir mais le résultat (le film) se cristallise en dehors de l'humain lui-même, à savoir sur un écran. Or, dans la Phonésie l'écran est la personne humaine elle-même et l'agencement du sensible et du biopouvoir (ici représenté par la danse et la langue - celle-ci ayant été qualifiée de fasciste par Roland Barthes⁴⁷⁸), s'active directement dans le corps humain. Ainsi, je postulerai que c'est la Phonésie, plus que le cinéma, qui prend en charge la liaison entre le sensible et le biopouvoir car elle prend la langue et la danse à bras-le-corps, à l'intérieur même de l'être humain. La bioperformativité du danseur phonésique réside donc dans sa faculté sensible à conduire son propre vécu tout en dialoguant avec le vivre des deux autres formes de vie.

Néanmoins, il est intéressant de voir ce qui est commun à ces deux domaines artistiques. Si le cinéma opère par le montage entre image et son, la Phonésie opère par le montage entre danse et parole ; ce que cinéma et Phonésie ont en commun est alors précisément le geste du montage. L'exemple où le montage cinématographique se rapproche le plus, à mon avis, du montage phonésique est le film *L'Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard⁴⁷⁹. *L'Histoire(s) du cinéma* effectue un montage entre image, voix off et mots inscrits sur l'écran ; la Phonésie effectue un montage entre danse, voix et mot signifiant. Le visible de l'image du film correspond au visible de la danse, l'audible de la voix off du film se rapporte à l'audible de la voix du danseur phonésique et le sémantique des mots inscrits sur

⁴⁷⁷ *Loc. cit.*

⁴⁷⁸ Rappelons ici que Roland Barthes va jusqu'à qualifier de fasciste l'autorité de la langue : « La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. » Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Editions du Seuil, 1978, page 14.

⁴⁷⁹ Jean-Luc Godard, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.

l'écran du film concordent avec le sémantisme des mots prononcés par le danseur phonésique. Que ce soit sur l'écran de Godard ou dans la corpArléité du danseur phonésique, il s'opère un montage visio-audio-sémantique où, comme le disait Céline Scemama, Docteur en cinéma et spécialiste de Godard, les « rencontres des images, des sons et des mots [...] révèle l'imprévue »⁴⁸⁰. Si pour Godard « le montage est la résurrection de la vie »⁴⁸¹, alors la Phonésie est une naissance à partir d'une rencontre entre plusieurs vies car (et je cite encore Scemama) « l'association invente quelque chose qui n'existait pas encore à partir d'éléments existants »⁴⁸².

Et puisque le concept de la corpArléité et la pratique de la Phonésie sont intimement liés, l'une comme un milieu et l'autre comme une action dans ce milieu, je voudrais citer Jean-Luc Godard dans son texte *Montage, mon beau souci*⁴⁸³, qu'il a écrit pour défendre l'idée que, pour réaliser un film, la mise en scène est aussi importante que le montage et vice-versa⁴⁸⁴. Citons Godard : « Mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'une cherche à prévoir dans l'espace, l'autre, le cherche dans le temps. »⁴⁸⁵ En ce sens, la corpArléité est cet espace qui propose un certain regard sur une rencontre entre le corps et la langue et la Phonésie est un battement du cœur qui performe cette rencontre. Et ce que ce couple copArléité / Phonésie prévoit, c'est

⁴⁸⁰ Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Éditions l'Harmattan, 2006, Paris, p. 122

⁴⁸¹ Jean-Luc Godard, *Le montage, la solitude et la liberté*, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tom 2., p. 246.

⁴⁸² Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Éditions l'Harmattan, 2006, Paris, p. 75

⁴⁸³ Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, Cahiers du cinéma, no 65, décembre 1956, pp. 30-31.

⁴⁸⁴ Dans sa conférence Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, l'écrivain et critique de cinéma Bamchade Pourvali évoque un texte "Montage, mon beau souci" de Godard, écrit en réponse au texte « Montage interdit » d'un critique du cinéma André Bazin. Godard réconcilie la mise en scène et le montage.

⁴⁸⁵ Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, Cahiers du cinéma 65, 1965.

un espace-temps de *bioperformativité* pour faire advenir la nouveauté vivante d'une rencontre logo-somatique.

(i) *Sens-Ation, mon beau souci* ⁴⁸⁶

Quel est donc ce vivant d'une rencontre *bioperformative* ? Que performe la *Phonésie* sur la scène de la *corpArléité* ? Quel est ce commun qu'ils font advenir ensemble ? Lorsque le danseur « *phonésie* » dans l'espace de sa *corpArléité*, il se trouve constamment dans un processus d'aller-retour où il passe sans cesse d'un geste dansant vers la prononciation des mots et inversement. Faisant de son corps actif un système de vases communicants, il translate son attention entre des sensations provoquées par ces gestes et sa voix et des significations évoquées par ces mots. Il pilote son focus de façon à agir sur les différents flots dansants, vocaux et signifiants ; il les agence grâce aux différents outils de la *Phonésie* de manière à ce qu'ils interagissent mutuellement sans aucune hiérarchie prédominante, afin de faire advenir dans sa *corpArléité* ce que j'appelle les *Sens-Ations*. Il s'agit de moments précis où ces différents flux se touchent et se séparent en transformant le sens en sensation et inversement. Différentes sortes d'événements peuvent se produire : par exemple, le signifié des mots marche de pair avec le sensible du geste ; ou bien le signifiant des vocables se détache du mouvement dansé ; ou encore, une émotion de la voix rencontre un nouveau mot. J'utilise le mot « rencontre » dans le sens où les deux éléments non seulement se transforment mutuellement mais se transmettent de l'un à l'autre une substance commune. Le danseur phonésique traduit, ou plutôt selon un terme de linguistique *transmute* ⁴⁸⁷ la langue dansée en langue parlée et vice-versa. Il métamorphose ainsi ces sensations en significations et réciproquement.

⁴⁸⁶ L'intitulé de ce chapitre est un montage à partir du titre du texte de Godard « Montage, mon beau souci », lui-même montage du titre du poème de Malherbe « Beauté, mon beau souci », *Stances*, 1598.

⁴⁸⁷ Roman Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Éditions de Minuit, Paris, 1963, pp. 71-86

Et il n'est pas question pour moi ici de séparer l'être parlant en corps et en âme comme chez Platon ; pas plus que de confondre son sensible et son intelligible dans une chair ⁴⁸⁸ commune comme chez Merleau-Ponty. Il s'agit plutôt de faire dialoguer trois formes de vie en y performant un montage instantané. Un biomontage anthropo-choréo-linguiste qui consiste en une dynamique de tissage entre les flux vitaux pour qu'une transduction du sensible vers l'intelligible puisse avoir lieu. Si en génétique, le terme de la transduction comporte le processus d'un transfert de matériel génétique d'une bactérie à une autre, en bioperformativité de la Phonésie, il s'agit de transférer la matière subtile d'une sensation à une pensée, et inversement. C'est ce transfert d'une substance commune dans le tissage entre sens et sensation que le tiret du mot *Sens-Ation* figure.

Évoquant une pellicule qui se déroule d'une bobine et s'enroule sur l'autre Godard disait : « *il y a deux bobines parce qu'il y en a une qui devient l'autre. C'est une image en elle-même de notre vie, de notre passé, de notre mémoire. Entre les deux, il y a la mémoire secrète* » ⁴⁸⁹ . Dans le monde de la *corpArléité* c'est cette mémoire secrète d'un transfert de la bobine des sensations vers la bobine des idées que le danseur phonésique cherche à capter. Le mot « sens » et le mot « langage », dans notre histoire occidentale, sont, à mon goût, trop chargés par le poids de la signification et pas assez par une force du sensible. Or ce qui m'intéresse ici, c'est le transfert de l'un à l'autre paradigme et donc une prise en compte autant de l'intelligible que du sensible ; c'est précisément pour cette raison que j'introduis ce néologisme du *Sens-Ation*. La *corpArléité* devient ainsi un milieu qui se constitue par l'apparition de ces *Sens-Ations*.

⁴⁸⁸ En s'appuyant sur Merleau-Ponty et Gilbert Simondon, Pietro Montani définit la notion de chair comme la non séparation entre le sensible et l'intelligible. Séminaire commun du CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts), 18 juin 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://youtu.be/c8nS2mxATTA> Discussion autour du livre de Pietro Montani, *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation*, Éditions Vrin, Rome, 2014.

⁴⁸⁹ Roberto Chiesi, *Jean-Luc Godard*, Éditions Gremese 2003, Rome, p. 5.



Figure 14 : Anatoli Vlassov, *Diaphoner Expanded*, 2019.

(j) Mise en scène d'un concept

Pour tenter de visualiser d'une façon plus concrète ce que le danseur phonésique expérimente lorsqu'il active le trafic entre sens et sensations pour faire advenir des *Sens-Ations*, je propose de « diviser » un danseur parlant en trois personnes distinctes. Dans la performance *Diaphoner Expanded* que j'ai présentée lors du festival de performance International Performers Meeting at Sport State Art Gallery en Pologne ⁴⁹⁰ , j'ai proposé au public, après avoir partagé avec eux quelques outils de la Phonésie, de mettre en scène le concept de la *corpArléité*. En invitant trois personnes à entrer sur scène, j'ai proposé à l'une d'entre elles de générer un flux de mots pour figurer la langue, à une deuxième personne de produire des mouvements pour figurer la danse et à la troisième personne de mixer

⁴⁹⁰ Anatoli Vlassov, *Diaphoner Expanded*, International Performers Meeting at Sopot State Art Gallery, Pologne, 2020, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://pgs.pl/7-1-2-miedzynarodowe-spotkania-performerow-miszmasz/>

les gestes et les mots venus des deux autres. Ce dernier devient le carrefour où s'opère la transduction entre mots et gestes ; il devient le milieu de circulation logosomatique. Loin de n'être qu'un tuyau passif, il est aussi un agent actif de cette circulation ; il ne fait pas que subir les forces vives qui le traversent, mais il participe à ce qui lui arrive en faisant des choix par son montage phonésique. C'est en cela que cette troisième personne représente une forme de vie humaine qui rencontre les deux autres formes de vie, sémantique et somatique. Pour faire encore un parallèle avec le cinéma, revenons au Godard qui réfléchit sur la notion du montage : « *Le cinéma, ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre image qui en forment une troisième.* ⁴⁹¹ » Dans un autre texte il continue : « *Le troisième : le courant entre un pôle plus et un pôle moins. Le troisième, un enfant entre deux sexes. Le troisième, un billet de mille entre deux mains. Le troisième, un délégué entre un maître et un esclave. Le troisième, un savoir entre un élève et un professeur. Le troisième, un rêve entre hier et d'aujourd'hui demain.* ⁴⁹² » Si Godard parle du montage comme d'un courant qu'il fait passer entre deux images pour en faire apparaître une troisième, alors la troisième personne du trio *Diaphoner Expanded* fait passer ce même courant entre les mots de l'un des spectateurs et les gestes de l'autre. Puis si on reconstitue en une seule personne le danseur parlant divisé en trois, on constate que sa nature humaine n'est plus toute seule à l'intérieur de lui-même mais cohabite avec deux autres formes de vie. À l'intérieur de lui-même, sa vie propre (humaine) occupe une place décroissante en faveur d'une rencontre de l'altérité, celle des vies de la danse et de la langue.

(k) D'une personne-dispositif vers une personne-écosystème

⁴⁹¹ Jean-Luc Godard, *Propos Rompus*, dans « Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard », L'Étoile et Cahiers du Cinéma, Paris, 1985, p. 460.

⁴⁹² Conférence Jean-Luc Godard, "Montage, mon beau souci" par l'écrivain et critique de cinéma Bamchade Pourvali, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/xbzjt0>

La place humaine décroissante de la troisième personne à l'intérieur de la *corpArilité* décentre l'être parlant, comme je l'ai déjà stipulé plus haut, de sa posture anthropocentrique, lui permettant de laisser la place à d'autres formes de vie et de participer dans la production d'un acte d'énonciation commun. Le philosophe italien Roberto Esposito dans son livre « *Troisième personne* »⁴⁹³ expose que dans notre société de contrôle l'individu devient un dispositif à exploiter et réfléchit sur des modes de vie permettant d'atténuer cette orientation. Par « *personne-dispositif* » Esposito comprend un ensemble d'identifications (telles que nom, visage, genre, nationalité, biographie personnelle) qui permet à l'individu d'exister dans son environnement social mais qui par ailleurs crée un effet d'exclusion pour d'autres humains et permet aussi à l'appareil étatique de capturer les êtres dans ce que Barbara Cassin (philologue, philosophe et directrice de recherches au CNRS) appelle des « *grilles d'évaluation* »⁴⁹⁴. Des classifications qui formatent toutes les personnes humaines en les définissant par leurs seuls actes performants et quantifiables, afin de les réduire à l'état de dispositifs à gouverner. Et pour sortir de ces cages sociétales, Esposito propose la notion plus impersonnelle d'une troisième personne, notion qui intègre « elle » ou « il » dans la relation « je-tu ». Faisant place à une tierce personne à l'intérieur de la personne elle-même, le philosophe donne la place à cet autre qui est en nous tous. « *Je est un autre* » disait Rimbaud et c'est au travers de cet autre que « *Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.* »⁴⁹⁵

Ainsi, c'est en se décentrant en faveur de l'altérité de la danse et de la langue qu'un danseur parlant devient cette « troisième personne », ce tenseur qui dérègle tous ses sens pour devenir un voyant des *Sens-Ations*. Et même si cette posture

⁴⁹³ Roberto Esposito, *The Third Person*, Éditions Polity Press, 2012.

⁴⁹⁴ Barbara Cassin, *Derrière les grilles : Sortons du tout-évaluation*, Éditions Fayard/Mille et une nuits, Paris, 2014.

⁴⁹⁵ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, Pléiade (2009), p.p. 343-344

abolit le monopole d'un être humain sur son acte d'énonciation, elle lui laisse la possibilité d'y prendre part d'une façon active. Cette nouvelle prise de position lui octroie de non seulement réguler les forces vives qui l'habitent mais aussi de faire apparaître, via cette participation, des nouvelles naissances logo-somatiques. Il ne s'agit en aucun cas de concevoir ce mode opératoire comme une forme de contrôle sur la vie mais comme une forme de danse avec la vie. Et je remplacerais le mot danse par celui d'une *tense* puisqu'il s'agit d'un mouvement qui n'est ni une confrontation ni une entente, mais un mouvement perpétuel de va-et-vient du contre et du avec. Si Charles Darwin, naturaliste anglais et bourgeois victorien, s'appuyait dans ses études sur l'aspect compétitif de la survie entre les espèces, en cette même époque du XIX siècle, le géographe, naturaliste et anarchiste russe Piotr Kropotkin multipliait les exemples de coopération où les espèces s'entraidaient dans leur survie respective. S'ils sont parvenus à des résultats différents, c'est en raison de leurs idées politiques opposées mais aussi parce qu'ils travaillaient dans des régions du globe dissemblables par leur climat : Darwin explorait les îles tropicales des Galapagos où, face à la surpopulation, la compétition était la seule solution adéquate ; Kropotkin faisait ces expériences dans les vastes étendues dépeuplées de la Sibérie, où les conditions sont à tel point rudes que les animaux qui s'entraident ont plus de chance de survivre ⁴⁹⁶ . Que ce soit compétition ou entraide, c'est selon les divers contextes que la vie trouve son expression la plus adaptée.

La *corpArléité* est donc ce champ d'expérience où les trois formes de vie, humaine, somatique et langagière, *tensent* dans un écosystème commun. Ils ne se battent pas pour une « sélection naturelle » et ne s'entraident pas non plus pour une morale quelconque. Ils composent ensemble un acte d'énonciation dont ils ne

⁴⁹⁶ *Darwin et Kropotkine, compétition ou solidarité ?*, Vidéo venant de l'exposition "Bêtes et hommes", s'étant tenue à Paris au GH de La Villette en 2008, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Fcxk07Uq9xw>

prévoient pas le contenu d'avance. La *corpArléité* est donc une personne-écosystème où l'humain, la langue et la danse se rencontrent pour faire advenir l'inconnu. Le futur du vivant.

(2) Rencontre avec Dominique Chateau, philosophe français et spécialiste en études cinématographiques

(a) Montage dans le cinéma et le spectacle vivant

Une autre rencontre recherche-crédation a eu lieu avec le philosophe français et professeur émérite Dominique Chateau spécialiste d'Eisenstein et de kabuki. Une rencontre qui a pris aussi la forme d'une conférence-performance en binôme ; nous nous y posons la question de savoir comment le concept du montage traverse des dispositifs intermédiaires et plus précisément ceux du cinéma et du spectacle vivant. La conférence-performance portait le nom *Transmutation du signe et du geste, d'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard*⁴⁹⁷ et proposait une analyse selon un double mouvement. D'une part elle étudiait une contribution d'Eisenstein à l'analyse du théâtre japonais kabuki en vue de définir le concept de montage ; de l'autre, elle mettait en résonance deux types de montage : cinématographique, pratiqué par Godard dans son film *Histoire(s) de cinéma* et phonésique, pratiqué par moi-même lors de mes performances. Les questions que nous nous sommes posées lors de nos discussions portaient sur ces questions d'interstices et de fluctuations des frontières entre les différentes disciplines, en l'occurrence celles du cinéma et du spectacle vivant. Entre l'écran et la scène, entre le film et la corporéité, quelle transmutation du signe et du geste, quelle dialectique d'unification et de correspondance se tisse-t-elle ? Que pouvons-nous apprendre sur le montage à partir de ce réseau intermédiaire ?

⁴⁹⁷ Dominique Chateau & Anatoli Vlassov, *Transmutation du geste et du signe, d'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard*, séminaire Penser et Créer en affinités par François Noudelmann & Yann Toma, Sorbonne, 2019.

Plutôt que de répondre à ces questions directement, je voudrais retranscrire notre rencontre avec Dominique sous forme d'un dialogue écrit. Il s'agit d'un échange d'idées qui ont été prononcées par Dominique et performées par moi-même lors de notre conférence-performance. Ce dialogue a d'ailleurs été publié sous le nom de *Transmutation du geste et du signe D'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard* dans une publication des actes du colloque *Penser/Créer en déroute*⁴⁹⁸. En présentant ce dialogue ici j'ouvre mon analyse de la Phonésie à une autre interprétation scientifique. Cette diversification de point de vue sur le même sujet permet, je l'espère, d'élargir le champ des interprétations possibles pour le lecteur, afin qu'il puisse tirer davantage ses propres significations interprétatives.

(i) — Anatoli Vlassov — « ciné-poing »

Je suis assis derrière la chaire professorale d'un bel amphithéâtre du Centre Panthéon de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en compagnie de Dominique Château qui est à la fois un ami, un complice de travail et une source d'inspiration. Le public est plutôt nombreux, l'événement se déroulant dans le cadre du séminaire « Penser/Créer en affinités », organisé par le philosophe François Noudelmann et le plasticien-chercheur Yann Toma (par ailleurs mon directeur de thèse en recherche-création). Nous avons décidé, Dominique et moi, que j'inaugurerai cette conférence-performance.

Je me lève, grimpe sur le bureau de l'amphithéâtre, me tenant debout, dans une position stable, campé sur mes jambes bien écartées. Avec les bras je fais comme si je tenais une mitrailleuse imaginaire et je tire sur les spectateurs. C'est-à-dire que mon corps fait des mouvements saccadés comme si j'arrosais le public par le tir d'une arme automatique en même temps que ma bouche sonorise cette action

⁴⁹⁸ Dominique Château & Anatoli Vlassov, *Transmutation du geste et du signe. D'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard*, Publication des actes du colloque *Penser/Créer en déroute*, 2021.

simulant les sons explosifs et ardents des balles. Mon corps et ma voix sont dans un unisson fusionnel en ce sens que les sons de ma bouche concordent parfaitement avec les mouvements de mes bras qui simulent le tir. Puis, 20 secondes après, je coupe ma voix, d'un coup sec, tout en poursuivant les mouvements du corps. C'est comme si je tirais désormais en silence, un peu comme si pendant la projection d'un film on avait coupé le son tout en gardant l'image. Après ce court silence vocal, faisant toujours les mêmes mouvements saccadés d'un tireur, je commence à prononcer une phrase avec une voix posée : « *La pire souffrance infligée à la population de ce régime pesamment idéologisé n'était pas la famine ou l'oppression, mais l'obligation de mentir.* ⁴⁹⁹ » Ainsi, le son de ma voix explosive du début, s'est transformé en parole signifiante et posée alors que mon corps a gardé la même qualité du mouvement violent et saccadé. Je fais tout pour maintenir le contraste qui s'est établi entre le mouvement très soutenu du corps et la voix très posée, presque calme, de la prononciation de la phrase. Lorsque je prononce le dernier mot de la phrase « mentir » tout s'arrête. Puis, je répète les deux mots de la fin de la phrase « obligation de mentir » en recommençant à « tirer » à nouveau sur le public, mais cette fois le mot mentir se transforme en le mot « tir ».

Ce que vous venez de recevoir, c'est ce que le cinéaste russe Eisenstein appelle « ciné-poing » ⁵⁰⁰. Dans les années 1920 de la révolution soviétique, face au monde bourgeois mais aussi à ce qu'il appelle un « art passif » Eisenstein prône une conception polémique du montage cinématographique. Il propose un montage dialectique interpellant la conscience du spectateur-citoyen. Comme Eisenstein mettait un coup de poing dans l'art figé de son époque, je me positionne aussi à

⁴⁹⁹ Il s'agit de la citation d'un écrivain russe Alexandre Soljenitsyne (1918-2008), évoquée par Rémi Brague dans *Où va l'histoire ?* d'après la Lettre aux dirigeants soviétiques de Soljenitsyne, dans *Journal dde.crisis* de Philippe Grasset, *Valsez, mensonges*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.dedefensa.org/article/valsez-mensonges>

⁵⁰⁰ Sergueï Eisenstein, *Sur la question d'une approche matérialiste de la forme* (1925), in *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 10/18, 1974, pp. 145-154.

contre-courant de la production artistique, non pas par le cinéma mais le spectacle vivant.

Plus précisément, je considère comme problématique la façon dont le corps et la parole s'articulent sur scène. Dans l'histoire occidentale de l'art scénique, nous pouvons constater une tradition qui impose une forme de dichotomie entre la voix et le geste. Dans l'opéra par exemple, entre les XVII^e et XVIII^e siècles, pour produire la voix « idéale » du castrat, on lui enlève ses testicules, amputant ainsi une partie du corps pour préserver l'innocence de l'organe vocal. Dans le théâtre classique, le texte prime sur tout le reste, soumettant le corps du comédien à l'emprise du sens. Dans la chorégraphie, le danseur se prive de la parole suivant une doctrine qui le réduit à n'être qu'un corps toujours disponible au seul mouvement. Or, depuis quelques décennies, la danse contemporaine est devenue de plus en plus parlante. Des chorégraphes utilisent de plus en plus les bouches des danseurs pour exprimer des enjeux divers et variés. Or, en observant ces créations, il me semble que, dans la plupart des cas, la parole n'est pas influencée par la danse. C'est-à-dire que la forme et le contenu sémantique de l'élocution ne sont pas perturbés par le geste dansé. Personne chez les chorégraphes contemporains ne brusque la langue dans sa structure même. Ce n'est pas pour rien que Michel Bernard, philosophe et fondateur du département de danse de l'Université de Paris 8, préconise dans les années 2000 de regarder « *vers la double implosion simultanée de la danse et du texte* »⁵⁰¹ pour non seulement libérer la danse de l'oppression langagière, mais aussi pour permettre à la danse et à la langue une convergence constructive lors d'un acte d'énonciation commun. Ainsi, comme on a passé du cinéma muet au cinéma parlant, il est temps aujourd'hui de passer de la danse muette à la danse véritablement parlante.

⁵⁰¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p. 132.

Ce qu'Anatoli à sa manière, moi, à la mienne, l'une artistique et théorique, l'autre purement théorique, du genre de ces rencontres inattendues, mais pour cela fécondes — ce que nous voulons mettre en évidence aujourd'hui, c'est la transmutation des signes. Le mot est emprunté à Roman Jakobson, mais il y a d'autres concepts apparentés, comme intersémiotique que propose aussi le linguiste ou intermédialité. Ce dernier mérite une attention particulière.

L'histoire (rapide) du concept d'intermédialité met en scène l'Université de Montréal et notamment André Gaudreault, théoricien réputé du cinéma des premiers temps⁵⁰². D'abord appliqué au cinéma, le concept d'intermédialité est venu corriger l'idéologie du médium pur qui avait cours dans les années 70 en mettant en évidence les traces d'autres médias dans le septième art naissant. Puis, le concept a acquis une définition plus large, telle celle de Silvestra Mariniello (« Médiation et intermédialité »), la plus complète connue à ce jour⁵⁰³ :

« On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra comique etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ;

⁵⁰² Cf. Cinéma et Attraction. *Pour une nouvelle histoire du cinématographe* (2008) ; *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique* (avec Philippe Marion, 2013)

⁵⁰³ *Médiation et intermédialité*, communication à La Nouvelle Sphère intermédiatique, Colloque de l'Université de Montréal, 1999, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>

comme faisceau de liens entre médias ; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias (...) »

Anatoli et moi-même avons discuté sur ces définitions et la terminologie. Jakobson définissant l'intersémiotique comme la transmutation des signes d'un système sémiotique dans un autre⁵⁰⁴, il nous semble intéressant de promouvoir le préfixe TRANS- : on peut parler non seulement de trans-mutation des signes, mais de trans-sémiotique, de trans-médialité et, au regard des performances d'Anatoli, de trans-gestualité.

Dans ce monde du TRANS-, peut-être de la TRANSE, le théâtre japonais du Kabuki apparaît exemplaire. Le mot, déjà, associe plusieurs registres : Ka = chant, musique, Bu = danse, Ki : technique, art. Le kabuki est transmédial sur plusieurs plans :

- 1) par sa relation étroite avec d'autres médiums — par exemple, l'histoire des 47 rônins figure dans des pièces de théâtre (outre le kabuki), au Bunraku (théâtre de marionnettes), dans des estampes et des peintures, mais aussi dans des romans, des nouvelles, des séries télévisées, des jeux vidéo, voire des mangas, et des films, tel celui, fort connu, de Kenji Mizoguchi, *Genroku chûshingura, La Vengeance des 47 rônins* (1942) ;
- 2) par la manière dont il juxtapose et/ou assemble des genres théâtraux très différents — récit historique, scène de genre, comédie, méditation poétique, danse ;
- 3) par la manière dont il juxtapose et/ou assemble des registres différents d'expression scénique — danse, parole et geste, orchestre ou soliste, etc. —, avec une variété considérable de distribution aussi bien de la musique

⁵⁰⁴ Roman Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction*, Essais de linguistique générale, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 79.

(plusieurs orchestres visibles sur scène ou non, soliste qui vient sur scène)
que de la parole (dialogues in, récitant présent sur scène ou voix off) ;

4) last but not least, par la manière dont il amalgame le visuel et le sonore.

(iii) — Anatoli Vlassov — mise en relation
entre plusieurs expressions à l'échelle d'un
danseur parlant

Si Dominique parle du kabuki comme d'un événement scénique transmédiat, où plusieurs médiums s'assemblent dans une sorte de spectacle total, pour ma part, je vais aussi vous parler de cette mise en relation entre plusieurs expressions, non plus à l'échelle d'un spectacle, mais à l'échelle d'un corps humain, celui d'un danseur parlant. Une sorte d'homme-orchestre qui joue sur plusieurs instruments simultanément, et chez qui ces instruments ne sont pas des objets, mais des processus, à savoir la danse et la parole.

Ainsi, depuis l'année 2012, je développe ce que j'appelle la Phonésie, une pratique d'articulation de la danse et de la parole dans une chair commune. J'invente cette technique pour des raisons politiques : comme un acte de résistance face à un régime du spectacle vivant dans lequel le corps est toujours soumis au discours. La Phonésie est donc une pratique pour un danseur parlant (ou comme je l'appelle un phonésien), pour qu'il puisse agir sur la structure de la langue par la danse et inversement. Comme indiqué dans mon article en anglais « La Phonésie, ma (R) évolution en danse », la Phonésie est « *une pratique performative qui mixe la danse et la parole, une technique dialectique qui réorganise les liens structurels entre le faire et le dire* »⁵⁰⁵. Pour ce faire, la Phonésie dispose de ce que j'appelle « les trois pistes. » En référence aux logiciels informatiques de montage vidéo où le monteur mixe entre deux pistes, AUDIO et VIDEO, le phonésien mixe non pas entre

⁵⁰⁵ Anatoli Vlassov, *Phonesia, My Dance (R)Evolution*, Arti dello Spettacolo / Performing Arts, 2018, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.academia.edu/38901366/Phonesia_My_Dance_R_Evolution

deux, mais entre trois pistes : DANSE comme un ensemble de mouvements possibles, VOIX comme un ensemble de sons, produits par l'appareil phonatoire et MOT comme un ensemble de mots signifiants qu'il prononce. Et puisque dans la Phonésie la danse et la parole sont considérées comme des processus, j'emploierai le terme de trans-gestualité. Ainsi, à l'aide de ces trois pistes-gestes, le phonésien se trouve dans un constant processus de transmutation entre danse, voix et mots.

*(iv) — Dominique Château — entre
Kabuki et Eisenstein - le « monisme de
l'ensemble »*

Nombre de caractéristiques de la phonésie rappellent des considérations qu'on rencontre en théorie du montage depuis ses origines, quelque temps après la naissance du cinéma. En fait, le cinéma, en tant que tel, relève d'un premier sens de l'intermédialité ou de la transmédialité : il est constitutivement trans-sémiotique, en sorte que le film peut produire une transmutation incessante entre deux ordres sensoriels, visuel et auditif, et cinq matières de l'expression ; image, mentions écrites, parole, bruit, musique. Les éléments prélevés dans ces divers registres tantôt se combinent, tantôt se succèdent.

Eisenstein, grand théoricien du montage, en plus de l'importance de ses propres films, a eu l'occasion en 1928 de rencontrer à Moscou une troupe du théâtre kabuki venue en tournée en URSS. Il aurait pu n'avoir envers ce théâtre éminemment transmédial que la sorte d'intérêt poli que peut ressentir tout être cultivé devant des manifestations culturelles inhabituelles. Son intérêt fut bien plus profond. Il a intégré le kabuki dans sa réflexion sur le montage, dans l'élaboration de son concept ou plutôt de ses concepts de montage.

Pour lui, la caractéristique principale du kabuki est ce qu'il nomme le « *monisme de l'ensemble* »⁵⁰⁶. Le monisme est une théorie philosophique qui professe l'unité de l'Être et, en particulier, celle du corps et de l'esprit. Ici le monisme s'applique à ce qu'on appelle en sémiologie la matière de l'expression. D'où une référence à l'opéra où règne déjà, écrit Eisenstein, « le parallélisme de l'ensemble (par l'orchestre, le chœur et les solistes) ». Le « monisme de l'ensemble » signifie que « son-mouvement-espace-voix ne s'accompagnent pas (ni même ne sont parallèles) les uns et les autres, mais fonctionnent comme des éléments d'une égale signifiante ». Les signes se transmutent les uns dans les autres et la guirlande de ces signes mis sur un pied d'égalité se développe suivant d'incessantes opérations transmédiales (il y a évidemment des contre-exemples, notamment la domination de la parole sur tout le reste dans le théâtre filmé, ce qui n'empêche pas le synchronisme bouche-parole d'être intermédial).

En 1928, on est encore dans le cinéma muet, avant l'entrée en lice du son (parole, bruit, musique). Pourtant, c'est ce théâtre kabuki où le visuel et le sonore sont en perpétuelle transmutation qui éveille l'attention d'Eisenstein. Il y a là, sans doute une anticipation — le son est en puissance dans le cinéma muet —, mais aussi ce fait important tout au long de la réflexion sur les processus de création au cinéma qu'on peut faire référence à la musique. Le cinéma partage avec la musique deux propriétés caractéristiques du « monisme de l'ensemble » : l'unification et la correspondance. C'est par exemple, la correspondance du geste et du son et, par leur juxtaposition dans une œuvre, leur unification — la « chair commune » dont parle Anatoli.

⁵⁰⁶ Cf. « Un point de jonction imprévu (« Nzhdanniy styk ») » (1928), in *Le Film : sa forme, son sens*, trad. dirigée par Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 25 ; en anglais dans *Film Form*, trad. Jay Leyda, New York, Harcourt, Brace & World, A Harvest Book, 1949 ; et dans *Writings, 1922-1934, Selected Works*, vol. 1, trad. Charles Taylor, New York, I.B. Tauris, 2010.

Dans le kabuki, avec Eisenstein ou en prolongement de ses exemples et de sa réflexion, on remarque ainsi l'accompagnement par le son musical (souvent des percussions) des mouvements de l'acteur et de son visage — par exemple le mouvement du couteau lors du seppuku (hara-kiri) dans *Les 47 rônins* —, les interrelations entre danse et musique, lors des sorties de scène (roppo) les percussions qui soulignent le mouvement de la main, mouvement de la main et percussions, dans *Narukami*, la scène d'aragoto (moment de fureur de l'acteur) où le son accompagne le changement de costume, etc. Le geste qu'Anatoli met en avant est donc un ingrédient fondamental du Kabuki, mais aussi du cinéma des premiers temps (songeons, par exemple, à Charlot).

(v) — Anatoli Vlassov — *la corpArléité*

Ce que Eisenstein nomme le « monisme d'ensemble », je l'appelle dans le contexte de la Phonésie, la « *corpArléité* ». Si la Phonésie est une sorte de boîte à outils pour articuler la danse et la parole, alors la « *corpArléité* » est une nouvelle représentation d'un corps global du danseur parlant au moment où il phonésie. Lorsque le phonésien performe, un milieu logo-somatique s'organise en lui. Ici, langue et danse sont considérées comme des formes de vie. Des organismes, somatiques et sémantiques, qui se transforment grâce et avec les humains, mais qui ont aussi leur propre autonomie évolutive. Ainsi, aussi bien la langue avec ses mots, phrases et accents, que la danse avec ses gestes, enchaînements de mouvements et postures corporelles font partie des organismes (sans pour autant être spécifiquement botaniques ou zoologiques), mais néanmoins biologiques. Des organismes vivants qui évoluent non seulement à travers l'espèce humaine mais aussi indépendamment. Des organismes sémantiques et somatiques qui, comme d'autres formes de vie, vivent, se transforment en relation à la géographie, au climat puis meurent et par là perpétuent leur existence.

Le fait de considérer la danse et la langue comme des formes de vie en elles-mêmes permet de dépasser la relation dichotomique existant souvent entre discours et action, et à le remplacer par une relation écologique. Un changement de perspective se produit : de l'anthropocentrisme on passe à la vision d'une personne en tant qu'écosystème. Ainsi la « corpArléité » désigne un milieu symbiotique où, comme je l'ai déjà écrit dans un article pour Tussle magazine, « *l'humain, la langue et la danse forment un réseau d'échange et d'interdépendance* »⁵⁰⁷ et s'énoncent dans une association à la fois intime, mouvante et hétérogène. S'inscrivant dans l'histoire des idées, le concept de la « corpArléité » tend à prolonger ceux de « corps » et « corporéité », tout en les augmentant par la présence de la langue. Ainsi dans sa « corpArléité », le phonésien est à la fois le sujet qui provoque une expérience (avec sa propre histoire et son propre point de vue), l'objet de cette expérience en tant que lieu de rencontre, enfin, l'instrument de cette articulation entre lui, la danse et la langue. La « corpArléité » est ainsi un écosystème bi-linguistique, une aire ouverte au vivre ensemble.

(vi) — *Dominique Château* — poème de
Dominique Château

Je demande à Anatoli : où est la poésis dans la phonésie ? Rappelons que poésis vient de *poiein*, un mot qui oriente vers deux voies : d'une part, la poïétique comme la nomme Valéry⁵⁰⁸, c'est-à-dire la « science » de la fabrication et de l'action ; d'autre part, la poétique, c'est-à-dire tout ce qui concerne la poésie comme pratique et genre littéraire. Pour appeler une réponse à la fois poïétique et poétique, je propose à Anatoli ce poème :

⁵⁰⁷ Miklos Legrady, Iain Baxter & Anatoli Vlassov, *DIAPHONER with Iain Baxter & Anatoli Vlassov*, Tussle magazine, novembre 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.tusslemagazine.com/baxter-vlassov>

⁵⁰⁸ Paul Valéry, *Discours sur l'esthétique* (1937), Œuvres, éd. Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1957.

P(h) o(n) ésie

P(h) onésie

Phonésie

Phonétique (tic-tac, tactique)

... ésie (eh si !)

Pésie (paisi-ble ?)

Phésie (fais zeci, fais zela)

P(h) onésie (poney-zi...zi)

Faux-nésie (faux-nez-zi...zi)

Faune (Prélude à l'après-midi d'un...)

(vii) — Anatoli Vlassov — *la Phonésie du poème de Dominique Château*

Pour répondre à cette question à la fois poétique et poïétique de la part de Dominique, je décide de la phonésier, c'est-à-dire de reprendre les mêmes mots que dans le poème tout en les transmutant par ma danse. Et voilà ce qui se passe dans ma « *corpArléité* » vécue de l'intérieur lorsque je le fais.

En même temps que je prononce le mot « poème » le mouvement de mon bras droit se déclenche par le son percussif de la prononciation de la première lettre « p ». Une fois déclenché, le geste du bras ouvre l'espace de ma cage thoracique pour soutenir ma vocalisation de la voyelle « o » qui va suivre. L'unisson entre la sonorité de la première syllabe « poooooo » et le geste étiré de mon bras dirige mon attention vers une sensation cutanée dans mon membre supérieur. Cette

sensation couplée avec ma voix continue fait apparaître dans ma conscience un sens qui se coagule autour du mot « peau ». Je décide alors de concentrer ma perception sur les sensations de ma peau, mais, cette fois, dans tout mon corps, ce qui m’amène dans un état corporel qui se répand à partir des sensations de toute la peau de mon corps. Cette sensation presque totalisante me conduit vers des mémoires prénatales, dans l’imaginaire du liquide amniotique d’un utérus maternel. Pendant ce temps qui ne dure que quelques secondes, le son de ma voix se trouve toujours sur la prononciation continue du « ooooooooo ». Puis, ma conscience revient sur le mot du départ qui est, je vous rappelle, « poème », toute en débouchant sur le son de la syllabe finale « ème » qui sonne comme le mot « aime ». Ainsi la sonorité du « ème » devient le signifié « aime » tout en concordant en même temps avec mes gestes développés à partir d’un imaginaire utérin, à savoir un corps global où tout bouge en même temps. »

Cet extrait d’une transcription montre comment, depuis mon corps vécu de phonésien, j’effectue un montage de transmutation entre les sensations et les significations qui me traversent, afin de faire advenir dans ma « *corpArléité* » ce que j’appelle les « *Sens-Ations* ». Je le stipule déjà dans mon article « Machine à sensations : quand le sens rencontre la sensation » : les « *Sens-Ations* » sont des événements où « *le sensible des actions rejoint la virtualité des mots pour se re-matérialiser dans le sensible de leur son* »⁵⁰⁹. Il s’agit donc d’espace-temps précis où les différents flux vocaux, gestuels et sémantiques se touchent et se séparent en transformant le sens en sensations, et inversement. Et c’est précisément cet acte de transmutation entre le sens et la sensation que je représente par le tiret de mon néologisme « sens-ation ».

⁵⁰⁹ Anatoli Vlassov, *Machine à Sens-Ations : quand le sens rencontre la sensation*, Actes du colloque *L’Art tout contre la machine*, Paris, Hermann, 2020.

Ainsi ce qui est de la poésis dans la phonésie, c'est un savoir-faire de la création des ponts entre le sensible et l'intelligible, entre l'art et la science de l'art.

(viii) — *Dominique Château* — entre
Kabuki, Phonésie et Godard

La transmutation mérite d'être regardée de très près telle qu'elle se manifeste dans le kabuki. La transmutation y relève d'un dialogue entre plusieurs éléments, particulièrement la musique et la danse qui sont constamment mis en rapport avec la narration, par la manière de la représenter en la prolongeant, la ralentissant, la commentant (comme cela se passe aussi dans l'opéra). Dans cet échange transémiotique, le geste est primordial. C'est un aspect qui avait particulièrement intéressé Eisenstein — par exemple le geste du seppuku (hara-kiri du samourai) souligné par des percussions ou par la voix.

Pour entrer un peu dans le détail d'un dispositif d'une extrême variété et complexité, la position dans l'espace de la scène est un premier facteur à considérer. Les musiciens du kabuki peuvent se trouver au fond de la scène, dans une pièce à gauche (uniquement des musiciens) et dans une pièce à droite (les chanteurs). Parfois, comme dans *Les 47 ronins* vus par Eisenstein, un musicien vient jouer sur scène en se plaçant à côté de l'acteur. De ce fait, la musique est spatialisée, créant divers pôles d'attraction qui sollicitent la sensibilité du spectateur à la manière des dispositifs modernes de stéréo ou surround.

Un second facteur important réside dans la variété des instruments de musique ; des instruments à corde, koto et shamisen, des instruments à vent; shakuhachi et shinobue, de nombreuses percussions, tsuzumi, hon-tsurigane, taiko, odaiko, etc., et différentes pièces de bois entrechoquées, hyoshigi, ki, tsuke. À propos de ces pièces de bois, la notion de ponctuation s'avère également primordiale. Le synchronisme geste-son fait bien partie de l'échange intersémiotique à la base de la transmutation du sens. Il ne s'agit pas d'un

synchronisme réaliste, tel celui qui, découvert avec le cinéma parlant, conféra au 7^{ème} art sa forme définitive, mais d'un synchronisme musical. Michel Fano, musicien des bandes sonores de plusieurs films de Robbe-Grillet (L'Homme qui ment, entre autres) et de plusieurs films animaliers (Le Territoire des autres, notamment) parle, à cet égard, de congruence image son.

Toutes ces considérations peuvent être appliquées à Jean-Luc-Godard comme montre le tableau suivant (qu'Anatoli est invité à prolonger) :

	Phonésie	Godard
Visible	Geste	Image vidéo
Audible	Son de la voix du performeur	Bande sonore du film
Intelligible	Mots employés par le performeur	Mots inscrits sur l'écran

Tableau 2 : correspondance entre Phonésie et Godard

(ix) — Anatoli Vlassov — comment le « nouveau » advient

L'exemple où le montage phonésique se rapproche le plus du montage cinématographique, est, à mon sens, le film Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard (1988). En regardant le tableau de correspondance entre les deux formes de montage, on peut remarquer, que les mots qui sont inscrits sur l'écran des films de Godard sont non seulement visibles, mais intelligibles. Les mots employés par le phonésien sont non seulement audibles, mais intelligibles. On peut aussi dire que les gestes dansés sont visibles, mais aussi intelligibles (les gestes autant que la danse peuvent être notés, déchiffrés, retranscrits et donc compris). Dans ce jeu de correspondance entre le montage phonésique et celui de Godard on voit que l'intelligible et le sensible sont intimement liés, tout en étant néanmoins distincts

dans l'échelle de la perception humaine. Ils sont donc à la fois mêmes et différents. C'est cette dialectique même-différent entre le sensible et l'intelligible que ces deux montages cinématographique et performatif cherchent à mon avis à explorer.

Dans son livre *Cinémas. L'Image-temps*, parlant du montage de Godard, Gilles Deleuze avance que « *ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation* »⁵¹⁰ des images qui produit quelque chose de nouveau. Il faut choisir des images « *de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre [elles], qui soit productrice d'un troisième ou de quelque chose de nouveau* »⁵¹¹. Mais on peut aussi dire que c'est par l'association qu'on arrive à distinguer la différence, car si les images sont trop éloignées les unes par rapport aux autres, on perd le fil narratif. Donc, à mon sens, ce n'est pas seulement la différenciation qui fait l'apparition du nouveau, mais l'enchaînement et l'alternance des opérations de différenciation et d'association. Mon hypothèse consiste alors dans le fait que c'est en passant du même vers le différent et vice-versa qu'il est possible que ce « nouveau » advienne. Le nouveau advient dans une dynamique de l'un vers l'autre, dans un mouvement d'aller et de retour entre le même et le différent. Et l'ondulation incessante et spiralée de cet antagonisme en va-et-vient, je la désigne par le verbe *Tenser*.

J'ai déjà défini ce concept-mouvement dans le manifeste *Tenser* (publié en 2015) comme une forme de tension élastique entre différents éléments⁵¹². À partir de mes diverses créations artistiques (créations avec des corps de métiers dénigrés, créations avec des performeurs autistes, danse avec une caméra endoscopique sans fil), j'ai organisé le savoir-faire acquis dans ces projets en une pensée opératoire ; par la suite, je me suis servi de ce concept pour l'élaboration de la Phonésie. Par

⁵¹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 234.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Anatoli Vlassov, *Manifeste Tenser*, Edition Jannink, 2015.

exemple, le principe du *Tenser* dans *Nous*, une pièce chorégraphique avec neuf performeurs autistes, se manifeste dans une relation que les protagonistes installent avec le public. Dans l'article « TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure », je décris cette relation comme « *un geste aimant, une dynamique magnétique, propice au double mouvement d'aller et de retour, de rapprochement et d'éloignement* »⁵¹³. En transposant cette dynamique de rapprochement et d'éloignement (*Tenser*) chacun dans sa forme de montage, cinématographique pour *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard et performatif pour la Phonésie, chacun tense le visible, l'audible et l'intelligible dans un constant mouvement d'aller et retour entre le même et le différent. Le visible, l'audible et l'intelligible s'accompagnent mutuellement, puis se séparent pour se réajuster dans de nouvelles configurations. Et c'est par cette mobilité élastique autant dans le geste phonésique que cinématographique que le « nouveau » dont parle Deleuze semble advenir.

(x) — *Dominique Château — mélange
sans amalgame*

Avec Jean-Luc Godard, et très particulièrement ses *Histoire(s) du cinéma*, on entre dans un domaine d'emblée hybride au niveau du projet même avant même de considérer le matériau de sa réalisation : il s'agit de rendre hommage au cinéma en utilisant la vidéo. De Godard, on peut dire à la fois qu'il est un adepte et un créateur du cinéma-cinéma, poussant sa mythologie dans ses derniers retranchements, se positionnant lui-même comme une sorte de héros dans le processus de son sauvetage au moment où les médias et Internet le menacent, mais utilisant tout aussi bien les outils de cette menace pour eux-mêmes, cela depuis 1973 avec la

⁵¹³ Anatoli Vlassov, *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure*, [Plastik] : Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui #06 [en ligne], mis en ligne le 18 avril 2019, consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://plastik.univ-paris1.fr/tenser-lautisme-a-lenvers-du-soin-care-comme-rencontrer-et-non-inclure/>

confession de *Moi je*, ou encore, en l'occurrence, pour mener à bien le projet d'hommage du cinéma des *Histoire(s)*.

En fait, la vidéo offre une facilité pour un tel projet dans la mesure où il vise le mélange d'extraits de films, de documents iconographiques, d'extraits de bandes sonores, de morceaux musicaux, de bruits divers, etc. C'est donc une sorte de revanche du cinéma puisque la vidéo se met à son service, s'inclinant respectueusement devant son histoire et sa légende, mais aussi une sorte de revanche de la vidéo (que nombre d'autres cinéastes ont d'abord méprisée) par sa capacité à réaliser ce qui, en film pelliculaire (à cette époque il l'était encore), serait inaccessible ou, du moins, compliqué.

Au plan de son matériau, le projet godardien réalise une transmédialité mutidirectionnelle. Dans le shaker de la vidéo, il jette toutes sortes d'éléments tirés de ce que Céline Scemama appelle sa « bibliothèque » ou sa « réserve », qui note aussi que « *les formes changent de texture au contact les unes les autres : elles subissent une transformation qui naît de leur rencontre à l'écran* »⁵¹⁴. Toutefois ma métaphore du shaker est approximative dans la mesure où, à la différence du cocktail, les éléments ne fusionnent pas absolument : ils sont à la fois mélangés et distincts. Dans le contexte des arts à multiple langage, comme on l'a vu avec le kabuki, un élément peut être libéré de son langage de base et intervenir en relation avec les éléments d'un autre. Mais la persistance, la trace de l'origine extrinsèque de ces éléments qui se font écho, s'illustrent réciproquement, sont mis en parallèle, parfois incrustés l'un dans l'autre, etc., contribue à la force de l'expression. Il y a mélange sans amalgame.

⁵¹⁴ Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, Paris, l'Harmattan, « Champs visuels », 2006, p. 24 (à l'origine une thèse avec le même titre, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre 2005).

Un exemple dans les Histoire(s) du cinéma : le début de la Deuxième partie, Seul le cinéma (1997) — après quelques titres, apparaissent sur fond noir, « *la main de Jean-Luc Godard écrivant au marqueur sur un carton Périphéria : Histoire(s) du cinéma, qu'il soulignera à la règle à calcul à la fin en alternance et fondu enchaîné avec : 1. (c'est la première image du chapitre) : deux mains noires recroquevillées autour d'un œil ; 2 : une photographie d'une femme regardant à la loupe ; 3 : photographie de deux Palestiniennes dont l'une vise avec une mitrailleuse, un tissu blanc cache l'œil gauche sous ses lunettes ; 4 : un plan en noir et blanc (un œil) ; 5 : photographie d'une Palestinienne tirant à la fronde, le visage couvert d'un keffieh rouge et blanc ne laisse apparaître qu'une minuscule fente pour les yeux ; 6 : jeune fille regardant dans un microscope* »⁵¹⁵, etc. Ce montage par superposition combine l'empilement de l'image, d'une part, avec le crissement du marqueur sur la feuille de production, fortement accentué jusqu'à la limite du désagrément, d'autre part, avec une série de clusters extraits de la Suite n° 10, Ka, VII, pour piano de Giacinto Scelsi (1954).

(xi) — Anatoli Vlassov — le montage
phonésique tenseur

Le montage phonésique, tenseur de rapprochement et d'éloignement, s'effectue à l'aide de différents outils ou plutôt, comme je les appelle de motivateurs. Par exemple, un motivateur « trou » permet au phonésien de « couper » le flux de sa parole tout en maintenant les gestes qui l'accompagnent ; ou encore un autre motivateur, « écho », permet de décaler les gestes par rapport aux paroles qui leur sont habituellement associées. Comme je l'ai déjà écrit dans « La Phonésie », une diversité des motivateurs sert à produire d'autres effets comme par exemple celui de « répercussion (CONTAMINATEUR), de prolongation (ILLUSTRATEUR), [...] de déformation (TORSION), de complète indépendance

⁵¹⁵ Céline Scemama, *Un Tableau pour Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, appendice à la thèse, op. cit., p. 488.

(PARALLÈLE) [qui] me donnent un éventail de possibles pour tisser les trois pistes entre elles. À quoi s'ajoutent d'autres procédés, comme ceux d'avalement (DÉGLUTITION), de fractionnement (SYLLABIE), de propagation (POLYSÉMIE) qui sont là pour opérer plus précisément sur la dimension sémantique ⁵¹⁶ ».

(xii) — *Dominique Château* — « *C'est la lacune qui crée* »

Dans l'exemple précédent de Godard, c'est la dépense, l'accumulation qui sert de principe au montage transmédial et multidirectionnel. L'inverse chez Godard est tout aussi vrai. « *C'est la lacune qui crée* » disait Paul Valéry. Nombre de films, qu'on appellera hollywoodiens pour aller vite, baignent dans un flot d'images et de musique ininterrompue. Quand une rupture intervient, c'est comme un trou dans un vêtement : le spectateur veut trouver un moyen de le repriser.

Rappelons que qu'Anatoli disait en commençant : « *Puis, 20 secondes après, je coupe ma voix, d'un coup sec, tout en poursuivant les mouvements du corps. C'est comme si je tirais désormais en silence, un peu comme si pendant la projection d'un film on avait coupé le son tout en gardant l'image.* » Il y a dans *Star Wars : Les Derniers Jedi* (Rian Johnson, 2017), au moment du sacrifice de Laura Dern, un bruit d'aspiration suivi d'un silence de 10 secondes. Des spectateurs se plaignant de ce silence qu'ils prenaient pour un embarras technique lors de la projection, certaines salles de cinéma américaines ont affiché à l'entrée un avertissement du genre : « *Les Derniers Jedi* contient une séquence, approximativement au bout d'une heure et 52 minutes de film, où tout le son est coupé pendant 10 secondes. Si les images continuent de défiler sur l'écran, vous

⁵¹⁶ Voir mon article en français sur la Phonésie et ces outils : Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, paru aux éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, avec comité scientifique, février 2018, page 38, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

n'entendrez en revanche rien. C'est intentionnel de la part du réalisateur, pour des raisons artistiques. »

Avec Godard, il faudrait qu'une telle affiche intervienne à chaque moment des films. Intentionnellement, pour des raisons artistiques, il utilise le trou et le manque comme facteur de structuration. Dans les Histoire(s) du cinéma, le fondu au noir joue à maintes reprises ce rôle structurel. L'absence d'image n'est pas une absence absolue. À la manière de la note manquante du jazz, cette note qui n'est pas jouée, mais qu'on entend, certaines lacunes visuelles ou sonores du film jouent un rôle dans sa compréhension. Le noir de ponctuation peut apporter une simple respiration dans le flux visuel. Il peut aussi ajouter une expression relative à la temporalité (le temps qui passe, le destin qui se noue). Il peut encore fonctionner comme ces outils linguistiques qui n'ont pas de référent direct, mais participent fortement du sens — le verbe « être » par exemple.

(xiii) — Anatoli Vlassov — le nouveau est possible, il suffit de le monter

Pour conclure, je peux dire que c'est la transmutation et son montage qui permettent l'apparition du nouveau. Plus le montage est transmédial, plus il permet la transmutation et plus il génère des alliances improbables entre des médias différents.

Aujourd'hui au moment de la pandémie sanitaire du COVID-19 qui amplifie la perte des repères existentiels déjà installée dans notre société contemporaine, la construction du sens se révèle essentielle. D'autant qu'il n'est plus étonnant de constater chez les politiques qu'il y a une difficulté à accorder les discours et les actions. L'apport du montage phonésique tel que je l'envisage vise à remettre en mouvement cette relation entre le dire et le faire de telle sorte qu'ils puissent agir

récioproquement et composer ensemble de nouvelles structures et de nouveaux sens.

Que ce soit chez Eisenstein ou dans le kabuki, dans les Histoire(s) du cinéma de Godard ou dans la Phonésie, il s'opère un montage visio-audio-sémantique où, comme le disait Céline Scemama, les « *rencontres des images, des sons et des mots [...] révèle l'imprévu* »⁵¹⁷. Si, pour Godard, « le montage est la résurrection de la vie »⁵¹⁸, alors la transmutation est une naissance à partir d'une rencontre entre plusieurs vies car (et je cite encore Scemama) « *l'association invente quelque chose qui n'existait pas encore à partir d'éléments existants* »⁵¹⁹.

Oui, le nouveau est possible, il suffit de le monter.

(xiv) — *Dominique Château — de la contamination à la prolifération*

La transmédialité, telle qu'elle apparaît dans les performances d'Anatoli, rejoint le formalisme dynamique des opérations qui animent le montage cinématographique soit en s'ajoutant à des structures narratives (en sorte qu'un second discours concurrence celui du récit), soit en servant de principe de création pour elles-mêmes (par exemple, dans le cinéma abstrait). Parmi ces opérations, en pensant aussi à Eisenstein ou à Godard, se distinguent la contamination et la prolifération.

Ces deux opérations annoncent un point de vue sériel. Sartre appelait sérialité la situation des êtres humains qui se trouvent séparés les uns des autres ; en notre domaine, c'est plutôt d'union qu'il s'agit : entre des éléments discrets (ce qui veut

⁵¹⁷ Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 122.

⁵¹⁸ Jean-Luc Godard, *Le montage, la solitude et la liberté*, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 (1984-1998), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 246.

⁵¹⁹ Op. cit., p. 75.

dire distincts dans le langage mathématique) coulent ces opérations formelles qui créent leur liaison et leur interaction. Le point de vue général de l'intermédialité, qui consiste notamment à repérer la manière dont les langages artistiques participent respectivement les uns des autres, induit l'idée que cette sérialité rapproche le cinéma de la musique. Il s'agit d'une part non narrative, non sémantique même, de la combinatoire des images et des sons (à la manière de la musique dite pure). Le travail sériel joue aussi sur les différents niveaux matériels de l'intermédialité interne : image fixe, image animée, inscription graphique, parole, bruit et musique. A priori libres, réciproquement, ces niveaux interfèrent au fil des opérations qui les visitent successivement ou simultanément.

Eisenstein écrit dans un texte de 1925 à propos de son film *La Grève* : « *La voie propre à toute affirmation du nouveau dans le domaine artistique — qui mène à intégrer dialectiquement, dans une série de matériaux, des méthodes d'élaboration qui ne sont pas propres à cette série mais appartiennent à une série différente, voisine ou opposée.*⁵²⁰ » L'exemple précédent tiré des Histoire(s) du cinéma est une bonne illustration de cette théorie. Eisenstein s'inspira aussi du kabuki à cet égard, comme on l'a vu.

La contamination aujourd'hui (au moment où j'écris ces lignes) fait penser à la propagation douloureuse du virus et à ses conséquences. La transmédialité est, au contraire de cette contamination destructrice, une contamination créatrice, même si elle passe aussi par des phases critiques dans lesquelles le déplaisir se mêle au plaisir : par exemple le crissement du marqueur, certes musicalisé, en concurrence avec le piano, mais dans la dissonance, pour faire littéralement grincer des dents...

L'idée de prolifération est également importante. On peut parler, chez Godard, de « séries proliférantes », un terme inventé par le musicien Jean Barraqué.

⁵²⁰ Sergueï Eisenstein, *Sur la question d'une approche matérialiste de la forme* (1925), in *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 10/18, 1974, p. 147.

Marc Texier écrit à ce propos : « *Dans "séries proliférantes" il y a série, mais surtout prolifération, synonyme de "délire créateur", flot continu de l'invention, sans limites, sans fin, sans détermination ; recreation par un procédé formel de cette grâce si décriée : l'inspiration.* ⁵²¹ »

L'idée de prolifération c'est donc que le sens passe par différents nœuds où se croisent les différents niveaux matériels, chaque niveau pouvant à tout moment prendre le relais et s'enrichissant de son contact avec un autre niveau. On peut parler alors d'épaisseur du sens, de densité, voire d'hyperdensité.

⁵²¹ Marc Texier, *Le tremblement jusqu'au suicide*, in Livre-programme du festival Musica 1995, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21521/>

b) Création phonésique avec chercheurs

Ici je voudrais présenter mes rencontres avec chercheurs qui non seulement ont donné des spéculations scientifiques autour de la Phonésie mais ont fait de ces rencontres des créations artistiques à part entière.

(1) D'un triologue performé vers trois monologues écrits

La première rencontre a été faite entre trois artistes-chercheurs : Alice Gervais-Ragu (chercheuse chorégraphique et poétesse), Matthias Hermann (danseur et comédien) ainsi que moi-même. Ensemble nous avons composé la performance *Nœud*⁵²² pour une journée d'étude *Arts & Mathématiques* (cette fois sur le thème du nœud), qui a été organisée par Yann Toma (artiste plasticien, professeur des universités et mon directeur de thèse) et Antoine Mandel (mathématicien et professeur des universités).

Le *Nœud* a été constitué en deux étapes. Le premier s'est déployé en une performance, créée spécifiquement pour le colloque *Art & Mathématiques* ; le deuxième a pris la forme d'un texte publié dans les actes du même colloque⁵²³. Le texte rendait compte de cette rencontre à trois et avait pour particularité d'être lui-même constitué de trois textes disposés en trois colonnes chacune contenant l'analyse de la performance par l'un des performeurs. Je vous livre donc ici ces trois textes permettant de disposer de plusieurs points de vue analytiques sur notre rencontre phonésique.

⁵²² Anatoli Vlassov, Alice Gervais-Ragu et Matthias Hermann, *Nœud*, 2018, programmée dans le cadre d'une journée d'étude *Arts & Mathématiques*, organisée par Yann Toma et Antoine Mandel, Maison des sciences économiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

⁵²³ Alice Gervais-Ragu & Matthias Herrmann & Anatoli Vlassov, *Nœud*, Sous la direction de Yann Toma & Antoine Mandel *Art & Mathématiques*, Modélisations mathématiques et transformations artistiques des données du réel, Éditions Jannink, Paris en coédition avec l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne, avec comité scientifique, 280 pages (ill.), broché, Paris, 2020.



Figure 15 : Anatoli Vlassov, *Nœud*, 2020.

(2) Introduction aux trois textes

Il est question ici d'un triple nœud. Le premier se déploie en une performance, créée spécifiquement pour le colloque Art & Mathématiques, le deuxième prend la forme de ce présent texte, écrit à six mains par les protagonistes du trio et le troisième se noue, nous l'espérons, dans une tentative de rencontre avec le lecteur de lui-même.

(a) Texte d'Anatoli Vlassov

*Nous nœud trois,
nous sommes trois,
trois trois trois, ensemble
Nous nous nouons noyés
dans nous nos plats
Ils se nouent nous nœuds nouent nous nœuds
Le triple triplé est là
De retour*

Trois personnes, trois noix, trois ni toit
Nous triplement aveuglés de nous mettre ensemble
D'emblée nous met en nœud l'ensemble des parties nouées sous les couvercles
de nos tripes
La couverture matricule
La matrice flamboyante
La trinité exquise
La prostate prostituée de recherche du lien
Un lien qui nous touche
Un lien qui nous fesse
Un lien tout court couru dehors
Un lien qui nous couvre de Partout ailleurs
De nous
Réel

Un ami, Yann Toma, qui est aussi mon directeur de thèse à Paris 1 Panthéon Sorbonne, m'a invité à intervenir pour une journée d'études *Arts & Mathématiques* à partir de la thématique du Nœud. À mon tour, j'ai proposé à mes deux amis Alice Gervais-Ragu, doctorante allocataire en danse à Paris 8, et Matthias Hermann, danseur et comédien, d'intervenir avec moi pour une performance.

*(i) Création comme générateur de
l'amitié et limites d'une œuvre*

Créer avec mes amis est une expérience qui m'a toujours accompagné dans ma vie. Pour moi, c'est comme un renouveau de la rencontre. Un retour du printemps qui ouvre des bourgeons sur un arbre d'amitié. Le lien affectif fort, la confiance dans le commun et la fascination devant l'altérité qui en fonde la base, permettent à une collaboration de couvrir un spectre de possibles suffisamment large pour trouver des mélanges créatifs détonants. La symbiose entre des points

communs et des différences parfois fondamentales ouvre un potentiel de formes artistiques qui peuvent nous déplacer mutuellement, chacun à sa manière.

Mais travailler avec des intimes n'est pas toujours considéré comme une bonne chose à faire. Il est vrai que la création artistique peut ajouter des tensions supplémentaires, dès lors que les relations à long terme portent déjà en elles une multitude de nœuds. Néanmoins, je pense que c'est justement parce qu'il y a des nœuds, qu'il faut penser à les dénouer. Les desserrer pour y injecter de l'espace. Pour que le mouvement puisse y avoir lieu. Travailler ensemble avec mes amis, c'est donc la perspective d'agir sur ce nœud relationnel toujours en devenir. Une mathématique de connaissances humaines et artistiques à nouer et à dénouer dans une expérience à vivre et à pratiquer ensemble.

Parler ici de la création comme régénérateur de l'amitié, c'est aussi poser la question des limites d'une œuvre. Où est-ce que l'œuvre commence, où est-ce qu'elle se termine ? Est-ce qu'elle débute sur une scène, lors de sa première, ou dans un studio, pendant les répétitions ? Ou, peut-être même, dans la tête du créateur, pour ne pas dire dans son corps et ses sensations ? Une idée n'est-elle pas la prolongation de sensations ? Les raisonnements ne se forment-ils pas à partir d'un bouquet de perceptions, collectées par nos nombreux sens lors d'une expérience traversée ? Et si tel est le cas, alors, on peut dire que toutes les idées et les sensations nous viennent directement des expériences que nous vivons. Et que c'est souvent avec les autres êtres humains que nous traversons nos vécus. Une œuvre n'a donc pas une origine précise. Elle s'invente dans le flou d'une forêt de connexions interpersonnelles, une étendue de branchements entre sujet et objet, qui, au-delà de ses limites, fait nœud avec le monde.

(ii) *Les enjeux du nœud*

Concernant la performance, ma proposition à mes deux amis consistait en la création d'un nœud dans la continuation de mes recherches sur la Phonésie

(pratique performative que je développe depuis 2012 et qui propose une forme d'articulation entre geste et parole, entre faire et dire, entre danse et poésie). Ma suggestion a donc été de nous mettre tous les trois en lien avec nos corporalités respectives, dans un nœud à la fois dansant et parlant. Plein de l'expérience de ma dernière pièce chorégraphique *Organes de l'Amour* qui est une ronde polyphonique pour sept danseurs entre 12 et 76 ans, j'ai proposé à Alice et Matthias, pour commencer, de pratiquer une ronde polyphonique à trois. Sur le plan de la danse, il était question de se nouer et de se dénouer, se reprocher du centre de notre ronde et de s'en éloigner, tout en se tenant par les mains sans les lâcher. Ces expérimentations faisaient référence aux jeux populaires, dits « nœud humain », que l'on peut pratiquer lors des fêtes, entre amis. Le jeu consiste en l'entremêlement d'une ronde qui cherche par la suite, non sans rires, non sans jeux, à se dénouer. Tout en jouant avec les forces centrifuges et centripètes d'une ronde à trois, nous avons pratiqué des paroles automatiques. Nous avons choisi des mots différents pour chacun comme des centres de gravitation sémantique, autour desquels il était question de déambuler verbalement. Tourner autour d'un mot, particulier pour chacun, nous permettait de ne pas monopoliser nos attentions uniquement sur le sens de ce que l'on produisait sur le plan du langage, mais aussi de pouvoir directionner nos focus sur les timbres de nos voix et sur les relations que ces derniers tissaient avec nos gestes. Je voudrais préciser ici que dans la Phonésie, chaque performeur mixe entre trois pistes : la danse, la voix et le mot. Danse comme un ensemble de mouvements possibles, Voix comme un ensemble de sons produits par l'appareil phonatoire, et Mots comme un ensemble d'intentions que les mots font surgir. Si dans *Organes de l'Amour* les sens de nos paroles et leurs qualités vocales évoluaient étape par étape, au gré de nos déplacements dans l'espace, dans notre ronde à trois, nous avons pu mixer nos voix avec des mouvements d'emmêlement et de démmêlement. Nos paroles se transformaient sous l'influence des mêlées, puis les sens de nos mots évoluaient lors de nouveaux

emboîtements corporels que le nuage nous proposait. Toutes ces expérimentations étaient fort intéressantes à pratiquer, mais ce que cela donnait de l'extérieur, à mon avis, n'était pas si convaincant. En tant que chorégraphe, dans la plupart de mes projets, je cherche à maintenir une certaine cohérence entre ce que je ressens depuis ma place de performeur, et ce que je donne à voir aux spectateurs lors d'une présentation. Or, ce qui apparaissait sur l'écran des captations vidéos de nos répétitions n'était pas suffisamment lisible et représentatif de cette complexité de nouage entre paroles et gestes que nous vivions de l'intérieur. J'ai donc proposé une partition, en divisant l'ensemble de la performance en quatre parties. En quelque sorte, la mise en place d'une structuration, afin de nous permettre à tous les trois aussi bien un approfondissement qu'une clarification pour chaque étape d'emmêlement et de démmêlement.

(iii) *Description de la pièce*

La performance commence par une respiration commune, au cœur du tas formé au sol par nos trois corps emmêlés. Cette « entrée en matière » m'a été inspirée par un autre trio que j'ai composé, *Corder*, et où les trois performeurs cherchent leurs voix de danseurs — qui ne sont ni celles de chanteurs, ni celle de comédiens. A la suite des recherches d'Antonin Artaud et de sa notion de la « déclamation », où l'étendue de la voix est prise comme une matière vivante, *Corder* cherche des voix, intimement reliées aux mouvements du corps. Dans cette création il n'y a pas de paroles, mais des vocalisations. Des sons divers produits par l'appareil phonatoire, reliés de différentes manières aux gestes dansants avec, pour interface, une respiration vocalisée. Une jonction pneumatique et sonore qui tisse la relation entre voix et geste et qui est présente à travers toute la pièce. Comme dans *Corder*, *Nœud* commence par un jeu de respiration vocalisée, à la différence près que les trois danseurs vocalistes sont liés entre eux par un étroit contact corporel.

Avec le Nœud, c'est le premier projet où je travaille la Phonésie avec des corps qui se touchent intégralement. La performance du *Nœud* se déroule au sens figuré, mais aussi au sens propre, car durant la première partie nous roulons au sol dans une mêlée à trois. Un nœud humain qui se déploie sur une ligne droite. Lors de cet étalement linéaire, nous sonorisons nos respirations. Le son de nos souffles est modulé par le poids de nos écrasements respectifs. Et c'est ça qui est nouveau dans ce que le *Nœud* fait à la Phonésie - le contact enlacé entre les corps a permis d'articuler différemment de la façon habituelle le geste et la parole des danseurs parlants. Si normalement c'est sous l'effet de son geste que la voix du danseur parlant se transforme, dans le Nœud, c'est aussi le poids du corps de l'autre qui agit sur flux de sa parole. Ainsi, nous nous enfonçons les uns dans les autres en concordance avec nos respirations. Sur l'expir, l'air se dégage de nos poumons en invitant l'autre à pénétrer en soi. Sur l'inspir, l'oxygène entre par les narines pour repousser les masses physiques de nos partenaires. Des allers-retours entre masses d'air et volumes des corps font sonner les cordes vocales qui, suivant l'importance du débit phonique, vibrent gras ou chantent lubrifiant.

En s'étalant sur quelques mètres, le nœud arrête son avancée dans l'espace, alors que la respiration vocalisée des trois protagonistes continue de sonner dans l'air. C'est ce qu'en Phonésie, j'appelle un « trou ». Ce qui a été lié au départ se dissocie, créant un événement dans l'attention des spectateurs. Puis s'enchaîne un deuxième événement, lors ce que, dans ce tas pneumatique, Alice commence à dire sa poésie. Alice vient de publier un recueil de poèmes, et j'ai eu envie qu'elle injecte du langage dans le nœud à partir de son travail. En tant que chorégraphe, j'ai toujours été intéressé par les apports subjectifs et intimes que les interprètes peuvent amener dans l'œuvre. Dans ma création *Nous* avec neuf performeurs autistes, tous les mouvements et textes viennent des interprètes eux-mêmes. Pour créer cette pièce, nous avons rassemblé toutes les matières de corps et de paroles qui se sont précisées pendant des longues années de travail commun. Les gestes,

les expressions orales, les imaginaires et les états de corps de tous les membres de l'atelier ont été des matériaux intrinsèques pour la création. Pour le *Nœud*, c'est donc Alice qui injecte du langage dans le bain fait de corps et de souffle. Ses mots sillonnent entre sens et son tandis que Matthias et moi-même, petit à petit, nous y réagissons, en répétant doucement certains de ses vocables. Ces échos chuchotés activent des vagues oscillant de l'un à l'autre ; au fur et à mesure de leurs répétitions, la mêlée se dénoue et l'espace s'élargit entre les danseurs parlants. Ce vide se remplit avec les sons de nos voix respectives, prenant le relais du contact physique. Du son de nos voix naissent les paroles de chacun. Ce n'est plus seulement un des danseurs qui initie la parole poétique, ce sont les trois protagonistes qui clament leurs propres poésies improvisées. Si en mettant nos corps en contact physique, le *Nœud* a enrichi la Phonésie d'une activation de la voix par le geste, en retour, la Phonésie a agi sur le *Nœud* en créant l'espace d'une prise de parole pour chaque danseur parlant. Ainsi la Phonésie a défait le *Nœud* en libérant la singularité de parole de chacun.

(b) Texte d'Alice Gervais-Ragu

Préparer un nœud, c'est d'abord penser aux conditions de son nouage, c'est-à-dire au mouvement qui rendra possible l'entrelacs des corps. En premier lieu, il s'agit alors de s'interroger sur la valeur de vie du nœud : n'apparaît-elle qu'à la condition de sa reconnaissabilité ? Si l'on postule le nœud comme une forme de vie possible, habitable, alors lui octroie-t-on nécessairement une valeur de vie ?

Pour reconnaître les signes de vie du nœud, ce n'est pas tant à sa finalité qu'à sa nature de précarité que je vais accorder de l'attention, c'est-à-dire à l'instabilité des rapports qu'il construit et par lesquels il est aussi construit. La finalité du nœud, en effet, ne m'importe que peu au regard du mouvement et de la circulation qu'il permet. Ainsi, le nouage devient-il un enjeu plus important que le nœud lui-même, en ce qu'il permet de relations entre ce qui est connu et ce qui ne l'est pas. Le

nœud-nouage, comme une manière de montrer l'entremêlement d'enjeux constants, et comme des éclosions permanentes d'inattendus. Le nœud-nouage, produisant alors un milieu de circulations, d'enchaînements, d'attachements et d'arrachements, où des modes d'existence propres vont devoir s'organiser. Le nœud-nouage encore, comme la preuve et la reconnaissance d'un corps construit par des liens, producteur de liens, mais aussi de déliaisons. Le nœud-nouage enfin, actualisant l'enjeu de rapprochement par l'éloignement, et inversement.

(i) *Pragmatique du nœud*

Nous essayons de nouer ensemble nos trois corps selon le principe du nœud borroméen, image à l'appui. C'est-à-dire qu'un premier d'entre nous commence par lier ses deux bras, ou un bras et une jambe ; un second se superpose à cette première boucle, puis un troisième, que ce soit par l'intermédiaire des bras ou des jambes ou des deux. Cette sorte de nœud ne peut ainsi avoir lieu que si l'on est trois : c'est le troisième qui, en se nouant aux deux autres, active le nouage à trois boucles. On constate assez vite qu'ainsi noués, tout mouvement, tout déplacement s'avèrent laborieux. Pour nous, peut-être qu'il y a une matière intéressante à explorer, mais l'on suppose que pour que ce soit intéressant à regarder ou explorer de l'extérieur, il vaut sans doute mieux être moins strictement noué (au sens physique du terme), pour privilégier l'idée d'un devenir-nœud par la possibilité de s'y mouvoir. Nous avons eu d'emblée l'idée que le nœud allait – devait - rouler. Or le nœud borroméen ne le permet pas. Nous nous entrelaçons alors au sol, sans méthode ou disposition particulières, et commençons à rouler. Il faut faire attention à la répartition du poids dans le mouvement, pour ne pas faire mal aux autres ou se faire mal. Cela suppose une qualité d'écoute et de rythme particulière. Nous effectuons ainsi une première traversée. Le mouvement de roulement et les différentes dynamiques que nous engageons produisent des variations de contacts entre différentes parties du corps : genou/menton, tête/bassin, main/cuisse,

ventre/cou, épaule/cheville, etc. Au bout d'un moment, il devient même difficile de discerner, voire d'identifier clairement les parties ou membres qui se touchent ; il s'agit plutôt de sentir, dans le processus de perception kinesthésique, les rencontres entre morceaux de peau, ongles, cheveux, poils, tissus des vêtements.

Nous allons refaire plusieurs fois ces traversées noués et roulants. A chaque fois nous mobilisons une nouvelle dimension d'écoute : il faut veiller à ce que son propre corps reste noué aux autres, mais aussi à ce que les deux autres corps le restent tout au long du déplacement. Nous observons que les parties de nos corps ne sont pas forcément *nouées* au sens strict, mais que ce sont leurs mises en contact, puis les transformations de ces contacts, notamment par les micro répartitions du poids qui s'opèrent en permanence, qui activent une sensation de nouage. En effet, plus qu'un nœud, ce sont des nouages et des dénouages successifs que nous fabriquons. Au processus de mouvement, nous ajoutons ensuite les deux autres dimensions phonésiques : d'abord le son, par le biais d'une respiration nasale qui s'intensifie à mesure que les corps se meuvent, puis le sens, avec l'introduction de paroles, puis de phrases énoncées par une seule personne mais reprises en échos par les deux autres. Selon le principe phonésique, le son, le sens et le mouvement s'infléchissent les uns les autres, produisant à nouveau une forme de nouage. Si l'on pousse encore plus loin l'écoute de toutes les dimensions perceptives, l'on trouve encore bien d'autres points de nouage, beaucoup plus infimes et sans doute invisibles à l'œil nu : le souffle des respirations, les petits sons qui ne sont produits ni par le souffle ni par la voix mais par les frottements des peaux, des tissus, des cheveux, avec le sol, l'entremêlement des odeurs et des transpirations, le croisement parfois furtif des regards, les expressions du visage qui peuvent être tendues par l'effort ou attendries par une douceur passagère, la transmission des températures qui varient selon les points de contact, mais aussi la variabilité des niveaux de perceptions. Par ce processus de nouage, nous

partageons ainsi un temps, un espace, une luminosité, selon des degrés perceptifs d'intensités, de provenances et d'effets variables.

(ii) *Sexualité*

En effectuant le nœud, comme en nous voyant a posteriori l'effectuer par le biais de la vidéo, il est arrivé que celui-ci nous suggère un imaginaire sexuel. Éprouver, selon différents niveaux de perception, son corps entremêlé aux deux autres, a activé à la fois des images et des sensations d'ordre érotique : selon quels morceaux de peau, quelles zones du corps mises en contact, tant par l'aléatoire du mouvement que par les opportunités instantanées – qui peuvent être liées aux nécessités rencontrées de répartition du poids, comme aux agencements articulaires, ou encore à l'impératif de respiration –, s'engagent plus ou moins intensément une activité ou une stimulation érogènes. Elles peuvent s'originer dans la sensation occasionnée par un appui, un effleurement, un glissement, un souffle, un parfum, mais aussi par la vision, quand les yeux rencontrent un bout de peau, un renflement, ou encore par la transformation du mouvement, déplaçant, déclosant, dénouant une situation corporelle. Par ailleurs, le visionnage des vidéos des trois corps se nouant nous a également fait interpréter, ou fantasmer certaines situations corporelles : un buste qui se penche, un bassin se cambrant, etc., autant de postures pouvant alors s'apparenter à ou s'interpréter comme des actes sexuels. Sans souhaiter ni censurer ni privilégier cet imaginaire-là, qu'il soit produit par nos systèmes perceptifs internes ou capillaires ou par le biais de la vision, nous avons cherché à voir comment il s'intégrait aux autres pistes d'imaginaires que le nœud nous faisait former.

(iii) *Animalité*

Dans l'entremêlement des corps, une autre expérience de nœud s'est fabriquée, toujours de nature charnelle, mais produisant une matière plus

spécifiquement animalière, un nœud de nichée, de portée. Peut-être que notre nombre induit cette sensation de nichée, ou, plus exactement, que cette dernière commence à pouvoir être induite à partir de notre nombre de trois. Un seul corps ne suffit pas à faire apparaître ni explicitement ressentir l'image, la chaleur, le mouvement de la nichée, deux corps évoquent peut-être plus facilement un couple, et trois corps (en dehors ou simultanément aux temps où ils apparaissent ou sont ressentis comme sexualisés) sont assez pour suggérer un univers de nichée. Trois, c'est possiblement le nombre où commence un échange décentralisé des températures corporelles, des respirations, des transpirations, et où les regards entre les protagonistes ne vont plus être expressément dirigés ou adressés, pour s'intégrer dans une multitude de micro faits, gestes, déplacements, circulations. Au cours de nos différentes expérimentations du nœud, j'ai ainsi croisé plusieurs fois le regard d'Anatoli ou de Matthias sans avoir la sensation habituelle de regards conscients ou adressés, mais plutôt celle de regards vigilants, incisifs, utilisés comme des antennes pour prévenir d'un potentiel danger, et/ou de regards délocalisés, ayant l'air de n'être pas ancrés, comme par exemple ceux de très jeunes animaux venant de naître.

(iv) *Métamorphoses*

Le nœud, ou plus précisément le devenir-nœud, induit, par le mouvement qui le crée, un processus constant de métamorphoses. Ainsi le nœud produit par les trois corps fait-il apparaître un nouveau corps, tantôt augmenté, spectaculaire, comme terminé par d'imaginaires prothèses, tantôt diminué, intime, reclus en ses territoires les plus infimes. Le nouveau corps grandit, rapetisse, prend des formes différentes, se peuple d'imaginaires monstrueux, cyborg, créature indéfinie, élément surnaturel, extraordinaire, entité prodigieuse...

(v) *Sheherazade*

En laissant sortir de moi des mots, je ne sais pas toujours exactement s'ils sortent de moi seule ou de l'entité construite par le nœud. Deux niveaux de perception consciente s'opèrent : je *sais* que je prononce les mots, je *sens* que je les prononce et qu'à la fois l'entité du nœud les prononce. Il y a donc une piste autonome de paroles à laquelle se superpose une piste partagée. Ces pistes s'alimentent l'une l'autre et, si je n'y prends garde, finissent toujours, à un moment donné, par se confondre.

Néanmoins, si je produis un effort de mémoire suffisant, je me souviens que lors du moment de la partition où je devais parler, je me suis fréquemment perçue comme une sorte de Shéhérazade qui, par les mots qu'elle prononçait, avait le pouvoir (tant par leurs sonorités propres, que leur sens, que le rythme auquel je les disais, que la voix ou l'accent empruntés, etc.) de maintenir en état d'alerte l'intérêt de ses partenaires – et donc, de garantir leurs capacités de réaction (d'écho) et la lisibilité (à la fois par moi et pas le groupe) de ces échos. En quelque sorte, une Shéhérazade capable de susciter et maintenir l'intérêt, mais aussi de s'y fondre elle-même. C'est ici, précisément, qu'interviennent les deux pistes s'alimentant presque simultanément : Shéhérazade produit le conte, mais devient aussi le conte elle-même, en s'y perdant de la même manière que ses auditeurs-partenaires. Il y a ainsi une prodigalité dans le dispositif, qui agit comme un enivrement du verre lui-même. Le récitant devient le récit, le récit agit à son tour sur le récitant, etc. De cette boucle surgit une matière spécifique que j'identifie comme propre au conte.

(vi) *Nouages et devenir-nœud*

La manière dont nous avons parlé du nœud s'est infléchie selon les moments où nous en avons parlé en amont, en le préparant, ou après, en y incluant les retours que nous avons reçus du public présent.

Au départ, cette histoire de nœud est anecdotique, une image, un simple thème. Chacun y va de ses envies, de ses représentations, de ses fantasmes. Le

nœud ne devient une question qu'au moment où nous l'investissons comme forme à habiter – mais aussi, a fortiori, par les manières multiples que nous prendrons pour formuler cette question de l'habitation.

Les retours qui ont fait suite à la représentation me semblent intéressants à interroger. L'une des spectatrices nous fait ainsi remarquer que le corps est justement une entité qui ne peut pas se nouer, au sens propre. Or, il faut rappeler que nous partons ici de trois corps, et non d'un seul. C'est pourquoi, d'une part, je préfère *nouage* à *nœud*. Le nouage, en effet, suppose symboliquement que nos corps vont construire et habiter un nœud, et que celui-ci va advenir surtout par les effets de nœud que le nouage de ces trois corps va créer dans l'épreuve de la mobilité. Il ne s'agirait donc pas tant d'un nœud au sens strict que d'un devenir-nœud. En ce sens, Anatoli avait répondu à la spectatrice que le sujet mouvant constitue déjà un nœud en soi, sauf à considérer le corps comme un objet.

D'autre part, la dimension phonésique du nouage de nos corps inclut également un nouvel élément de nouage, puisqu'elle permet d'entrelacer sons, sens et mouvements. Le devenir-nœud se joue alors à plusieurs niveaux, selon une partition programmatique d'éléments successifs et/ou simultanés : entrelacement des corps, des respirations, des sons, des mouvements, des déplacements, des arrêts, des mots, des phrases, des sens de ces phrases, de leurs échos, des effets de ces échos, des imaginaires qu'ils construisent, des redressements des corps...

(vii) *Nœud-nous*

Le nœud porteur d'un nous ? Un nous à la condition de le penser efficient en tant que tel seulement depuis les individualités qui le constituent. C'est ainsi que pour penser le nouage, est-il nécessaire de le penser aussi depuis son dénouage. La capacité de rassemblement d'entités ne peut en effet avoir lieu qu'à partir de l'éparpillement de ces entités. De la même manière, la poursuite d'un

rassemblement s'entend à la condition de la mobilité qu'il produit, mais qui également le produit. Nous parlons ici d'expérience vivante et vivable. Pour que le vivant du nœud soit vivable, encore faut-il lui accorder la possibilité et la reconnaissance de ses ruptures, des prises de distance interne des entités constituantes, les unes avec les autres, les unes sans les autres, les unes malgré les autres, etc. Je ne peux pas faire partie d'un nœud si ce même nœud ne permet pas mon individuation, et si moi-même je ne la permets pas aux autres entités de ce nœud. Le vivant du nœud est fait de respirations, de rythmes singuliers et distincts, d'arrêts, de retards, d'avances, d'incompréhensions, de rencontres qui réussissent ou qui ratent. Le nœud, s'il souhaite se propager et se perpétuer de manière vivable, est donc tout sauf un unisson.

(c) Texte de Matthias Hermann

(i) *Comment se nouer ?*

Comment se nouer ? Nous regardons tous les trois des images du nœud borroméen, un nœud qui justement n'en est pas vraiment un, étant donné qu'à aucun moment les lignes ne se croisent. Il s'agit d'un agencement en trois dimensions dans lequel les lignes se superposent mais sans jamais se toucher, ni se croiser. Je me demande bien pourquoi nous avons commencé par la dimension figurale du nœud essayant de le reproduire par le tressage difficile de nos bras. Comme s'il était uniquement question de lignes et de cercles, alors que le corps est beaucoup plus que ça. Le corps a un poids, des extrémités certes mais aussi un centre, voire plusieurs centres. C'est sur ce point qu'est apparue la première difficulté qui nous a accompagnés tout au long du travail jusqu'au moment de la représentation. Comment faire en effet pour garder vivant le nœud que forment nos corps alors que les relations entre le centre et les extrémités du nœud rentrent en conflit avec les relations singulières de nos centres avec nos extrémités ?

Faire rentrer le nœud dans nos corps et nos corps dans le nœud nous a conduits à retrouver le poids de notre corps et le premier appui, le plus primordial, qu'est le sol. Mais une fois notre posture érigée abandonnée nous nous sommes confrontés au problème de l'essence même du nœud, sa vie. S'est posée en effet la question de comment commencer le nœud. Nous imaginons un ordre dans l'assemblage de nos corps. Nous essayons de nous nouer les uns après les autres en se feuilletant, en se superposant, en se glissant les uns dans les autres. Nos corps se mêlent, nos jambes, nos bras, nos têtes cherchent des passages dans les creux que cette nouvelle architecture recrée sans cesse. Nous faisons l'expérience de notre poids, rapidement le poids de l'autre se fait sentir, les mouvements de nos respirations se mêlent. Je me rends compte alors que s'il y a un nœud qui se construit, c'est lorsque toute cette diversité commence à trouver un sens, à se mettre en marche. Lorsque, finalement, nous commençons à nous écouter les uns les autres, et donc quand nous comprenons que se nouer, c'est aussi nouer nos attentions, nos perceptions et nos sensations. Travailler sur nos perceptions et nos sensations se révèle alors primordial lorsqu'il s'agit de déplacer le nœud sans le défaire.

(ii) *La première impulse*

Nous cherchons la première impulse, le décrochage qui nous mettra en mouvement. Le risque qui nous guette cependant est que le mouvement défasse le nœud que nous venons juste de construire. Nous travaillons donc dans une tension permanente entre les extrémités et le centre de telle sorte que le moindre mouvement garde vivant ce nœud central entre nos trois corps. Nous enchaînons plusieurs traversées et apprenons à jouer avec ce nouage et dénouage permanent qui devient en quelque sorte le moteur de notre déplacement. Nous comprenons aussi que ce nœud central ne doit pas nécessairement toujours se situer au centre géographique mais peut se déplacer tout autour de la figure que forment nos trois

corps. Il est quelque chose de dynamique qui recrée du nœud tout au long de la traversée.

Après plusieurs traversées nous pénétrons dans le cœur de la pratique phonésique en superposant au mouvement de nos corps un travail sur le son produit par une sonorisation de nos respirations et le sens qui émerge petit à petit avec l'apparition de mots et de phrases. Les dimensions du nœud se démultiplient alors et impliquent alors un travail d'écoute sur plusieurs couches. Notre attention est alors prise entre deux pôles. Il s'agit d'une part de se tourner vers les sensations corporelles organisées autour de cet invariant qu'est le poids. Mais d'autre part notre souffle et nos voix créent une dimension sonore non pondérale et plus virtuelle qui nous conduit à trouver une nouvelle forme du nœud structurée cette fois autour de l'écho, de la saturation et du rythme.

(iii) Dimension pondérale et sonore

Cette dimension pondérale et cette dimension sonore bien qu'impliquant des modalités perceptives différentes s'entremêlent et s'affectent l'une et l'autre. Selon le principe phonésique lui-même le mouvement, le son et le sens sont trois pistes qui interagissent entre elles. Ce mixage des différentes pistes tout comme l'agencement de la dimension pondérale et sonore ouvrent sur le travail de l'imaginaire. Nous procédons par étapes en focalisation notre attention à chaque fois sur une dimension du nœud phonésique et nous aidons de la vidéo afin d'accéder après coup à la figure complexe que compose notre trio. Ce passage entre immersion et vision globale nous conduit à modeler la forme que produisent nos corps en fonction des images et des représentations qu'elle nous renvoie. La question n'est pas tellement celle de produire une figure particulière mais plutôt de la nettoyer des images qu'elle crée malgré elle. Il s'agit en réalité d'intégrer la dimension figurale du nœud comme une nouvelle piste phonésique.

Nous nous concentrons d'abord sur la forme ou la figure du nœud, car en effet le nœud n'est ni un amas, ni un tas, ni même une boule. Il suppose des croisements, des entrelacements qui créent des creux, des cavités. C'est une organisation complexe qui doit être autant capable de souplesse que de rigidité. Le nœud est donc une structure spatio-temporelle singulière et dynamique. Échapper à la figure du tas ou de la boule ne consiste pas à tenter de produire une image du nœud mais à faire exister de l'intérieur cette structure spatio-temporelle complexe. Tout au long des traversées nous évitons l'affaissement en gardant une tonicité malléable, nous cherchons ces creux et ces cavités dans lesquels un bras, une jambe un buste peut se faufiler. Nous portons en outre une grande attention à la vitesse de nos déplacements ainsi qu'aux effets secondaires que peut produire l'interaction des différentes pistes entre elles. Par exemple nous devons tout faire pour ne pas accélérer notre vitesse de déplacement au moment où nous arrêtons de sonoriser notre respiration.

(iv) *Travail de l'attention*

Le travail de l'attention est donc un nouage entre notre imaginaire et notre perception. Les images que peuvent renvoyer nos trois corps en mouvement sont des formes vivantes que nous travaillons depuis l'intérieur du nœud. Chacun de nous met en jeu son propre imaginaire tout au long du mouvement et se trouve en prise avec ses sensations et ses perceptions. Le nœud se trouve alors saisi dans cette tension entre l'image qu'il peut produire et l'imaginaire qui est au travail dans le mouvement. L'imaginaire sexuel irriguant l'entrelacement de nos trois corps en est un très bon exemple. L'idée n'est pas de censurer ou d'échapper aux figures érotiques mais de les vivre en conscience. Tel enlacement, telle posture, tel geste associé à tels sons provoquent chez nous des images sexuelles. Mais ces images ne sont pas fixes. Un mouvement de bassin par exemple peut à tout moment changer radicalement de sens si telle ou telle autre extrémité du corps bouge à son tour.

Aussi, ce travail de l'imaginaire se trouve être une puissance de création figurale permettant de modéliser les interactions des trois pistes : mouvement, son et sens.

(3) Retours de la part des scientifiques en arts et en mathématiques

Dans le cadre de ce colloque la Phonésie représentée se montrait à un public spécialisé constitué principalement d'artistes et de mathématiciens. L'histoire de la rencontre entre art et mathématique remonte bien loin et passe par de multiples formes : construction des pyramides, nombre d'or, mosaïque, géométrie hyperbolique, perspective de la peinture, grands courants artistiques comme le cubisme, le constructivisme, le suprématisme, l'art optique et, aujourd'hui, l'art conceptuel et l'art fractal. Ces artefacts témoignent bien des multiples entrelacements fertiles entre les arts et les mathématiques. Concernant plus spécifiquement la question des nœuds, Michel Serres, philosophe et historien français des sciences, dans son livre *Histoire de la géométrie*⁵²⁴ parle des entrelacs et du tissage comme des premiers actes de mathématique. L'archéologie témoigne que les entrelacs sont antérieurs à l'écriture, et que les tissages avec des nœuds ont amené les humains à se pencher sur les structures et les forces des matériaux. Serres souligne ainsi que le début des mathématiques vient de nos facultés à manier des matériaux pour les transformer en objets fonctionnels comme des tissus, filets ou paniers. Et en effet les artistes et les mathématiciens ont pour point commun une quête des interprétations du monde, les uns cherchant à donner un sens à leurs interrogations avec des outils plastiques ; les autres cherchant des explications à leurs énigmes avec leurs outils abstraits. Un autre point commun réside dans l'importance pour les uns et pour les autres d'une intuition leur permettant de créer des œuvres et inventer de multiples formules. Intuition où le sentir et le comprendre

⁵²⁴ Michel Serres, *Histoire de la géométrie*, Éditions Flammarion, Paris, 2011.

se rejoignent dans un mode de connaissance pré-senti et motivé, dans le pré-mouvement par excellence d'un geste créateur.

Il est intéressant de remarquer que la pensée de Michel Serre sur l'histoire des arts et des sciences rejoint les enjeux de la Phonésie dans le sens où l'abstraction des humains est intimement corrélée avec le geste physique. La Phonésie œuvre dans cette direction en articulant la matérialité du geste avec l'abstraction d'une langue sémantique tout en cherchant une cohabitation féconde. Lors du colloque Art & Mathématique - Nœud, le moment des questions après la performance a suscité une grande discussion et beaucoup de retours des spectateurs mathématiciens et artistes-chercheurs. En grande majorité ils ont déclaré voir dans la forme phonésique du *Nœud* que nous avons présenté, beaucoup de correspondances avec les sujets de leurs propres recherches. Pour un membre du public (topologue et géomètre) par exemple, cette performance faisait écho avec une « théorie des nœuds » qui, selon lui, aurait pu avoir une incidence pratique sur d'éventuelles élaborations mathématiques. Suivant son point de vue de mathématicien, la performance Nœud a fabriqué un objet mathématique, « une boule », par l'intermédiaire de l'assemblage de trois danseurs parlants, et a fait de chacun de nous des objets mathématiques, selon lui « des cordes ». Un autre membre de public, une mathématicienne aussi, a fait part du fait que d'observer ces objets mathématiques en mouvement reflétait la « théorie des nœuds ». Selon cette théorie, si on suit des nœuds dans leur mouvement, on observe leurs cordes se reprocher et s'éloigner les unes des autres. De plus, la transformation des différentes pistes de la Phonésie (Danse, Voix et Mot) donnait à voir des phénomènes qu'on appelle en mathématique des « polynœuds », c'est-à-dire des phénomènes pendant lesquels un nœud se transforme dans un autre nœud. Ainsi la question des liens entre les « cordes » des « nœuds » permettait de se poser des questions sur ce qui se maintient ou sur ce qui se transforme lorsqu'un nœud passe vers un autre. L'artiste-chercheur Matthias Hermann ajoutait que dans la

dramaturgie de la performance, parfois c'est l'injection des mots qui différait un nœud d'un autre, pendant que le lien physique ente les corps se maintenait ; parfois au contraire, pendant que le contact physique se rompait, c'est la voix qui nous tenait en lien. En ce sens, un nœud se maintenait à tous les coups — ce qui est la définition même d'un nœud, à savoir un entrelacs fermé et tenu par plusieurs cordes. Luis Paris (professeur de l'Institut de Mathématiques de Bourgogne) précise dans un article qu'en topologie « *une sphère ne se différencie pas d'un cube et un beignet est la même chose qu'une tasse. On n'y tient pas compte des propriétés rigides des objets telles que les longueurs ou les angles, le but étant de comprendre des propriétés qu'aucune torsion, étirement ou contraction ne peut changer* »⁵²⁵ . Ainsi, comme le remarque aussi Alice Gervais-Ragu, notre nœud phonésique se maintient constamment dans une dynamique d' « échos » (un des outils phonésiques que je décris dans l'article Phonésie - pratique performative⁵²⁶) que notre nouage convoque dans des différents moments de la performance. Une autre chercheuse dans la salle remarque que le corps humain ne permet pas de faire un vrai nœud, puisque son anatomie ne le lui permet pas. Ce à quoi j'ai moi-même répondu qu'il est possible de considérer la corporéité d'un danseur parlant en tant que nouage entre plusieurs processus, ceux des gestes physiques, des vocalisations et des paroles. Reprenant le terme de corporéité dans le sens où Michel Bernard le définit, Alice rajoute qu'on peut ainsi considérer le corps non pas comme un objet mais comme une instabilité et une aporie. Or, un autre mathématicien dans le public précise qu'un nœud en mathématique n'est qu'un fil dont les deux extrémités se rejoignent. Il est donc très facile de faire un nœud avec un corps anatomique puisqu'il suffit, par exemple, de joindre deux bras pour faire un nœud dans le sens mathématique du terme. Enfin, Yann Toma conclut sur l'idée que la performance

⁵²⁵ Luis Paris, *Les tresses : de la topologie à la cryptographie*, Images des Mathématiques, CNRS, 2009.

⁵²⁶ Anatoli Vlassov, *Phonésie - Pratique performative*, op. cit.

Nœud, outre le fait qu'elle tissait des nœuds entre art et mathématique, en tissait d'autres dans les perceptions subjectives de chaque spectateur ; il souligne que les perceptions font sens pour chacun selon sa propre expérience et que le croisement de ces expériences porte la fécondité de ce qu'on peut appeler une rencontre entre art et science. L'écrivain, poète et philosophe franco martiniquais Édouard Glissant évoquait ainsi de la puissance du poème : « *La portée du poème résulte de la recherche, errante et souvent inquiète, des conjonctions de formes et de structures grâce à quoi une idée du monde, émise dans son lieu, rencontre ou non d'autres idées du monde.* »⁵²⁷ Ainsi, le fait de voir un nœud travaillé par la Phonésie des trois danseurs parlants, donnait une autre perspective sur l'objet de la journée d'étude et générait ainsi des nouvelles idées et perceptions qui n'auraient pas pu émerger sans que cette expérience ait pu avoir lieu.

(4) Polyrythmie de la recherche

Et s'il était possible de faire dialoguer non pas deux domaines différents, comme ceux de l'art et de la science, mais plusieurs disciplines à la fois venues des horizons divers ? D'établir un projet transdisciplinaire où la rencontre entre plusieurs disciplines transcendera leurs frontières dans une forme hybride et performative ? Performative dans le sens où ce projet réalise une expérience imprévisible et pour ainsi dire créolisée. Édouard Glissant appelle créolisation « *la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les dysharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée* »⁵²⁸.

En l'année 2019 Hélène Sirven (professeur agrégé d'arts plastiques et vice-présidente à la Commission de la Recherche de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne) m'a incité à proposer une performance pour la semaine universitaire *Des*

⁵²⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, p.32.

⁵²⁸ *Ibid*, p. 194.

*Assises de la Recherche*⁵²⁹. Riche de l'expérience de la ronde phonésique *Organes de l'Amour*, j'ai eu l'idée de proposer une nouvelle ronde phonésique composée, cette fois-ci, non pas de danseurs parlants professionnels, mais de doctorants de tous les azimuts de Paris 1. Le projet *ThèseRonde*⁵³⁰ est ainsi né : il consistait à impliquer les doctorants des différentes disciplines dans une ronde phonésique collective où chaque chercheur dansait et clamait sa thèse personnelle. Le projet s'avérait un peu risqué puisqu'il s'agissait de travailler avec des « amateurs » en danse et en Phonésie : d'après mon expérience, faire une ronde polyphonique demande beaucoup de travail. Le projet était donc fort imprévisible — ou même « créolisant ». Toujours selon Glissant, c'est justement cette idée d'imprévisibilité qui singularise la créolisation : « *La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.*⁵³¹ » *ThèseRonde* pourra être ce projet imprévisible d'un chœur à la fois polyphonique et mobile où chacun des protagonistes récite sa recherche singulière. Mais comment faire pour que la spécificité de chaque thèse puisse être perçue par les spectateurs sans que l'ensemble de la pièce ne les recouvre ? La question de la relation de l'individu au collectif et du collectif à l'individu se pose alors. Elle s'ajoute à la question de la rencontre entre diverses disciplines et lui fait écho sur un autre plan. Comment faire pour éviter que la singularité de la recherche de chaque protagoniste ne soit noyée dans l'ensemble de la composition ? Cet enjeu fait résonance à l'une des vingt propositions pour la recherche-crédation d'Erin Manning & Brian Massumi, à savoir

⁵²⁹ *Des Assises de la Recherche*, Paris 1 Panthéon Sorbonne, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.pantheonsorbonne.fr/universite/grands-evenements/assises-recherche>

⁵³⁰ Anatoli Vlassov, *ThèseRonde*, Semaine des Assises de la Recherche 2019 à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Présentée dans le Hall du centre Saint Charles Ecole des Arts de La Sorbonne et à la Galerie Soufflot "Sorbonne Art Gallery" au Centre Panthéon Sorbonne.

⁵³¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, p. 37.

« *Jouer des polyrythmes de la relation* »⁵³² : les deux philosophes y parlent d'« accordage émergent », tel que Daniel Stern (pédopsychiatre et professeur émérite de psychologie) l'élabore dans son livre « *Le monde interpersonnel du nourrisson* »⁵³³. Cette relation se différencie de l'harmonie dans laquelle la singularité est diluée dans l'ensemble : selon Manning et Massumi la « *diversité disparaît dans l'unité de cet effet et dans sa fonction structurelle au sein de la configuration plus vaste du morceau* »⁵³⁴. Or, l'accordage polyrythmique permet à la singularité de ne pas être avalée par « *des actions contributives entrant en relation, alors même qu'il les réunit dans un effet conjoint* »⁵³⁵.



Figure 16 : Anatoli Vlassov, *ThèseRonde*, 2019.

⁵³² Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, op. cit., p. 73.

⁵³³ Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, 1989, p. 181-190.

⁵³⁴ Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, op. cit.

⁵³⁵ *Ibid.*

Pour répondre à ces enjeux, j'ai décidé de composer la *ThèseRonde* en plusieurs modules indépendants, chacun représentant la thèse particulière de l'un des six chercheurs que j'avais contactés⁵³⁶. Pour composer chacun de ces modules-thèses, j'ai d'abord demandé à chaque doctorant d'amener un résumé de sa thèse, comportant ses questions, hypothèses et propositions. À partir de ces textes, nous avons composé ensemble six modules-thèses qui comportaient chacune un solo phonésique du doctorant-soliste et un chœur phonésique fait des autres doctorants. L'idée étant que chaque doctorant-soliste est soutenu par le groupe dans la performance de sa thèse. Ainsi chaque module-thèse se compose — pour reprendre les mots de Manning et Massumi — « *non pas dans le corps individuel des participants, mais dans les déploiements relationnels de ses expressions actuelles et potentielles* »⁵³⁷. La recherche qui est exposée ne se développe donc pas à l'intérieur de chaque protagoniste (dans l'environnement clos de son esprit), mais se compose dans un réseau de relations tissé entre humains, gestes et discours.

Une fois composés, ces différents modules-thèses ont été agencés chorégraphiquement dans une ronde. Une ronde dansante qui devient ainsi à la fois une forme chorégraphique de l'ensemble de la pièce et un liant entre ses plusieurs composants. La forme chorégraphique de la ronde permet ainsi à la fois une présentation de chaque recherche dans sa singularité expérientielle et le chevauchement entre ces recherches, l'ensemble provoquant, comme le disaient

⁵³⁶ J'ai contacté des nombreux doctorants de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et j'ai trouvé une équipe 6 doctorants : Alexia Antuofermo en art plastique, Aline Derderian en art plastique, Rostom Fatma en économie, Garance Poupon Joyeux en art plastique, Bei Wang en cinéma et moi-même en art plastique.

⁵³⁷ Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, op. cit., p. 73.

encore Manning et Massumi, « *de nouveaux effets polyrythmiques, exprimant une qualité vécue qui n'appartient qu'à elle* »⁵³⁸ .

(5) Rencontre créolissante

Edouard Glissant nomme dans ses écrits quatre caractéristiques d'une rencontre créolissante. Je voudrais donc analyser en quoi la *ThèseRonde*, suivant les quatre caractéristiques de Glissant, est une rencontre créolissante. La première caractéristique est « *la vitesse foudroyante des interactions mises en œuvre* »⁵³⁹ . Il est vrai que, pour composer la *ThèseRonde*, nous avons disposé de très peu de temps de répétitions en raison des plannings chargés de chacun des doctorants. La création de *ThèseRonde* a donc été très rapide (alors même que nous avons réussi à faire une œuvre qui a été présentée au public deux fois). Surement, d'une part, parce que j'avais pré-composé une structure qui permettait d'avoir une certaine clarté de rapports pour des participants mais aussi, par ce que les protagonistes ont été fort motivés à travailler leurs thèses d'une « autre manière ». Ils abordaient le sujet qui leur tenait à cœur mais par rapport auquel ils avaient à la longue perdu du recul. Or, *ThèseRonde* a permis aux doctorants non seulement d'avoir ce recul mais aussi « d'incorporer » leurs thèses respectives par un véritable acte performatif. Les chercheurs ont donc pu effectuer un double mouvement : celui du recul — puisqu'il s'agissait de changer de point de vue sur leur thèse —, puis celui de rapprochement — puisqu'il s'agissait d'y plonger, comme on dit, corps et âme. La deuxième caractéristique de la créolisation-rencontre de Glissant est la « conscience de la conscience », une sorte de méta-conscience. Cette caractéristique ajoute un troisième mouvement à ceux de recul et de rapprochement : celui d'un recul bis. Ce recul bis est une conscience de leur module-thèse en tant qu'œuvre phonésique, c'est-à-dire en tant que forme où le dire et le faire sont intimement liés. Une fois le

⁵³⁸ Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, op. cit., p. 75.

⁵³⁹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Éditions Gallimard, op. cit., p. 194.

module composé, il apparaît comme un objet esthétique qu'on peut percevoir autant dans sa globalité que dans ses composants. Il donne une nouvelle façon d'appréhender la thèse. On est donc là devant le triple mouvement de ce que j'appelle « une rencontre » : selon mon hypothèse dans la présente thèse le mouvement de recul, de rapprochement et encore de recule-bis devant l'objet d'étude permet de rencontrer « différemment » ce à quoi on s'intéresse. Ce triple mouvement rappelle le *triphysisme* de « *l'Agent Agissant l'Agi* » chez Marcel Jousse ; le doctorant (l'Agent) agit sur sa thèse (Agissant) laquelle agit en retour sur son créateur (l'Agi). Le doctorant voit sa thèse différemment ; la thèse lui « montre » de nouveaux contenus qu'il n'aurait pas pu entrevoir s'il n'avait pas effectué cette dynamique de conscientisation. La troisième caractéristique de la créolisation suivant Glissant est une intervalorisation qui « *en provient et qui rend nécessaire que chacun réévalue pour soi les composantes mises en contact (la créolisation ne suppose pas une hiérarchie des valeurs)* »⁵⁴⁰. Dans *ThèseRonde*, l'intervalorisation provient du fait que chaque membre du collectif est soutenu par le groupe dans son élan créatif. Pour chaque module-thèse, comme je l'ai déjà dit, le groupe se met à la disposition du doctorant pour l'aider à composer son module-thèse. Chaque membre de l'équipe dispose d'à peu près le même temps pour exposer son objet. Entre chaque module s'opèrent des transitions formées par une ronde commune qui assure une sorte de remise à zéro, ce qui donne un nouveau temps et espace à chaque thèse et permet ainsi une absence de hiérarchie. Puis la quatrième et dernière caractéristique de la créolisation est définie par Glissant comme impredictibilité des résultantes où « *la créolisation ne se limite pas à un métissage, dont les synthèses pourraient être prévues* »⁵⁴¹ : plusieurs éléments peuvent en effet être qualifiés d'imprévisibles dans ce projet. D'abord, comme je l'ai déjà dit, il s'agit de faire une pièce avec des non-professionnels du spectacle vivant,

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

ce qui met beaucoup d'incertitude sur l'aspect formel du résultat final. D'autre part, pour le spectateur du milieu universitaire, il s'agit d'une forme inattendue de la part des doctorants pour présenter leurs recherches. Ces derniers temps on peut observer certaines formes de spectacularisation et de mise en scène des travaux des chercheurs. Un projet comme « *Ma thèse en 180 secondes !* » en est un exemple : il présente une thèse sur scène en trois minutes. Venue d'une culture américaine de mélange entre stand-up et *speed dating*, cette forme hybride est présentée par le chercheur lui-même. Elle cherche la rapidité et la simplicité pour rendre accessible et facile à comprendre les sujets complexes par le plus large public. Je ne voudrais pas critiquer cette façon de faire pour la simple raison que j'y trouve un certain intérêt, ne serait-ce que pour le chercheur lui-même, puisque cette forme lui permet de non seulement synthétiser sa recherche mais aussi de voir comment concrètement il est lié à la vie courante qui dépasse la spécialité de sa recherche. Or *ThèseRonde* n'est pas un projet de solo, ni un projet qui simplifie le sens en une sorte de message. *ThèseRonde* est une création sur le rapport entre singulier et le collectif, création tissant un réseau de relations entre les sens multiples qui circulent et se transmutent entre différents chercheurs des différents domaines. D'autant plus que sa forme poétique paraît incongrue dans sa relation à la science puisque la science s'attend habituellement à quelque chose de clair et logique : il s'agit donc à la fois d'un objet imprévisible dans sa forme et dans son fond. Ainsi *ThèseRonde* est un projet créolisé et polyrythmique. C'est un rite d'incantation individuel et collectif qui relie les sujets dans une ronde qui sonne et cherche l'imperfectible.

2. De la création vers la recherche

Dans Phonésie Transdisciplinée ce sont les rencontres avec les chercheurs venus d'autres disciplines qui sont analysées. Des rencontres transdisciplinaires où les croisements de savoirs permettent à la fois des innovations dans le domaine artistique et scientifique et des créations d'artefacts (pièces de danse, performances, films...) ; rencontres qui non seulement transforment le regard des spectateurs mais ouvrent un potentiel pour modifier tout un régime de perception et de recherche.

Si dans la partie précédente, la rencontre entre les recherches de plusieurs chercheurs a donné différents types de créations performatives — engendrant un mouvement poïétique de la recherche vers la création — dans la partie qui suit, c'est le mouvement inverse qui s'est produit — un mouvement poïétique de la création vers la recherche. Ici, c'est la Phonésie en tant que création qui devient le sujet même de la recherche scientifique.

a) Étude approfondie de la Phonésie par une chercheuse en danse

(1) La science des milieux

Je voudrais rendre compte ici d'une étude approfondie de la Phonésie effectuée par Alice Gervais-Ragu, une chercheuse en danse qui non seulement a participé dans la création de plusieurs projets phonésiques (*Nœud*, *Organes de l'Amour*), mais aussi a pris la Phonésie comme un des cas-études de sa thèse en danse. Alice est en train de conclure l'écriture de sa thèse qu'elle élabore à Paris 8 sous la direction d'Isabelle Ginot, et qui porte le nom « *Quelle écologie des imaginaires en danse : Objets, Milieux, Modes d'existence. Pour une poétique des*

nouveaux imaginaires chorégraphiques.⁵⁴² » Ce titre est provisoire : aillant d’abord travaillé sur des œuvres chorégraphiques en tant qu’environnement plus large qu’une création scénique, elle s’aperçoit aujourd’hui qu’elle ne travaille pas « à partir d’un point de vue écologique, mais mésologique (ndrl : de la science des milieux) »⁵⁴³ . Alice se penche sur des formes chorégraphiques qui se composent avec ou en périphérie des institutions, dans une forme de précarité économique et avec une visibilité inégale. Ce qui intéresse Alice dans ces œuvres périphériques, c’est le fait qu’elles inventent « leurs propres modalités de survie »⁵⁴⁴ à la fois accidentées et fécondes. D’autre part, la notion de milieu permet à la chercheuse d’interroger les formes chorégraphiques qu’elle étudie dans la relation à elle-même en tant que personne qui peut tester ces techniques. La pratique de ces œuvres en tant que milieu peut permettre à Alice d’explorer toute la dynamique d’interaction chiasmatisée qu’une œuvre peut établir avec elle dans la mesure où la chercheuse et l’œuvre peuvent agir l’un sur l’autre mutuellement. C’est pour ces raisons que la Phonésie est un des milieux qu’Alice a choisis pour sa thèse : tout en les observant dans le temps de leur évolution (s’actualisant dans différents contextes et impliquant chaque fois diverses personnes) Alice peut s’y immerger non seulement avec ces analyses sémantiques mais avec toute sa corporéité. Gervais-Ragu précise à ce sujet : « avant d’être des œuvres, elles me suggèrent des espaces, des temporalités et des relations à habiter »⁵⁴⁵ .

La Phonésie pour Alice est tout d’abord « un cadre pour penser et pour vivre d’autres formes »⁵⁴⁶ . Des formes multiples et variées (entre performances, chorégraphies, films, cours, workshops, conférences, conférences-performances et

⁵⁴² Alice Gervais-Ragu, *Écologie des imaginaires chorégraphiques en temps de crise*, thèse de doctorat, sous la direction d’Isabelle Ginot, EDESTA, Université Paris 8, soutenance prévue en 2023.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

conférences participatives) qui vont faire déborder la Phonésie de son seul champ, permettant à la chercheuse de « *relancer en permanence ses cadres d'interprétation, rêver, puis vivre la multiplicité de ses conditions de réception* »⁵⁴⁷ . Une des interrogations qu'Alice pose sur la Phonésie est liée à la question posée dans ce chapitre, à savoir la relation au spectateur. Pour Alice, dans certains des projets phonésiques, comme par exemple dans *l'Organes de l'Amour*, la relation aux spectateurs est parfois autoritaire ou pour le moins volontariste. « *J'avais l'impression que tu imposais quelque chose au spectateur, auquel tu ne reconnaissais pas de faculté d'autonomie dans le dispositif que tu proposais.* »⁵⁴⁸ » Pour ma part, en tant que chorégraphe, je commenterai cette critique à deux plans : celui de la composition d'*Organe de l'Amour* en tant que dispositif scénographique ; et celui de la dramaturgie de l'attention que ce dispositif convoquait.

Sur le plan de la construction du dispositif scénographique, *Organes de l'Amour* tentait de rompre le rapport frontal aux spectateurs. Il est vrai qu'en cherchant à faire tomber le quatrième mur, j'ai choisi « d'imposer » au public une façon spécifique de réception, tout au moins pour le début de la pièce. Il s'agissait plus précisément d'accueillir le public littéralement entre les bras des sept danseurs parlants. C'est-à-dire que les performeurs formaient une ronde en se tenant par les bras et c'est à l'intérieur de cette ronde que tous les spectateurs se trouvaient quand ils entraient dans l'espace de présentation. Plus il y avait de spectateurs qui entraient dans la ronde, plus les manches des performeurs s'allongeaient (les costumes étaient spécialement conçus) : la ronde s'agrandissait de plus en plus pour accueillir ainsi tout le public. Ce dispositif scénographique a été imaginé et pensé suivant quelques lignes directrices : d'abord, je voulais, effectivement d'une façon

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

autoritaire, contraindre les spectateurs à partager le plateau avec les performeurs d'une façon non frontale. Or, j'avais testé en amont de la présentation, que si dans un espace il n'y a pas de chaises, les spectateurs ne vont pas rester à l'intérieur de cet espace, mais aller s'asseoir près des murs, organisant à leur insu, une sorte d'arène — arène que je tenais à éviter. Dans la première partie d'*Organes de l'Amour* il y a donc eu cette contrainte de positionnement du public à l'intérieur de la ronde des danseurs parlants.

D'autre part, au moment de la création de la pièce, j'avais appris que la police appliquait une nouvelle technique de maintien de l'ordre lors des manifestations politiques, à savoir la « nasse » — pratique qui permet de découper la manifestation en plusieurs parties, tout en les encerclant, pour contrôler plus facilement les foules. « *Diviser pour mieux régner* » (du latin *divide et impera*) est une expression qui reflète bien ce genre de technique pour contrôler les groupes. Ces questions d'encercllement, de contrôle et de pouvoir entraient chez moi en résonance avec des réflexions personnelles sur l'amour qui est pour moi une émotion très paradoxale car elle peut nous mener autant vers la libération des corps et des esprits que vers leur aliénation. Fort de cette ambiguïté, en tant que chorégraphe, il me semblait donc pertinent de figurer ce paradoxe par un dispositif lui aussi ambigu, autoritaire mais pouvant être perçu comme accueillant. Accueillant comme un corps maternel logeant au chaud un enfant dans son ventre. Car le projet *Organes de l'Amour* avait aussi tout un imaginaire, comme son nom l'indique, autour des organes anatomiques qu'on pourrait associer à l'amour. La ronde qui nasse le public mais qui l'envoûte et le berce aussi ; comme peut le faire corps féminin pour accueillir un fœtus, un corps de l'autre, un corps étranger. Le dispositif d'*Organes de l'Amour* cherchait donc à faire sentir aux spectateurs (au début du spectacle) l'étreinte d'un corps accueillant ; comme si le public se retrouvait à l'intérieur d'un utérus. Et c'est pour cette raison que les actions des danseurs parlants en ce moment de la performance ont été très douces et délicates : des

mouvements d'oscillation latéraux, amples et cycliques des corps globaux des performeurs, couplées avec leurs respirations vocalisées et amplifiées par des micros. Ce bercement d'ensemble de la ronde, à la fois englobant et respirant, pouvait évoquer d'une part les mouvements pneumatiques du liquide amniotique d'un utérus, et de l'autre les mouvements des vagues de l'océan aux moments calmes et tranquilles. Ainsi cette nasse, qui peut paraître éventuellement autoritaire, était en même temps douce, généreuse et attentionnée. Il y a donc une certaine forme de tension au début de la pièce entre l'autorité de l'entrée imposée par les performeurs et la douceur calme et tranquille de cette forme d'accueil. Un antagonisme faisant encore une fois écho avec le concept *Tenser* qui exprime le mouvement dialectique faisant advenir une rencontre.

Quant au mode attentionnel que ce dispositif propose aux spectateurs, il s'agit d'un rapport tenseur (antagoniste et dynamique) entre deux régimes d'attention : le premier est celui d'une surprise et d'alerte et le deuxième est celui d'une assurance et de fidélisation. Dans le premier le public se trouve *nassé* dès qu'il entre dans la salle - il est projeté dans un état d'attention aigu, frappant, selon Yves Citton, par sa « *saillance, qu'il est physiquement impossible d'ignorer* »⁵⁴⁹. Le dispositif « oblige » en quelque sorte à faire attention à ce qui se passe et ce qui va se passer dans une situation donnée. D'autre part, ce régime d'attention se transforme rapidement en un mode d'attention que le sociologue français Dominique Boullier qualifie de fidélisation, c'est-à-dire un mode qui rassure et fidélise par « *un rapport de confiance, basé sur l'écoute réciproque* »⁵⁵⁰. Les danseurs parlants nassaient les spectateurs dans une ronde serrée et douce tout en s'organisant dans une écoute à la fois sonore et kinesthésique. Comme un ballon ou

⁵⁴⁹ Dominique Boullier, *Composition médiatique d'un monde commun à partir du pluralisme des régimes d'attention*, in Pierre-André Chardel (dir.), *Conflit des interprétations dans la société de l'information*, Paris, Hermes, 2012, p. 43. Cité par Yves Citton dans *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁵⁰ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 68.

une poche élastique, la ronde s'étire et s'adapte à tous les mouvements des spectateurs qui la remplissent. Le public aussi, sous l'effet de groupe, dirige son attention collectivement. C'est ce qu'Yves Citton qualifie de « *principe d'envoutement formel* » où l'attention de chaque spectateur « *s'oriente en fonction d'effets de voûte, qui font résonner en elle certaines formes présentes dans l'environnement où elle évolue* »⁵⁵¹. La ronde polyphonique d'*Organes de l'Amour* organise cette voûte entre deux régimes d'attention : d'un côté elle nasse le public en le dirigeant d'une façon particulière et de l'autre, elle masse ce même public avec ces parois du mouvement respiratoire des danseurs parlants. Il s'agit donc non pas de la convocation autoritaire et rigide d'un régime d'attention, mais d'une composition antagonistiquement mobile. *Organes de l'Amour* propose ainsi aux spectateurs une chorégraphie d'attention dans une dynamique *tenseuse*. Je voudrais préciser que ceci ne vaut que pour le début de la pièce : à partir d'un certain moment, la ronde s'ouvrait pour laisser les spectateurs à circuler librement dans l'espace de présentation.

(2) La Phonésie comme forme de vie

Un autre retour d'Alice qui m'a paru fort intéressant, c'est l'évolution de sa perception de la Phonésie à travers le temps au gré des différentes formes de représentation qu'elle suivait (performances, chorégraphies, films, cours, workshops, conférences, conférences-performances, conférences participatives ...). Au début, selon elle, la Phonésie lui est apparue « pas toujours séduisante, ni convaincante » mais au fur et à mesure que les expériences se succédaient, Alice a pu observer la Phonésie se transformer. Une métamorphose qui l'a finalement conquise et lui a fait dire : « *dans les milieux que je travaille pour ma thèse, je m'intéresse à la fois à des formes qui se font en pleine mutation, c'est-à-dire dans ce temps spécifique que nous vivons tous et qui est secoué, secouant, un temps de crise, et donc ces formes*

⁵⁵¹ *Ibid.* p. 58.

*de vie me touchent parce qu'elles se font avec et malgré la mutation, et d'autre part je vais vers des formes qui portent en elles leur propre enjeu de mutation, c'est-à-dire qu'elles n'existent que parce qu'elles se transforment, et qu'elles nous transforment »*⁵⁵² . Ainsi pour Alice la Phonésie est une forme de vie qui se transforme car elle met en crise ses propres objectifs grâce aux multiples formes qu'elle prend et en fonction du contexte dans lequel elle se déploie. Pour Alice, la Phonésie n'est pas la même suivant le lieu et la façon dont elle se réalise. La Phonésie mute en fonction de son milieu (la rue, le studio, sur scène, une salle de conférences, l'amphithéâtre, les films ...) et prend des formes plus ou moins esthétisantes ou sauvages, performantes ou fragiles. Mais à chaque fois, pour Alice la Phonésie « réengage sa propre matière de réinvention, sans jamais se figer à ce qui lui garantirait sa force ou son succès, et c'est bien là, me semble-t-il, le propre de tout vivant »⁵⁵³ .

⁵⁵² Alice Gervais-Ragu, *Écologie des imaginaires chorégraphiques en temps de crise*, op. cit.

⁵⁵³ *Ibid.*

(3) Production de l'étrangeté

Un autre fait remarquable que je voudrais pointer ici, c'est l'un des moments déclencheurs qui a transformé la perception de la Phonésie par Alice. Suivant elle, le point de bascule s'est effectué lors des deux ateliers, l'un théorique et l'autre pratique, que j'ai donnés aux étudiants en danse de l'Université Paris 8 sur l'invitation d'Alice — qui elle-même donnait à ces étudiants des cours d'analyse d'œuvres. En essayant de pratiquer la Phonésie physiquement avec ses étudiants, Alice « *a profondément ressenti l'enjeu à la fois partitionnel, existentiel et relationnel de la Phonésie.* » Alice est aussi danseuse, chercheuse et poétesse ; en essayant la Phonésie « *dans sa chair* » elle a pu saisir ce à quoi elle n'avait pas pu accéder via l'observation de l'extérieur : « *tordre et étirer et physiquement, et par le sens, et par le son un mot qui vous est donné à entendre, cela crée d'emblée un départ, une promesse de saut, un seuil outrepassé mais néanmoins habité d'un avant qui ne cesse de se répandre dans l'après, et c'est une expérience assez vertigineuse* »⁵⁵⁴ . Ce fait montre, à mon avis, non seulement que, pour « comprendre » une pratique, il faut la vivre de l'intérieur et l'expérimenter sur sa propre corporéité, mais aussi le fait que la Phonésie est une forme nouvelle et donc peu reconnaissable (de l'extérieur) dans le champ chorégraphique.

Chaque milieu, qu'il soit chorégraphique, théâtral, performatif ou plastique, a son histoire et ses attentes de la part du public. Or, la nouveauté et par ce fait l'étrangeté de la Phonésie la place, en quelque sorte, en dehors des présupposés formels ; l'étrangeté constitue aussi la singularité de la Phonésie et par là, sa force, puisqu'elle échappe aux consensualité des esthétiques formatées. André Lepecki, écrivain et professeur, travaillant principalement sur les études de la performance, de la chorégraphie et de la dramaturgie, dans son livre *Singularités, danse à l'ère de la performance* (ma traduction), note que « *du point de vue de la théorie esthétique,*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

*la production d'étrangeté (dans la danse ou dans l'art en général) provoquée par des singularités est un outil analytique utile dans le sens où elle remplace la notion moderniste qui conçoit l'art comme la création du 'nouveau' »*⁵⁵⁵ . Ainsi c'est justement l'étrangeté et la singularité qui deviennent de « nouveaux » enjeux de la création artistique puisqu'elles permettent « *d'échapper aux formes, aux temps et aux procédures auxquels il est supposé se restreindre ou être identifié* »⁵⁵⁶ . En traversant des formes multiples, la Phonésie devient constamment étrangère à elle-même, faisant preuve de sa perpétuelle transformation.

⁵⁵⁵ André Lepecki, *Singularities, dance in the age of performance*, Edited by Routledge, New York, 2016, p. 6.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

III. Phonésie Enregistrée

La transindividuation de la Phonésie se poursuit dans le troisième chapitre de la thèse Phonésie Enregistrée (l'individuation du « on ») où la Phonésie en tant que technique performative se met en relation avec les technologies numériques d'enregistrement.

1. Phonésie captée

Filmer la performance de la conscience

2. Phonésie écranisée

Performance connective

Introduction

Après le premier chapitre *Phonésie Vécue* où la technique s'est élaborée à l'échelle individuante, et le deuxième chapitre *Phonésie Représentée* où elle s'est développée à niveau intersubjectif, dans ce troisième chapitre *Phonésie Enregistrée* la Phonésie s'étend à l'échelle connective jusqu'aux technologies numériques pour aller vers et dans le monde, traversant les frontières aussi géographiques que culturelles. C'est donc la transindividuation de la Phonésie qui se poursuit dans son aspect d'*individuation du « on »* ; dans celui-ci la Phonésie en tant que technique performative se met en relation avec les technologies numériques d'enregistrement. L'enregistrement est à comprendre ici comme acte de *grammatisation*, c'est-à-dire comme processus de discrétisation non seulement des langues (on peut par exemple discrétiser la langue au point de la réduire à une trentaine de lettres de l'alphabet) mais aussi des comportements humains comme ceux du geste (les machines industrielles reproduisent les gestes du travail). Bernard Stiegler définit la *grammatisation* comme la « *transformation d'un continu temporel en un discret spatial (des grammes) : c'est un processus de description, de formalisation et de discrétisation des comportements humains (calculs, langages et gestes) qui permet leur reproductibilité ; c'est une abstraction de formes par l'extériorisation des flux dans les « rétentions tertiaires » (exportées dans nos machines, nos appareils) »*⁵⁵⁷ . Cette exportation des langages et des gestes vers la technologie peut s'avérer nocive si elle n'est pas contrebalancée par le mouvement inverse, à savoir par la ré-incorporation par les humains (dé-grammatisation) de ces savoir-faire langagiers et somatiques délégués aux machines. Il est donc important de créer une circulation d'aller et de retour, d'engramatisation et de dé-grammatisation, des savoir-faire entre les corps humains, leurs techniques et technologies. C'est ce que Bernard Stiegler appelle « *l'écologie de l'esprit* » qui repose suivant lui sur la « *ré-articulation*

⁵⁵⁷ Bernard Stiegler, dossier *Grammatisation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/grammatisation>

entre *l'individuation psychique,* *l'individuation collective et l'individuation technique* »⁵⁵⁸ .

C'est pour cette raison que dans ce chapitre *Phonésie Enregistrée* la Phonésie devient ce que j'appelle *Art Organologique*, c'est-à-dire un art où toutes les techniques langagières (la Phonésie, la danse, les langues parlées par les protagonistes, etc...) autant que les technologies (caméras, micros, téléphones portables...) sont considérées comme des organes exo-somatiques de l'espèce humaine. Cette approche s'appuie sur l'idée que le corps humain et ses organes anatomiques se sont stabilisés depuis déjà plusieurs millénaires, tandis que ses organes exo-somatiques (techniques et sociaux) ne cessent d'évoluer. Aujourd'hui, le saut technologique est trop soudain et bien trop élevé pour pouvoir être assimilé facilement (l'humanité a déjà vécu ce genre d'écart par exemple à l'époque de l'apparition de l'imprimerie). Dans cette situation, les organes technologiques ont tendance à prédominer sur les organes somatiques. Dans ce déséquilibre l'approche organologique permet d'établir une relation transductive (celle de la circularité) entre somatique, technique et technologique, devenus dans *l'Art Organologique* trois types d'« organes ». Une circulation nécessaire puisqu'elle répond à cette problématique d'un déséquilibre entre les organes humains internes et externes. L'Art Organologique va donc chercher des moyens artistiques et technologiques pour que les humains puissent non seulement s'adapter à leurs nouveaux organes exo-somatiques mais aussi les adopter pour vivre avec d'une façon créative. En ce sens cet art représente pour l'individu un antidote à ce que Bernard Stiegler appelle la prolétarianisation, à savoir ce qui consiste « à priver un sujet (*producteur, consommateur, concepteur*) de ses savoirs (*savoir-faire, savoir-vivre,*

⁵⁵⁸ Bernard Stiegler, dossier *Individuation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/individuation>

savoir concevoir et théoriser) »⁵⁵⁹ . L'Art Organologique favorise donc non seulement la préservation des savoirs pratiques et théoriques des individus (que ceux-ci ont tendance à léguer à la machine), mais aussi dans une constante évolution de ce même savoir.

C'est pour cette raison que dans *Phonésie Captée* (partie A du troisième chapitre) la Phonésie en tant que technique organologique (la langue et la danse y sont considérées comme des organes sémiotiques) rencontre le *Cinéma Orgnaologique*, c'est-à-dire le cinéma où les dispositifs de captation filmiques (caméras et micros) sont aussi considérés comme des organes, cette fois-ci technologiques. Cet agencement technico-technologique a permis de créer des films-performances (*Phoné-Scopie* et *Phoné-Copie*) qui proposent aux spectateurs de suivre des protagonistes en état de consciences modifiées. Les danseurs parlants y performant leur conscience altérée par la désautomatisation des liens structurels qui lient leurs gestes et paroles. En se synchronisant via les organes technologiques à cette nouvelle conscience logo-somatique, les spectateurs de ces films libèrent leur attention de l'hégémonie unificatrice du cinéma standardisé. Et c'est ainsi que spectateurs et performeurs participent à la transindividuation, processus par lequel l'individu se confronte au collectif par le biais de la technique ; le devenir social s'individue alors comme disait Bernard Stiegler, « *en unité collective parallèlement à la personnalisation singulière de chaque sujet psychique* »⁵⁶⁰ .

Cet agencement organologique entre technique et technologie a permis aussi d'amener une co-trans-formation des sujets humains sur un plan connectif, c'est-à-dire à fois personnel, collectif, technologique et distanciel. Cette fois-ci c'est grâce à la réalité virtuelle et aux écrans interactifs que la transindividuation a pu

⁵⁵⁹ Bernard Stiegler, dossier *Prolétarisation*, sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/vocabulaire-proletarisation>

⁵⁶⁰ Bernard Stiegler, dossier *Transindividuation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation>

générer ce que je peux appeler un *Art Connectif*, c'est-à-dire un art qui se fait à la fois collectivement et à distance. Dans *Phonésie Écranisée* (partie B de la troisième chapitre) deux projets, celui d'*Idioritame* et celui de *#DanseAvecLesMots* sont analysés. Le projet *Idioritame* occupe la première section de cette partie B qui porte le nom de la *Phonésie en Réalité Mixte* puisque c'est avec une technologie de Réalité Virtuelle que la Phonésie rentre en relation. Puis le projet *#DanseAvecLesMots* occupe la deuxième section de cette partie B qui porte le nom de la *Phonésie en Streaming* puisque dans ce projet c'est avec une technologie des écrans interactifs que la Phonésie poursuit le processus de son évolution. Ces deux parties d'un troisième chapitre montrent comment, en faisant se rencontrer la technique interactive de la Phonésie et les technologies des écrans interactifs, une œuvre non seulement donne la possibilité aux spectateurs de sentir leur propre transformation mais aussi génère le désir des spectateurs de sentir et de performer leur propre créativité.

A. Phonésie Captée

Dans *Phonésie Captée* la Phonésie en tant que technique organologique (la langue et la danse y sont considérées comme des organes sémiotiques) rencontre le *Cinéma Organologique*, c'est-à-dire le cinéma où les dispositifs de captation filmiques (caméras et micros) sont considérés comme des organes, cette fois technologiques.

1. Filmer la conscience

Phonésie comme montage de la conscience

2. Cinéma Organologique

Entre le réel et le virtuelle des Sens-Ations

« Le cinéma est caractérisé par la coïncidence des flux du film et de la conscience du spectateur, et par le phénomène d'adoption du temps du film par le temps de la conscience dont il est l'objet. ⁵⁶¹ »

Bernard Stiegler

« L'émotion et la raison du spectateur se retrouvent dans le processus. ⁵⁶² »

Sergueï Eisenstein

« Je dois devenir un guerrier de la conscience de soi et faire bouger mon corps pour faire bouger mon esprit pour faire bouger les mots pour faire bouger ma bouche pour rendre l'impulsion du moment.

Imaginer le cerveau plus proche que les yeux. ⁵⁶³ »

Gary Hill

« Nous devons nous rappeler que toutes nos idées provisoires en psychologie trouveront sans doute un jour comme fondement une sous-structure organique. ⁵⁶⁴ »

Sigmund Freud.

« Mon sentir de la nature est travaillé tout autant que la parole et l'écriture par l'acte de se projeter dans le virtuel. ⁵⁶⁵ »

Michel Bernard

⁵⁶¹ Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, Volume 3, Fayard, 218, p. 138.

⁵⁶² Sergueï Eisenstein, cité par Bernard Stiegler in *Analyse phénoménologique des objets audiovisuels*, PH10 Séance 13, 2016, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://iri-ressources.org/collections/collection-46/season-51/video-773.html#t=3176.776>

⁵⁶³ Gary Hill, *Site Recite (un prologue)*, Vidéo (couleur, son stéréo), 4:00 min., 1989, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://garyhill.com/work/video/site-recite.html>

⁵⁶⁴ Sigmund Freud, *Pour introduire au narcissisme*, 1914, La vie sexuelle (1914), Puf, 81-105.

⁵⁶⁵ Michel Bernard, *Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmus sensoriels*, in *Nouvelles de Danse*, n° 17, 1993, p. 60.

« En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. ⁵⁶⁶ »

Gilles Deleuze

« Voici les musiques le reste est imposture. Voici le contre-champ le reste est procédure. Et vers le paradis voici l'achèvement. Et voici notre amour et notre entendement. ⁵⁶⁷ »

Jean-Luc Godard

⁵⁶⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Média Diffusion, 2014. p. 33.

⁵⁶⁷ Jean-Luc Godard, *Notre musique*, docu-fiction, Suisse, France, 2003, 80 minutes, 35 mm, [en ligne], consulté le 2 octobre 2022. Disponible sur : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/13524_0

Introduction

Partant de l'idée de Bernard Stiegler que le film fonctionne comme la conscience humaine et que donc le cinéma a une capacité de synchroniser industriellement une multitude de consciences d'une façon homogène, je me propose d'analyser deux films-performances (*Phoné-Scopie* et *Phoné-Copie*, programmés lors de la 2e édition de la biennale RIRH à Montréal - Canada) qui induisent une synchronisation de la conscience des spectateurs avec des formes de conscience modifiées. Les danseurs parlants y performant la Phonésie en désautomatisant des liens structurels qui lient leurs gestes et paroles. Ils transmutent les sensations et les significations les unes dans les autres, accomplissant ainsi le rêve du philosophe de la danse Michel Bernard, à savoir « *la double implosion simultanée de la danse et du texte* »⁵⁶⁸. En suivant cette nouvelle conscience logosomatique, les spectateurs de ces films se synchronisent avec la conscience altérée des performeurs et libèrent ainsi leur attention de l'hégémonie unificatrice du cinéma standardisé. En ce sens, spectateurs et performeurs participent de ce que Stiegler (en poursuivant la pensée de Simondon) a appelé transindividuation ; processus par lequel, grâce à la technique, le devenir social « *s'individue en unité collective parallèlement à la personnalisation singulière de chaque sujet psychique* »⁵⁶⁹. Pour analyser cette transindividuation que les deux œuvres en question font advenir, je ferai appel à un nouveau concept qui est celui du cinéma organologique, aussi bien les caméras que les langues parlées par les protagonistes, sont considérées comme des organes artificiels exo-somatiques. En ce sens ce chapitre exposera comment s'est faite la rencontre entre deux techniques spécifiques, l'une du domaine performatif (la Phonésie comme une réarticulation de geste et de

⁵⁶⁸ Voir à ce titre l'annexe Vers la double implosion simultanée de la danse et du texte ou le déplacement radical d'une problématique, Michel Bernard, De la création chorégraphique, Centre National de la Danse, Pantin, 2001, p. 132.

⁵⁶⁹ Bernard Stiegler, dossier *Transindividuation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation>

parole) et l'autre du domaine cinématographique (prises de vues du milieu des organes) ; comment cette rencontre les enrichit mutuellement tout en mettant en œuvre une poïétique qui fait apparaître de nouvelles façons d'agir artistiquement. Nous verrons aussi comment, en partant des expériences singulières que chaque film convoque (jeu déambulatoire d'un père et sa fille dans un jardin ; dialogues mimétiques dans la reproduction en Chine d'un village français), se compose des œuvres qui émergent de ces contextes. Entre performance et film, là où les organes filment et les caméras parlent, les spectateurs composent leur propre cinéma.

1. Filmer la conscience

L'agencement technico-technologique entre la Phonésie et la technologie numérique a permis de créer des films-performances (*Phoné-Scopie* et *Phoné-Copie*) qui proposent aux spectateurs de suivre des protagonistes en états de conscience modifiés. Les danseurs parlants y performant leur conscience altérée par la désautomatisation des liens structurels qui lient leurs gestes et paroles.

a) Comment créer des objets temporels qui développent une liberté ?

L'idée de Bernard Stiegler que la conscience humaine fonctionne comme le cinéma ⁵⁷⁰ est basée sur le fait que la conscience, comme un film, est constituée d'un montage. Stiegler précise que cette conscience faite d'une attention au moment présent « se situe entre les rétentions (la mémoire) et les protentions (le projet, l'attente, le désir) qu'elle lie en étant ouverte à ce qui advient dans le

⁵⁷⁰ Bernard Stiegler, *Le cinéma des consciences*, Art Press, 2002 [En ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.artpress.com/2002/02/01/bernard-stiegler-le-cinema-des-consciences/>

'maintenant' »⁵⁷¹ . Il s'agit donc d'un montage dans le moment présent entre ce qui est retenu du passé (rétention) et ce qui est attendu du futur (protention). Le film fonctionne exactement de la même manière, celle d'un montage entre différentes temporalités d'une histoire racontée, compactées dans un temps moyen d'une heure et demie. C'est pour cette raison que la conscience et le film ont la capacité de s'accorder lorsque l'une (la conscience) suit le déroulé de l'autre (le film). Cette synchronisation est ce qui m'intéresse particulièrement ici, puisque c'est précisément à cause ou grâce à cette synchronisation que le cinéma a une telle influence sur les consciences humaines. Or, il n'y a pas que le film qui est cette puissance d'action. Un morceau de musique, une pièce de danse, une performance ou une conférence ont aussi cette capacité d'influencer les consciences puisque leur fonctionnement même implique qu'une conscience humaine les suive dans le temps. C'est pour cela que Stiegler regroupe tous ces artefacts sous le terme d'objet temporel. À la différence d'un objet usuel, l'objet temporel est un objet « dont l'écoulement coïncide avec le flux de la conscience dont il est l'objet »⁵⁷² . Stiegler précise aussi que cette synchronisation porte en soi un risque d'abus de pouvoir, car « les objets temporels permettent du même coup de modifier ces processus de conscience, et à un certain point, d'influencer, voire de contrôler, ces processus »⁵⁷³ . Il souligne qu'à une époque de production massive des objets temporels, le danger est dans une « temporisation industrielle des consciences » qui mène vers une « synchronisation générale des flux temporels des consciences ». Un phénomène qui conduit facilement vers une standardisation des esprits. Comme disait Walter Benjamin dans un texte court et magistral : « à la reproduction en masse correspond une reproduction des masses »⁵⁷⁴ . Les chansons, les films, les

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Œuvres III, Éditions Gallimard, Paris, 1939, p. 110.

spectacles et tous les autres objets temporels influencent nos consciences avec le risque de faire d'eux des masses homogènes. Stiegler souligne qu'à l'échelle collective, les consciences « *finissent par être si bien synchronisées qu'elles ont perdu leur diachronie, c'est-à-dire leur singularité, et au fond leur liberté* »⁵⁷⁵. La question artistique, mais aussi politique que je voudrais poser ici est : comment créer des objets temporels qui permettent (voir développent) cette liberté de percevoir ? Des objets temporels qui laissent suffisamment de place à la conscience des spectateurs pour qu'ils gardent chacun leur singularité interprétative. Des objets temporels qui ne synchronisent pas toutes les consciences de la même manière mais les ouvrent vers une diversité émancipatrice.

b) Le spectateur se synchronise via le film avec la conscience modifiée du performeur

Et si pour produire un tel objet temporel il fallait filmer une conscience elle-même ? Non pas n'importe quelle conscience, mais une conscience qui fait acte de libération par rapport à ses codes habituels. Et il ne s'agit pas de filmer une conscience altérée par telle ou telle drogue subissant passivement ce qui lui arrive de différent. Il s'agit plutôt de filmer une conscience dont la modification est activée volontairement par le protagoniste lui-même et d'une façon performative. Une telle conscience modifiée est performée dans les deux films-performances (Phoné-Scopie et Phoné-Copie) que je vais analyser dans ce texte. Dans ces films (jeu déambulatoire d'un père et sa fille dans un jardin pour Phoné-Scopie et dialogues mimétiques dans la reproduction en Chine d'un village français pour Phoné-Copie) les protagonistes utilisent une technique performative que j'appelle la Phonésie et qui est une ré-articulation des liens structurels entre geste et parole. C'est donc en

⁵⁷⁵ Bernard Stiegler, *Le cinéma des consciences*, Art Press, 2002 [En ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.artpress.com/2002/02/01/bernard-stiegler-le-cinema-des-consciences/>

transformant les rapports habituels entre le corps et la langue que les performeurs de ces deux films modifient leurs consciences le temps de la performance. Mon hypothèse est qu'en regardant ces films où sont captées ces consciences modifiées des performeurs, le spectateur pourra expérimenter, en se synchronisant avec eux le temps du film, la modification de sa propre conscience.

c) corpArléité comme un lieu de ré-articulation entre le faire et le dire

Si la conscience fonctionne comme le cinéma et le cinéma comme la conscience, alors la Phonésie fonctionne à la fois et comme le cinéma et comme la conscience. C'est un savoir-faire pratique de montage pour des danseurs parlants et non muets. La Phonésie prolonge l'élan de la pensée de Michel Bernard « *vers la double implosion simultanée de la danse et du texte* »⁵⁷⁶. Ce philosophe de la danse désire que, face à la domination systémique du discours sur la danse (dans le sens où les chorégraphes donnent beaucoup trop d'importance à l'habillage sémantique de leur projet), l'artiste chorégraphique puisse lui, à travers ses sensations, incorporer le sens de ce discours dans sa mobilité même. Bernard aspire à ce que le danseur se trouve dans « *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler* »⁵⁷⁷. Et c'est dans ces instants que le danseur peut concrétiser « *l'implosion conjointe des normes de composition chorégraphique et du pouvoir hégémonique de la réalité signifiante* »⁵⁷⁸. En ce sens, la Phonésie rejoint ce désir de Barnard d'équilibrer les pouvoirs entre le somatique et le sémantique. Les normes chorégraphiques et langagières que le danseur phonésique convoque se trouvent dans un rapport mouvant fait de rapprochements et d'éloignements. Ce

⁵⁷⁶ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, 2001, p. 132.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

rapport particulier entre les gestes et les mots s'apparente non pas à une fusion (l'implosion conjointe qu'évoque Bernard) mais plutôt à une mutualité : une relation à la fois dépendante et autonome et donc autant implosive qu'explosive. C'est-à-dire que la danse et la langue se transforment mutuellement jusqu'à leurs structures mêmes, tout en les rendant étrangères à leurs normes habituelles. Dans le texte qui annonce une de mes pièces de danse *Corder*, je note que ce travail cherche « *des voix particulières aux danseurs qui ne sont ni celles des chanteurs, ni celles des acteurs* »⁵⁷⁹. Le danseur qui parle comme un danseur : ses gestes dansés et ses mots dits sont intimement liés « *dans une tension entre fusion et indépendance* »⁵⁸⁰. Tension qui s'opère par une constante réarticulation des liens entre les manières de se mouvoir et de dire. La Phonésie permet en ce sens de non seulement déjouer la domination du signifiant sur le corps mais aussi de proposer un champ d'expérience pour de nouvelles fictions logo-somatiques. Il s'agit donc en ce sens d'un montage performatif entre sensible et intelligible qu'un performeur effectue dans sa corporéité, ou plutôt ce que j'appelle sa corpArléité, comme un champ d'expérience qui apparaît lorsqu'un danseur pratique la Phonésie. Dans un article écrit à partir d'une collaboration recherche-crédation avec une philosophe et psychanalyste russe Julie Reshé « *corpArléité, champ d'expérience pour un danseur parlant* »⁵⁸¹ je développe cette nouvelle façon de définir le corps humain comme un lieu de rencontre entre plusieurs formes de vie : humaine, langagière et chorégraphique. J'y écris : « *La corpArléité est donc ce lieu de traversée et de circulation où le réel et l'imaginaire, le physique et le sémantique se rencontrent et*

⁵⁷⁹ Anatoli Vlassov, *Corder*, Festival *Plastique Danse Flore*, Versailles, 2015, (a reçu l'aide au projet DRAC Danse Ile de France. Création lors du festival « Plastique Danse Flore » à Versailles. 2 dates programmées au festival « Entre cour et Jardins » près de Dijon en 2016), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/112951417>

⁵⁸⁰ Ibid.

⁵⁸¹ Julie Reshé & Anatoli Vlassov, *Recherche-Création-Publics / Language as a parasite in the brain of a child or critical perspective on postmodern linguistic relativism / corpArléité champ d'expérience pour un danseur parlant*, avec comité scientifique, revue p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e, Éditions Aloha - CNRS, Paris, à paraître en 2023

s'expriment dans un dense réseau d'interdépendance et d'échanges.⁵⁸² » Lorsqu'un performeur pratique la Phonésie, il dispose donc d'un champ d'expérience (*corpArléité*) où il peut agir sur des réseaux d'interdépendance entre ces gestes et mots. Dans la vie courante, quand nous parlons, à certaines phrases correspondent certains gestes, les uns et les autres étant intriqués dans une signifiante que nous souhaitons exprimer. En désarticulant ces correspondances habituelles entre mots et gestes, le performeur agit sur ce qui lie ces actes à ces paroles, changeant ainsi sa conscience du rapport entre son faire et son dire. Un tel processus ne se rapproche-t-il pas du fonctionnement de la conscience humaine ? Ce serait peut-être entre l'expérience et le retour sur cette même expérience que la conscience humaine se forme et évolue.

d) Phonésie comme montage de la conscience

Si la Phonésie permet la modification de la conscience par le réagencement entre les actes (gestes dansants) et un recul par rapport à ces mêmes actes (paroles dites), elle donne des outils pour pouvoir le faire intentionnellement. Dans l'article La Phonésie⁵⁸³, j'ai déjà décrit quelqu'un de ses outils⁵⁸⁴ (trou, contaminateur, illustrateur, écho, torsion, parallèle ...) qui permettent d'agir sur les agencements logo-somatiques. Le performeur phonésique procède à un montage entre ses mots et ses mouvements dansés. Montage similaire à celui que le cinéma opère entre les sons et les images. Dans l'article Transmutaton du geste et du signe - d'Eisenstein au kabuki et de la Phonésie à Godard (écrit à quatre mains avec le professeur

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, paru aux éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, avec comité scientifique, février 2018, page 38, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

⁵⁸⁴ Dans cet article, pour parler des outils, j'emploie différents procédés que j'appelle des Motivateurs. J'utilise ce mot pour ne pas utiliser des termes comme « contraintes » ou même « tâches », empreints d'obligation ou de conditionnement, mais pour plutôt faire appel au désir.

émérite et spécialiste du montage cinématographique Dominique Chateau), je trace un parallèle entre ces deux montages, cinématographique et phonésique. J'y fais référence aux logiciels informatiques de montage vidéo : « où le monteur mixe entre deux pistes, AUDIO et VIDEO, le phonésien mixe non pas entre deux, mais entre trois pistes : DANSE comme un ensemble de mouvements possibles, VOIX comme un ensemble de sons produits par l'appareil phonatoire et MOT comme un ensemble de mots signifiants qu'il prononce »⁵⁸⁵. Or, la différence entre les monteurs cinématographique et phonésique est dans le fait que l'un manipule les sons et les images qu'il n'a pas vécus et l'autre opère avec des mots et gestes qui le traversent concrètement. Dans sa propre expérience à la fois sensible et intelligible le monteur phonésique accède directement au montage actes-paroles et ainsi à l'expérimentation de sa propre conscience. Grâce aux outils de la Phonésie, il peut agir avec ses gestes dansés sur la structure de la langue parlée qu'il utilise sur le moment ; il a la capacité avec ces gestes d'influencer son discours (l'envers est aussi possible - avec ces paroles il peut agir sur ces gestes). Si on poursuit l'idée évoquée au début de ce texte que la conscience ordinaire est un montage entre la mémoire (rétentions) et les attentes (protentions), alors la conscience phonésique est aussi un montage temporel (celui du présent entre le passé et le futur) où les gestes et les mots jouent successivement les rôles des rétentions et des protentions. Quand c'est le geste qui est retenu dans l'attention du performeur (rétentions gestuelles), ce sont les mots qui sont attendus (protentions verbales) et quand ce sont les mots qui sont retenus par le protagoniste (rétentions verbales), ce sont les gestes qui sont attendus (protention gestuelles). Plus concrètement, retenir un geste ou un mot revient soit à les ralentir dans leur écoulement, soit à les répéter en boucle par exemple. Par exemple, une fois le geste retenu, l'attention du performeur se met en attente (protention) du mot qui va se superposer par la suite sur le geste retenu.

⁵⁸⁵ Dominique Chateau & Anatoli Vlassov, *Transmutation du geste et du signe. D'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard*, Publication des actes du colloque Penser/Créer en déroute, éditeur distribué par des PUF, Paris, 2021.

Ainsi, tour à tour, le somatique et le sémantique sont montés grâce à la circulation de l'attention du performeur dans un flux perpétuel d'agencement et de ré-agencement des actes et des paroles. C'est bien ce processus du montage entre le sensible et l'intelligible qui se produit dans la conscience ordinaire : seulement dans l'état phonésique ce processus se voit volontairement intensifié.

Cette similarité entre la Phonésie et le film du point de vue du montage, Dominique Château l'entrevoit dans l'histoire de l'apparition même du cinéma : « nombre de caractéristiques de la Phonésie rappellent des considérations qu'on rencontre en théorie du montage depuis ses origines, quelque temps après la naissance du cinéma »⁵⁸⁶. En effet, dans sa théorie sur le montage, le cinéaste et théoricien russe Eisenstein, inspiré par le spectacle vivant japonais, le kabuki, invente un concept qu'il appelle le monisme de l'ensemble⁵⁸⁷ pour signifier que le « son-mouvement-espace-voix ne s'accompagnent pas (ni même n'est parallèle) les uns et les autres, mais fonctionnent comme des éléments d'une égale signifiante »⁵⁸⁸. Avant même l'apparition d'un cinéma parlant, Eisenstein anticipait déjà dans ce concept le son en puissance dans le cinéma muet. Ainsi le monisme de l'ensemble concorde avec celui de la *corpArléité* dans le sens où les mouvements dansés y sont aussi importants dans leur signifiante que le sens des mots dits. Château souligne par ailleurs que dans ce genre d'ensemble « les signes se transmutent les uns dans les autres et la guirlande de ces signes mis sur un pied d'égalité se développe suivant d'incessantes opérations transmédiales »⁵⁸⁹. Et ce sont précisément ces guirlandes allumées par la *corpArléité*, entrecroisant les signes de la danse et ceux

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Cf. « Un point de jonction imprévu (« Nzhdannyi styk ») » (1928), in *Le Film : sa forme, son sens*, trad. dirigée par Armand Panigel, Paris, ChrisDan Bourgois, 1976, p. 25 ; en anglais dans *Film Form*, trad. Jay Leyda, New York, Harcourt, Brace & World, A Harvest Book, 1949 ; et dans *Wrións*, 1922-1934, *Selected Works*, vol. 1, trad. Charles Taylor, New York, I.B. Tauris, 2010.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Op. cit.*

de la parole, qui nous intéressent ici. Ces guirlandes que j'appelle les Sens-Ations et que j'ai déjà définies dans un article *Machine à Sens-Ations* : quand le sens rencontre la sensation comme des « canaux dans lesquels une signification peut changer de substance en se transmutant en sensation et vice-versa »⁵⁹⁰. Canaux permettant le transfert entre le faire et le dire — et d'où la conscience, comme j'en ai émis l'hypothèse plus haut, advient. Cette conscience que je ne considérerai pas ici comme quelque chose de stable et pérenne mais plutôt comme une succession d'événements éphémères ; conscience semblable à ces guirlandes de lumières qui s'allument et s'éteignent lorsque le dire se transmute en faire (et vice-versa), propageant une vague de conscience modifiée. Le tiret de ce néologisme Sens-Ation est cette lumière étincelante d'une conscience qui advient lorsqu'on pratique la Phonésie.

e) Capter les Sens-Ations

Nous voilà arrivés à l'un des enjeux, cette fois cinématographiques, des deux films en question, à savoir la captation de ces fameuses Sens-Ations. C'est-à-dire à filmer la conscience modifiée des danseurs parlants en captant les moments où leurs gestes et leurs mots se transmutent mutuellement les uns dans les autres pendant leur montage logo-somatique. Dans notre contexte, cette question revient à celle-ci : comment capter la Phonésie ? Est-il possible de saisir ce réseau des Sens-Ations qui la constitue ? D'enregistrer le son de la parole et l'image de la danse de cette conscience en acte avec sa sève qui circule entre le geste et le verbe, entre l'action et la pensée. Quel dispositif filmique pour rendre sensible ce mouvement de va-et-vient entre le visible du geste et l'audible de la parole ? Comment capter ce mouvement à l'aide des dispositifs cinématographiques ? Quel rapport dynamique

⁵⁹⁰ Anatoli Vlassov, *Machine à Sens-Ations : quand le sens rencontre la sensation*, publication des actes du colloque « L'Art tout contre la machine », Paris, Éditions Hermann, 2021.

entre la caméra et le corps des danseurs qui parlent et qui bougent à la fois ?
Qu'est-ce que les caméras permettent que les yeux ne peuvent faire et que peut le corps dont la technique soit incapable ?

2. Cinéma organologique

Le Cinéma Organologique est un cinéma où : 1. Des protagonistes du film doivent performer leur individuation ; 2. Le film se répartit en trois niveaux d'organes : somatiques, sémiotiques et technologiques ; 3. Filmer l'individuation des protagonistes suivant trois chiasmes : intra-organique, enter-organique et para-organique.

Pour répondre à ces questions et avant de passer à l'analyse plus précise de ces deux films, je voudrais introduire le concept de cinéma organologique. Pour aborder ce concept je vais m'appuyer sur la théorie de Bernard Stiegler d'organologie générale ⁵⁹¹ . Dérivé du grec le terme organon veut dire l'outil ou l'instrument et le mot organologie, en musique, renvoie à l'étude des instruments de musique. Pour Stiegler l'organologie générale étudie les organes depuis les parties anatomiques d'un corps humain jusqu'aux domaines techniques et organisations sociales. Les organes, ce sont les instruments qui permettent le maintien de la vie humaine ainsi que son évolution autant à l'échelle individuelle que collective. Sur le site Internet d'Ars Industrialis nous pouvons lire que l'organologie générale étudie « *une relation transductive entre trois types d' « organes » : physiologiques, techniques et sociaux* » ⁵⁹² . Transductive dans le sens où cette relation permet une propagation et une amplification de telle ou telle activité entre les différentes échelles organologiques. Une circulation qui est

⁵⁹¹ Bernard Stiegler, dossier *Organologie générale* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale>

⁵⁹² Ibid.

nécessaire car elle répond à une problématique : que le corps humain et ses organes anatomiques se soient stabilisés depuis déjà plusieurs millénaires, tandis que ses organes exo-somatiques (techniques et sociaux) ne cessent d'évoluer. Il est donc important que dans cette relation entre les organes endo-somatiques et exo-somatiques s'active une forme de circularité puisque les exo-organes sont aussi ce que Stiegler appelle les pharmakons. Il s'agit là encore, d'une notion grecque renvoyant à quelque chose qui soit à la fois un poison et un remède, c'est-à-dire que, selon son utilisation, elle peut être toxique ou salutaire. Cette ambivalence provient notamment de l'écart qui se creuse entre les organes endo et exo-somatiques ; aujourd'hui, le saut technologique est trop soudain et bien trop élevé pour pouvoir être assimilé facilement (l'humanité a déjà vécu ce genre d'écart à l'époque de l'apparition de l'imprimerie par exemple). Dans cette situation, les organes technologiques et institutionnels ont tendance à prédominer sur les organes psycho-somatiques et sociaux ; il s'ouvre de nouveaux champs possibles d'exploitation des humains - le cas des GAFA ⁵⁹³ est en ce sens symptomatique. Stiegler souligne qu'il y a « *hyper-désajustement lorsque les organa artificiels formant le système technique court-circuitent à la fois le niveau des organes et appareils psychosomatiques (organes génitaux et cérébraux compris) et le niveau des organismes sociaux* » ⁵⁹⁴ . Dans cette situation il est nécessaire de chercher des moyens autant technologiques que culturels pour que les humains puissent non seulement s'adapter à leurs nouveaux organes exo-somatiques mais aussi les adopter pour vivre avec d'une façon constructive. Il est donc important que les organes psycho-somatiques ne soient pas court-circuités par ceux des technologies numériques afin qu'ils ne vident pas l'être humain de son implication en chair et en os dans son propre avenir. Car si cette incorporation n'est pas activée, il risque d'y

⁵⁹³ GAFA / GAFAM : l'acronyme GAFAM (apparu au milieu des années 2000 sous la forme GAFA) est un acronyme formé par l'initiale des cinq entreprises Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft : <https://www.glossaire-international.com/pages/tous-les-termes/gafa.html>

⁵⁹⁴ Bernard Stiegler, dossier *Organologie générale* sur *ArsIndustrialis*, *op. cit.*

avoir, à l'échelle de l'individu, une sorte de frustration et le sentiment d'impuissance que Stiegler a décrit dans son livre « *Le temps du cinéma et la question du mal-être* »⁵⁹⁵. Suivant Stiegler, ce sentiment de perte de sens est provoqué par des transformations structurelles à l'échelle de toute notre société, à savoir par ce qu'il appelle la prolétarisation. C'est-à-dire « *ce qui consiste à priver un sujet (producteur, consommateur, concepteur) de ses savoirs (savoir-faire, savoir-vivre, savoir concevoir et théoriser)* »⁵⁹⁶. L'antidote pour l'individu contre cette prolétarisation est non seulement dans la préservation de ses savoirs pratiques et théoriques (qu'il a une tendance à léguer à la machine), mais aussi dans une constante évolution de ce même savoir. C'est ce qui différencie la notion d'individu comme totalité fixe de celle d'individuation comme un processus qui ne cesse d'évoluer. Reprenant de Gilbert Simondon le terme d'individuation, Stiegler y voit une « *formation, à la fois biologique, psychologique et sociale, de l'individu toujours inachevé* »⁵⁹⁷. Et c'est là où les organes prennent toute leur importance : c'est en cohésion avec eux que l'individu acquiert les techniques pour être au monde et participe pleinement dans ce qu'il lui arrive. En ce sens le cinéma organologique est un cinéma qui porte toute son attention vers différents organes autant anatomiques que techniques et œuvre pour que l'être humain puisse développer son individuation dans au contexte où la technologie prend de plus en plus de place.

a) Trois principes du cinéma organologique

Ainsi je voudrais exposer trois conditions nécessaires sans lesquelles le cinéma organologique ne peut exister :

⁵⁹⁵ Bernard Stiegler, *La technique et le temps, 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, éditions Fayard, Paris, 2020.

⁵⁹⁶ Bernard Stiegler, dossier *Prolétarisation* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://arsindustrialis.org/prol%C3%A9tarisation>

⁵⁹⁷ Bernard Stiegler, dossier *Individuation*, sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://arsindustrialis.org/individuation>

1. Des protagonistes du film doivent performer leur individuation ;
2. Le film se répartit en trois niveaux d'organes : somatiques, sémiotiques et technologiques ;
3. Filmer l'individuation des protagonistes suivant trois chiasmes : intra-organique, enter-organique et para-organique ;

Principe numéro 1 : des protagonistes du film doivent performer leur individuation

Le cinéma organologique tente de dessiner des contours du cinéma où les protagonistes du film pratiquent leur propre individuation et la partagent via l'écran avec les spectateurs. L'individuation est considérée ici comme d'abord une prise de conscience par rapport aux automatismes biologiques, psychologiques et sociaux et ensuite une modulation de ces automatismes en vue de leur transformation (désautomatisation) pour des raisons métaphysiques ou esthétiques. Par exemple, l'individuation dans le cas des deux films que je vais analyser plus bas s'effectue grâce à la Phonésie, une technique de désautomatisation des rapports entre geste et parole et qui permet leur réautomatisation à l'intérieur de nouveaux agencements. La Phonésie permet donc à la conscience d'advenir sans cesse à travers sa propre modulation. Et comme je l'ai déjà postulé plus haut, c'est en performant ce processus de modulation de la conscience que le protagoniste du film, via la synchronisation, rentre en cohésion avec la conscience des spectateurs, tout en la modifiant à leur tour le temps du film. C'est ainsi que l'artiste-performeur du cinéma organologique active le mouvement transductif dont j'ai parlé plus haut et produit ce que Stiegler appelle des circuits de transindividuation. C'est-à-dire que le protagoniste propage l'effet de sa propre individuation dans le collectif, créant une vague d'individuation sociale.

Principe numéro 2 : filmer l'individuation c'est filmer les trois niveaux d'organes et leur milieu associé-dissocié

Pour filmer l'individuation des protagonistes le cinéma organologique va s'appuyer sur la théorie de l'organologie générale de Stiegler dans laquelle ce qu'on nomme l'« organe » s'étend depuis la physiologie jusqu'au social, tout en passant par la technique. Le cinéma organologique va donc considérer comme organes non seulement les parties de l'anatomie humaine mais aussi des systèmes symboliques dont les protagonistes du film font usage, ainsi que des instruments technologiques avec lesquels ce film est fait.

Le cinéma organologique distingue donc trois niveaux d'organes :

organes somatiques (organes anatomiques des protagonistes) ;

organes sémiotiques (la langue, la danse, la phonésie ou d'autres techniques sémiotiques que les protagonistes utilisent dans le film) ;

organes technologiques (caméras, micros et tous les instruments technologiques nécessaires pour faire ce film).

Cette perspective organologique du rapport entre l'être humain et ses technologies n'est pas nouvelle dans le cinéma ; elle y est même présente depuis ses débuts. Dziga Vertov par exemple, cinéaste et théoricien d'avant-garde soviétique, dans son manifeste *Ciné-Œil*⁵⁹⁸ de 1923 considère l'œil de la caméra comme son organe supérieur qui a une capacité de mouvement dépassant celle de son œil anatomique : « *Je suis en perpétuel en mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles.* »⁵⁹⁹ Pour faire ses films, il place son œil mécanique dans des endroits aussi improbables qu'imprévue, comme par exemple au plus près des visages des protagonistes, ou sur des voitures, trains et même avions. Comme il voyage beaucoup pour filmer une

⁵⁹⁸ Dziga Vertov, *Manifeste Ciné-Œil*, 1923, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html>

⁵⁹⁹ Ibid.

multitude d'actualités, il cherche à capter ainsi « *la vie en elle-même* »⁶⁰⁰. Ces images sont montées ensuite dans des montages savants et complexes avec différents rythmes, effets et mouvements de caméra, ouvrant la voie vers ce qui allait devenir plus tard un nouveau genre du cinéma, celui du cinéma documentaire. On voit donc que le fait d'utiliser et de considérer différemment le rapport entre l'homme et sa technique engendre non seulement une nouvelle façon de filmer, mais aussi tout un nouveau courant cinématographique. Grâce à ses organes qui deviennent ses outils, Vertov performe son individuation et l'expand autour de lui jusqu'au collectif.

Ce processus de propagation de l'individuation individuante à l'individuation collective est possible grâce au fait qu'en s'individuant, l'être humain crée autour de lui un milieu ou plutôt ce que Stiegler appelle (en prolongeant la pensée de Simondon) un milieu associé⁶⁰¹. Stiegler définit d'abord le mot milieu à la fois comme un milieu autour de l'individu (environnement) et un milieu entre les individus (medium). Ce sont ces deux sens de la notion de milieu qui permettent de définir l'individuation (le devenir singulier de l'individu) et la transindividuation (le devenir collectif). L'importance de ce double sens est dans le fait qu'il s'agit d'un espace entre, d'un mi-lieu qui n'est à la fois « *ni dedans ni dehors* »⁶⁰². Il s'agit donc d'un lieu qui fait apparaître entre deux autres un troisième, un lieu transitionnel entre l'individu et l'environnement, entre l'un et l'autre individu. Et c'est cet espace intermédiaire de circularité entre organe et outil qui est le lieu même de l'advenir, c'est-à-dire de l'apparition de la technique qui est l'individuation elle-même. Ce mi-lieu, ce troisième lieu est celui où les outils deviennent organes et où les organes deviennent outils ; dès lors des techniques d'individuation apparaissent. Ces

⁶⁰⁰ Ibid.

⁶⁰¹ Bernard Stiegler, dossier *Milieu* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://arsindustrialis.org/milieu>

⁶⁰² Ibid.

techniques d'individuation correspondent au mouvement incessant d'incorporation et de décorporation des outils. Stiegler postule ce fait en d'autres termes : « *la technique comme milieu s'accompagne d'une pensée de l'individuation au mi-lieu : l'être humain s'individue au mi-lieu, entre l'extériorisation des organes et l'intériorisation des prothèses* »⁶⁰³. C'est-à-dire que la technique en tant que conscience opératoire apparaît dans une dynamique où les instruments techniques deviennent les organes exo-somatiques (caméra-œil par exemple), où les organes somatiques deviennent des techniques (organe anatomique qui commence à danser par exemple), et où les organes symboliques (les langues sémantique, chorégraphique et autres..) deviennent des prothèses endo-somatiques (par exemple, l'incorporation d'une langue étrangère via la Phonésie), comme on verra plus loin dans le texte.

Le fait de définir l'organe en tant que prothèse permet de lui attribuer la possibilité de s'attacher et de se détacher d'un corps humain, créant ainsi une maniabilité d'assemblage possible entre ses différents organes-instruments ; les techniques apparaissent à l'intérieur de la dynamique de cette maniabilité. Cette maniabilité entre les trois niveaux d'organes-instruments constitue ce que Stiegler appelle un milieu associé-dissocié⁶⁰⁴. C'est-à-dire un milieu qui peut soit vous dissocier de votre propre individuation, soit vous y associer. Le philosophe précise : « *un milieu techno-symbolique vous est associé s'il est le médium et le vecteur de votre individuation, celle-ci n'étant possible que parce que ce milieu associe des individus. Au contraire, un milieu est dissocié s'il n'aide pas à votre individuation, si vous ne contribuez pas à votre milieu* »⁶⁰⁵. En ce sens, le cinéma organologique permet cette dynamique prothésique d'articulation entre différents types d'organes. Elle donne la possibilité de réduire le désajustement entre les différentes formes

⁶⁰³ Ibid.

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Ibid.

d'organes en y ajoutant d'avantage le mouvement transductif, celui qui fluidifie la circulation des gestes créatifs entre les différents niveaux d'organes dans des circuits de transindividuation.

Principe numéro 3 : capter le mi-lieu des organes suivant trois chiasmes

Pour capter les gestes transductifs entre les différents niveaux d'organes, le cinéma organologique va placer ces capteurs cinématographiques en trois directions : d'une part, il va filmer les organes eux-mêmes en se rapprochant au plus près de leur mouvement ; d'autre part il va aussi filmer depuis ces mêmes organes, tentant ainsi de capter les mouvements autonomes de ces organes ; puis, en troisième lieu, il va capter l'interactivité entre ces différents types d'organes (somatiques, sémiologiques et technologiques).

Pour capter ce milieu le cinéma organologique va s'appuyer sur trois chiasmes que le philosophe de la danse Michel Bernard (en s'appuyant sur la pensée de Merleau-Ponty) a décrit pour distinguer la virtualité et la sensorialité. Il voit la notion de chiasme ⁶⁰⁶ comme un milieu psycho-somatique de croisement et d'interdépendance et distingue trois types de chiasme : intrasensoriel, intersensoriel et parasensoriel ⁶⁰⁷ . Dans l'article que j'ai déjà cité plus haut *Machine à sens-ation*. Quand le sens rencontre la sensation ⁶⁰⁸ où je développe une notion de Sens-Ation comme un événement à l'échelle d'un corps parlant et où une signification se transforme en sensation et vice-versa, je nomme (via Michel Bernard) ces trois

⁶⁰⁶ « Merleau-Ponty fait intervenir la notion de chiasme à chaque fois qu'il tente de penser non pas l'identité, non pas la différence, mais l'identité dans la différence (ou l'unité par opposition) de termes qui sont habituellement tenus pour séparés, tels que le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur, chacun n'étant lui-même qu'en étant l'autre. » Pascal Dupond, *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, op. cit., p. 6.

⁶⁰⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Éditions du Centre national de la danse, 2001, p. 97.

⁶⁰⁸ Anatoli Vlassov, *Machine à Sens-Ations : quand le sens rencontre la sensation*, Publication des actes du colloque L'Art tout contre la machine, Éditions Hermann, Paris, 2021.

chiasmata ainsi : « *Chiasme intrasensoriel qui résume le double aspect actif et passif du sentir (voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu, etc.) ; chiasme intersensoriel qui croise d'une façon synesthésique des sens entre eux ; et chiasme parasensoriel qui connecte étroitement le percevoir et le dire.*⁶⁰⁹ »

(1) Trois chiasmata du cinéma organologique

En transférant ces trois distinctions chiasmataques de la sensorialité vers le cinéma organologique on obtiendra le fait de filmer les organes et leur milieu suivant ces trois chiasmata : chiasme intra-organique, chiasme inter-organique et chiasme para-organique :

Chiasme intra-organique : capter en direction et depuis les organes ;

Chiasme inter-organique : capter la traduction entre les différents organes somatiques ;

Chiasme para-organique : capter la transmutation entre les organes somatiques, sémiotiques et technologiques ;

Chiasme intra-organique : capter en direction et depuis les organes

Deux axes de captation s'organisent dans ce chiasme intra-organique : filmer en direction d'un organe et depuis ce dernier :

Axe 1 : filmer en direction des organes

Filmer en direction des organes c'est filmer non seulement les organes en tant que tels mais surtout leur danse. Il s'agit d'abord porter une attention à tel ou tel organe et d'agir en vue de la modulation de ses actions. Filmer la danse d'un organe c'est donc capter un processus d'individuation du sujet humain, porteur de cet organe.

⁶⁰⁹ Ibid.

Axe 2 : filmer depuis des organes

Filmer depuis les organes c'est filmer leur individuation en plaçant les capteurs filmiques sur les organes eux-mêmes lors de leur danse ; et donc de filmer en direction de l'extérieur, depuis leur mouvement. De capter ce que l'organe « capte » lui-même dans le monde dans lequel il évolue depuis sa conscience motile. La danse est considérée ici comme l'individuation d'un organe, c'est-à-dire l'activation de la conscience propre à lui-même.

(a) Chiasme inter-organique : capter la traduction entre deux organes de même type

Filmer entre les organes consiste à capter certains moments de transfert d'une action d'un organe somatique à un autre : le moment par exemple où le geste d'un organe-bras se traduit par un son d'un organe-bouche ; ou encore filmer les correspondances chorégraphiques entre un corps-organe (corps entier d'un danseur) et le visage-organe d'un spectateur regardant cette danse.

(b) Chiasme para-organique : capter la transmutation entre les organes somatiques, sémiotiques et technologiques

Ce chiasme rejoint les enjeux posés plus haut dans le texte, à savoir ceux de la captation des Sens-Ations, c'est-à-dire des moments où les signes se transmutent d'un organe somatique (bras, bouche, corps entier..) vers un organe sémiotique (langue, danse, chant...) et vice-versa. Par exemple, quand les mouvements du corps vont se mettre en relation avec le sens des mots dits ou alors, par exemple, la voix chantée va se mettre en relation avec le geste dansé, ou encore la voix chantée va se mettre en relation avec le mouvement de la caméra.

Voilà donc les trois principes du cinéma organologique qui regroupent la performance de l'individuation, les trois types d'organes (anatomiques, technologiques et sémiotiques) et les trois façons chiasmatisques de les capter (dans

la direction, depuis et entre les organes). Ces principes vont nous aider (comme je l'ai déjà stipulé plus haut) à répondre à l'enjeu, posé au début du texte, à savoir la captation de la Phonésie et des Sens-Actions qu'elle fait émerger. Je vais donc analyser deux différents projets (principalement les films Phoné-Scopie et Phoné-Copie) relevant d'un cinéma organologique car il croise deux domaines artistiques, ceux de la performance et du film. Nous verrons dans cette hybridation ce que la performance a fait au film et ce que le film a fait à la performance. Nous verrons aussi comment une rencontre entre une façon singulière de faire performance (phonésie) et une façon particulière de capter les images (au milieu des organes) fait advenir à la fois une nouvelle façon d'agir artistiquement (Phonésie Automatique), une nouvelle façon de capter une action (Caméra Parlante) et une nouvelle façon de faire un film (Cinéma Organologique).

b) Filmer les organes

Dans ceux de mes projets artistiques qui croisent performance et vidéo, j'ai souvent utilisé des dispositifs filmiques permettant de donner des extensions à la vision et devenant ainsi les activateurs de nouvelles façons de performer. L'œil de la caméra permet d'aller là où le simple regard ne peut le faire, nous amenant ainsi vers des trouvailles inopinées. Par exemple, dans mon film *Vagues*⁶¹⁰ la caméra permet de voir une danse de mes testicules. Le mouvement de vague musculaire d'une glande génitale, inaccessible normalement au regard de par sa taille et de son caractère intime. Et il ne s'agit pas ici seulement d'une pulsion scopique pour accéder à l'interdit d'un organe sexuel. Il s'agit plutôt de rendre visible une sensation. En effet, après avoir perçu dans mon organe génital la sensation d'un mouvement ondulant, je voulais savoir s'il est possible de la rendre visible. Un gros

⁶¹⁰ Anatoli Vlassov, *Vagues* (2011), Art Film Festival - Villa Rothschild à Cannes en 2015, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/64396867>

plan sur mon organe sexuel m'a permis de comprendre que ce mouvement est visible et que dans la foulée la captation vidéo a permis de rendre visible le sentir lui-même. De plus, le tournage de cette sensation m'a permis de me poser la question de savoir comment ce mouvement peut être provoqué artificiellement. En effet, il se produit en activant le muscle des bourses, soit à partir de l'extérieur à l'aide d'un changement de température, soit en convoquant des excitations agissantes sur des circulations sanguines. La captation filmique a permis non seulement de rendre visible et sensible une perception de mon organe mais aussi de performer cette perception. C'est-à-dire que le film a fait approfondir ma relation entre sensation et mouvement et m'a poussé à faire danser mon organe intime, ce qui m'amène à dire qu'il s'agissait bien de filmer ma propre individuation organologique.

c) Capter les interstices

Autre exemple dans lequel je filme les organes : mon solo chorégraphique *L'envers du dehors*⁶¹¹ dans lequel j'avale en live une caméra endoscopique sans fil. L'un des enjeux majeurs de ce projet est celui de la réhabilitation des organes dans le geste dansé. Ce projet permet de prendre conscience du fait que les organes participent autant à la gestualité que d'autres systèmes anatomiques. Grâce à l'œil technologique, j'accède à l'invisible d'un corps et je le mobilise en utilisant des techniques de yoga. Il s'agit aussi de donner à voir la danse simultanément à partir de deux points de vue, celui de l'extérieur et celui de l'intérieur d'un danseur. Cette double focalisation propose au spectateur de composer son regard entre deux pôles antagonistes : la chorégraphie du danseur et la danse de ses organes internes.

⁶¹¹ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, Vanves, Ardanthé, 2012, (a reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France ; Programmation : Tanzquartier à Vienne Festival Score ; Théâtre de Vanve à Paris Festival Artdanthé ; Vinzavod à Moscou Festival Platforma), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/97750565>

Cette proposition inédite invite les spectateurs dans les interstices de la relation elle-même. Entre les deux extrémités, un lieu invisible se donne à voir au regard des spectateurs, un lieu mouvant puisqu'il ne cesse d'évoluer dans une perpétuelle chorégraphie de réagencement entre le corps d'un danseur et ses organes.

Revenons vers l'enjeu de la captation des Sens-Ations de la Phonésie : il s'y agit aussi de capter un lieu invisible et de tenter d'intercepter un rapport dynamique dans un interstice. Cette fois-ci la captation s'effectue non pas entre l'intérieur et l'extérieur d'un corps dansant (comme dans L'envers du dehors) mais entre le verbe et le geste d'un danseur parlant. Capter un flux logo-somatique qui se trouve dans un mi-lieu entre l'audible de la parole et le visible de la danse. Alors, comment capter en caméra ce lieu invisible qui n'existe que dans un espace relationnel ?

d) Filmer depuis les organes

Un des moyens que j'ai expérimentés pour capter cette invisibilité des Sens-Ations, était de les filmer depuis la tête, cet organe anatomique où le scopique et l'oral se rejoignent et cohabitent. Mais avant de vous parler du film où j'ai filmé depuis ma tête, je vais vous présenter certains travaux dans lesquels je filme depuis les organes anatomiques en mouvement. À l'époque de mon projet avec une caméra endoscopique L'envers du dehors, où je suis descendu au fond de mes entrailles, j'ai aussi fait toute une série de vidéos, dans lesquelles je filmais depuis mon corps dansant. Dans ces vidéos exo-scopiques j'ai présupposé que le corps en mouvement « voit » non seulement avec ses yeux, mais aussi avec ces autres parties du corps a priori non voyantes. Un corps qui parcourt activement son environnement le capte par plusieurs sens à la fois : avec la vue mais aussi avec l'ouïe, le poids, le toucher, le changement de vitesse, la proprioception etc. La science confirme d'ailleurs ce fait en soulignant que le corps en mouvement capte l'environnement avec ces percepts qui se trouvent répartis dans tout le corps et non

pas localisés dans un organe spécifique. Tous ces capteurs kinesthésiques englobent ce qu'Alain Bertoz (le professeur au Collège de France, titulaire de la chaire et directeur du laboratoire de neurophysiologie de l'action) appelle le sens du mouvement auquel il a consacré tout un livre ⁶¹² .

Pour capter ce sens du mouvement j'ai fait plusieurs vidéos où je danse et où je filme l'environnement autour de moi depuis le mouvement de mon torse et de mes bras. Dans la vidéo *Ta main* ⁶¹³ je place la caméra près de mon torse pour y filmer une chorégraphie de ma main. Il se trouve que ce film propose un écho à la célèbre vidéo de la chorégraphe américaine Yvonne Rainer *Hand Movie* ⁶¹⁴ . Étant immobilisée à l'hôpital et ne pouvant pas danser avec tout son corps, la chorégraphe-vidéaste filme une danse de sa main dans laquelle elle agite les doigts sur fond d'un mur blanc. Or, dans *Ta main*, il s'agit non seulement de filmer une danse de ma main mais de le faire depuis mon torse en mouvement. C'est-à-dire que l'image est captée depuis mon torse qui tourne sur lui-même et filme depuis l'intérieur de sa rotation. Ainsi le fond pour la danse de la main n'est plus le neutre d'un mur immobile mais un paysage mobile. Ceci ne l'empêche pas de mettre en valeur la danse de la main : une sorte de *mobilis in mobili* survient, dans lequel le mouvement du corps s'effectue dans un environnement, lui aussi, mobile. En ce sens, dans cette vidéo, filmer depuis un organe en mouvement permet non seulement de cadrer une partie du corps sensible mais aussi de montrer que cette sensibilité est active, puisqu'elle se meut non seulement en rapport avec sa propre existence mais aussi en relation avec le contexte dans lequel cette existence a lieu.

⁶¹² Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Éditions Odile Jacob Science, 1997.

⁶¹³ Anatoli Vlassov, *Ta main*, 2010, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/64394017>

⁶¹⁴ Yvonne Rainer, *Hand Movie*, 1966, 8 mm, noir et blanc, 5 minutes.

Un autre exemple de captation des organes dans leur mobilité a été effectué par le plasticien américain Gary Hill. Pour son installation vidéo *Crux*⁶¹⁵ (nœud, point crucial, focus, passage-clef) qui se constitue de quatre moniteurs formant sur un mur une croix (l'un pour la tête, les deux autres pour les mains et encore deux autres pour les pieds). Sur ces moniteurs Gary Hill passe des vidéos montrant ces extrémités en mouvement parcourant le paysage environnant : il a placé ses caméras sur ses organes (pieds, bras et tête) et a traversé une forêt pour aboutir à l'océan. Dans ces vidéos on peut voir comment, tout au long de sa marche, il est littéralement rentré dans le paysage par ces pieds nus ainsi qu'en écartant les branches des arbres avec ces mains.

Dans une autre de mes vidéos prolongeant le travail de captation des organes, que j'ai appelé *Tes mains*⁶¹⁶, je touche aussi le paysage qui m'entoure. Je ne le fais pas directement comme Gary Hill, mais à distance. Vu de ma giration et grâce à l'effet de perspective, le fond, mobilisé par ma danse rotative, devient une surface que ma main « touche » lors de son déplacement. Ainsi, que ce soit à proximité ou à distance, le corps est actif par rapport à l'environnement qu'il capte et dans lequel il évolue. Le fond devient le contenu même avec lequel nous sommes en relation. En filmant les organes depuis d'autres organes on capte les organes qui captent eux-mêmes le monde. Une mise en abîme qui souligne, à mon sens, le fait que c'est grâce et par notre corps que nous sommes au monde. On peut parler ici d'un concept merleau-pontien de la chair du monde⁶¹⁷, que le professeur émérite de philosophie Pascal Dupond définit non pas comme « *la différence entre le corps-*

⁶¹⁵ Gary Hill, *Crux*, 1981-1983, installation.

⁶¹⁶ Anatoli Vlassov, *Tes mains*, 2010, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/64390782>

⁶¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Éditions Gallimard, 1979.

sujet et le corps-objet, mais plutôt, l'étoffe commune du corps voyant et du monde visible »⁶¹⁸ .

Dans ma troisième vidéo de cette série exoscopique *Tes yeux*⁶¹⁹ je filme l'espace (dans lequel je danse) depuis les bouts de mes deux bras. Plaçant les deux caméras portatives dans mes extrémités tactiles, je déploie les lignes de force centrifuge de ma danse, en dessinant l'espace en mouvement autour de moi. Les deux images ainsi simultanément produites sont disposées sur l'écran divisé en split screen et incarnent ainsi la sensorialité des deux bras chorégraphiques. Les caméras deviennent mes organes scopiques qui captent l'espace depuis mes bras dansants. Dans son mémoire *Caméra Somatique Image-mouvement, Image-temps*⁶²⁰ Stéphanie Herfeld définit la caméra somatique comme celle qui « *implique des mouvements de corps qui n'apparaissent pas à l'écran mais sous la forme d'empreintes gestuelles inscrites dans les mouvements de cadre* ». Or, dans *Tes yeux* le mouvement invisible du corps est dansé et donc conscientisé par le protagoniste. Le mouvement du cadre n'est donc pas seulement de l'ordre d'une empreinte laissée inconsciemment par le corps, mais d'un geste conscient et en ce sens subjectivé par des bras eux-mêmes. Ce fait est souligné par la musique intégrée dans cette vidéo : *Luftklavier* (1985) de Luciano Berio accompagne la danse consciente des ces bras. Ainsi, en regardant cette œuvre, le spectateur compose sa réception audio-visuelle en entremêlant les deux images des bras et le son du piano. Les captations des caméras mobilisées par le mouvement créent des images somatiques qui tremblent (le tremblement est provoqué par une danse spécifique) ; mais avec un certain temps d'adaptation le regard parvient à se stabiliser et à

⁶¹⁸ Pascal Dupond, *Le vocabulaire de de Merleau-Ponty*, Éditions Ellipses, 2001, p. 5.

⁶¹⁹ Anatoli Vlassov, *Tes yeux*, 2010, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/64389533>

⁶²⁰ Stéphanie Herfeld, *Caméra Somatique Image-mouvement, Image-temps*, mémoire de M1 sous la direction de Pr. A. Sauvagnargues, Nanterre 2018-2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.academia.edu/41021453/CAMERA_SOMATIQUE_Image_mouvement_Image_temps

extraire une certaine forme d'organisation de ce geste vibratoire. La musique de Berio, elle aussi, est une succession des notes à répétition rapide très continue, tout en étant mue par des saccades dans les enchaînements rythmiques. Il se produit donc constamment dans le film un jeu de calage et de décalage entre l'image somatique et le son. Cette dynamique entre rapprochement et éloignement forme le fameux principe d'élasticité que j'appelle Tenser (dont mon manifeste du 2015 ⁶²¹ porte le nom). Une dynamique audio-visuelle qui, au fur et à mesure de son expansion, crée toute une architecture de relations pour une promenade rhizomique de l'attention des spectateurs.

e) Caméra subjective parlante

Mais revenons donc à la captation de la Phonésie et de son réseau invisible des Sens-Ations. Là où l'audible de la bouche rejoint le mobile du corps. Pour capter cet interstice entre l'audible des mots et le visible du corps dansant, j'ai donc placé une caméra frontale (de type GoPro) au bout d'un organe qui est cette fois-ci la tête. Un organe « supérieur » du corps humain qui m'a intéressé par le fait qu'il réunit justement le visible de l'œil et l'audible de la bouche. Comme dans *Tes yeux*, il s'agissait donc de filmer depuis les organes en mouvement, sauf que cette fois-ci ce mouvement est celui de la tête et plus précisément celui du regard du protagoniste. Un procédé qu'on appelle en cinéma une caméra subjective et qui nous amène au cœur de l'action par ses mouvements saccadés, liés au déplacement du protagoniste. Or, si l'utilisation des caméras frontales est très répandue dans les vidéos des sports de glisse et si la caméra subjective est un effet souvent utilisé dans le cinéma, il est très rare dans le cinéma qu'une caméra subjective enregistre aussi la parole du protagoniste en action. Et pourtant la caméra subjective s'avère très utile dans le cinéma de fiction pour capter un état

⁶²¹ Anatoli Vlassov, *Manifest Tenser*, Edition Jannink, 2015.

émotionnel du personnage (comme dans les films d'horreur ou de rêve). Par conséquent, une caméra subjective parlante, ne serait-elle pas d'un apport intéressant dans le cinéma de fiction ?

Dans la captation des Sens-Actions par la vidéo, c'est donc précisément l'adjonction de la voix à l'image d'une caméra subjective qui m'a intéressé pour capter à la fois et le regard mobile du porteur de caméra et sa parole. Ce qui m'a intéressé c'est de capter des flux dans des interstices entre un organe scopique récepteur (œil) et un organe verbal émetteur (bouche). Je me suis donc lancé dans une panoplie d'expériences à la croisée de la vidéo et de la performance, où j'ai utilisé des caméras frontales GoPro pour performer la Phonésie en soliloque ou à plusieurs. De ces expériences sont sortis des films-performances où une caméra subjective devient justement parlante, puisque tout en captant l'image, elle a aussi capté la voix. Ainsi grâce à la performance le cinéma s'est enrichi d'un nouvel outil qui est celui d'une caméra subjective parlante.

À l'inverse, on verra plus loin comment le fait de pratiquer la Phonésie avec une caméra frontale a transformé aussi la façon dont j'ai pu pratiquer cette technique performative elle-même. Afin de créer plus de croisements entre l'audible et le visible, je me suis efforcé de produire plus de paroles lors de ma danse. J'ai donc créé plusieurs expériences que j'ai appelées Phoné-Ballades et où j'ai parcouru différents paysages naturels (principalement en forêt) en pratiquant ce qui est devenu la Phonésie automatique et par la suite la Phonésie en temps réel.

f) De la Phonésie automatique en temps réel vers la Phonésie composée en temps réel

Je voudrais juste préciser que la Phonésie peut se pratiquer de plusieurs façons : 1. écrite d'avance puis exécutée ; 2. improvisée : automatique ou composée en temps réel. Nous ne parlerons ici que des Phonésies improvisées.

À l'instar de l'écriture automatique, où André Breton et d'autres surréalistes tentaient d'« *échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée* »⁶²², la Phonésie automatique détourne la structure de la langue par le mouvement et grâce au mouvement du corps. Il ne s'agit pas, comme je l'ai déjà dit à plusieurs reprises, de renier les structures usuelles de la langue et de rejeter les cours habituels de l'idéation, mais plutôt de dévier le courant linguistique par le geste et de connecter ainsi la parole davantage aux sensations. C'est dans ce sens que l'on peut parler d'une technique d'individuation (et donc de cinéma organologique) puisqu'il s'agit de réorganiser des habitudes dans laquelle les automatismes entre les mots et les gestes forment de nouveaux agencements.

Ce qui est automatique dans cette façon de pratiquer la Phonésie ce n'est pas l'écriture comme chez Breton, mais ce sont les rapports structurels entre la parole et le geste. La parole automatique se pratique comme un flux continu de mots et de phrases, dépourvu de tout fil narratif et énoncé, comme le disait Breton, « *en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* »⁶²³. En même temps la danse automatique s'exerce comme une évolution continue et sans interruption du corps dans un espace donné et, là encore, sans recourir à une quelconque esthétisation des mouvements dansés. Pratiquer la Phonésie automatique revient donc à se mouvoir et à parler dans un flux simultané et continu. Or, très vite, on s'aperçoit qu'avec la Phonésie automatique les gestes et les mots commencent rapidement à se répéter et à tourner, en quelque sorte, en boucle. Les automatismes prennent le dessus et, que ça soit dans les gestes ou les paroles, il y a une forte tendance à reproduire les mêmes chemins corporels et les habitudes langagières. C'est là où ce que je pourrais appeler Phonésie en temps réel entre en jeu. En partant de la pratique de la Phonésie automatique, il s'agit, au fur et à

⁶²² André Breton, *Œuvres complètes, Entretiens*, Tome III, Éditions La Pléiade, 1999, p. 476.

⁶²³ André Breton, (1924), *Manifeste du surréalisme* in *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, (1985), p. 36.

mesure, d'augmenter l'intentionnalité du performeur et d'appliquer des outils de la Phonésie sur des flux gestuels et langagiers (au sujet des outils de la Phonésie je vous renvoie vers mon article La Phonésie ⁶²⁴ paru en 2018). Il s'agit donc d'une composition en temps réel des multiples relations entre gestes, voix et mots, à savoir ce fameux tissage des Sens-Ations dont j'ai parlé plus haut.

Ainsi, avec une caméra sur le front et en parcourant des paysages forestiers, je décrivais simultanément par la parole différents aspects de mon expérience physique. Mon expression verbale naviguait entre plusieurs sens : la vue, l'ouïe, l'odorat mais aussi le toucher, le transfert du poids et les inerties que mon corps ressentait dans le mouvement du déplacement. Comme l'écrivait l'historien du sensible et du paysage Alain Corbin : « *le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure* » ⁶²⁵ . Ainsi dans mes parcours il y a eu une constante circulation entre les descriptions de mes sensations et les gestes de mon corps qui arpentait un environnement paysager. Le paysage devenait ainsi un véritable terrain pour générer des Sens-Ations puisque mes paroles rencontraient constamment les mouvements de mon corps engendré par le chemin de forêt.

J'ai toujours eu un rapport actif au paysage naturel. Comme je suis adepte de différentes pratiques de glisse (snowboard, parapente, surf), le paysage a toujours été pour moi un milieu non seulement pour contempler mais surtout pour agir. Agir dans le paysage mais aussi avec lui ; une pratique qui vous apprend à la fois à toucher le paysage et être touché par lui. Pratiquer la glisse c'est non seulement

⁶²⁴ Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, paru aux éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, avec comité scientifique, février 2018, page 38, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

⁶²⁵ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Édition Textuel, Paris, 2001

apprendre une technique corporelle particulière, mais aussi se faire apprendre par l'environnement dans lequel on évolue. Anne Cauquelin, universitaire française et spécialiste du paysage remarque que « *notre amour du paysage est un amour soucieux. Le paysage n'est plus un objet de contemplation, de pure fusion, voir d'extase. Non, il est l'objet de discussions, de stratégies, d'action* »⁶²⁶. En ce sens, performer la Phonésie dans la forêt a été pour moi un plaisir de parcours et en même temps a répondu à mon désir d'un dialogue, d'une forme de communication avec un environnement vivant.

Pour instaurer cette « communication » avec l'environnement, j'ai spécifié différents paramètres possibles d'investigation de mes paroles automatiques : par exemple, la description du paysage environnement ; mes sensations ; ou encore des pensées liées au monde d'ailleurs qui me traversaient l'esprit. En ce sens ce que je disais lors de mes ballades phonésiques venait d'une part de moi-même et d'autre part de la forêt. Les mouvements de mon corps, eux aussi, venaient des deux endroits : d'une part c'est moi qui marchais, courais, rampais et de l'autre c'est aussi la forêt avec son relief, ses arbres et ses rivières qui sculptaient mes mouvements en modulant chez moi vitesse, amplitude, poids et énergie. Au moment où je traversais la forêt avec mots et gestes, c'est aussi la forêt qui entrait en moi en agissant sur différentes qualités de parole et de mouvement. Avec mon approche Phonésique je pouvais agir sur des croisements entre ma danse et ma langue tout en agissant sur la structure des liaisons entre gestes et mots.

Concernant la captation vidéo, l'image et le son varient en fonction des différentes qualités de mouvement et de parole avec lesquelles je traverse le paysage. La vidéo ainsi produite donne à percevoir différents entrelacements entre mouvements du paysage, son et sens de la parole, lesquels s'accordent et se désaccordent en organisant un réseau de variations, tel un nuage en perpétuel

⁶²⁶ Anne Cauquelin, *Site - paysage du troisième type ?*, Technique & Architecture, n° 456, oct.-nov. 2001, p. 67. Du même auteur, *L'Invention du paysage*, Paris, Plan, 1989 (rééd. PUF, 2000).

changement ⁶²⁷ . Dans cette constante circulation entre paysage mobilisé par le corps et activité langagière, l'artiste lui-même se métamorphose en une sorte de caméra parlante qui s'immerge dans son environnement avec et par ses Sensations. La Phonésie, elle, devient ici ce que je pourrais appeler un geste écologique dans le sens que sensible, intelligible et environnement ne sont pas scindés mais évoluent simultanément et d'une façon interdépendante. Ainsi le danseur parlant devient un être écosystémique intégré dans son milieu tout en laissant ce milieu s'intégrer en lui. Michel Foucault affirmait : « *L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, de la juxtaposition, nous sommes à l'époque du côte à côte.* » ⁶²⁸ » Un semblable côte à côte entre l'homme et son contexte naturel est activé dans la Phonésie captée dans l'environnement paysager. À la fin de son ouvrage « *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène* » ⁶²⁹ Paul Ardenne (universitaire français et commissaire d'exposition) introduit la notion « d'anthropocènart » : notion dans laquelle l'art écologique se développe de plus en plus comme une prise de conscience d'un « *attachement fort au monde naturel, au paysage, au végétal, à l'animal* » ⁶³⁰ . De façon similaire, la captation de la Phonésie « depuis l'organe-tête » dans le milieu naturel convoque cette conscientisation d'un rapport dialogique entre l'humain et la forêt. La Phonésie permet de mettre ce dialogue à la fois au niveau du discours et au niveau des actes. Il s'agit d'une forme d'individuation avec et par l'environnement puisque la prise de conscience environnementale se corrèle aux

⁶²⁷ Là encore, mon principe *Tenser* est opérant dans sa dynamique d'éloignement et de rapprochement entre le mouvement du paysage et la mobilité de la parole.

⁶²⁸ Michel Foucault, 1984, *Des espaces autres* in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, p. 46. (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967.)

⁶²⁹ Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Éditions Le Bord de l'Eau, 2018.

⁶³⁰ Paul Ardenne, *L'art de l'anthropocène est un art de combat*, *Chronique Culture* 2018, Mise à jour 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.linfodurable.fr/culture/paul-ardenne-lart-de-lanthropocene-est-un-art-de-combat-8667>

actions concrètes dans une synergie entre le discours et l'action au milieu du foyer de notre système-Terre.

g) L'enfant à l'écran

En rentrant dans cette synergie avec des paysages forestiers, je me suis posé la question de savoir si je pouvais inviter quelqu'un d'autre dans cette expérience de la Phonésie environnementale. Le désir d'embarquer l'autre dans mes explorations a toujours été fort présent dans mes différentes recherches. Le thème de la rencontre traverse ma recherche artistique depuis le début. Jusqu'à ce point la figure humaine avait été absente de l'image de mes vidéos. Elle était néanmoins présente par le mouvement de la caméra : si ma caméra frontale ne filmait pas mon corps, celui-ci restait malgré tout présent par sa mobilité et sa voix. Intégrer une figure humaine dans ces vidéos m'a donc paru nécessaire à expérimenter pour que le spectateur puisse sentir la présence concrète d'un humain dans un paysage et son interaction directe avec l'environnement qu'il parcourt. Le spectateur devra composer son regard entre une triple dynamique : entre le paysage mobile, la langue en évolution et le sujet humain en déplacement. Or, il fallait éviter de montrer l'être humain en colonisateur du paysage. Éviter l'image d'une conquête de territoire par un homme parlant, porteur du « progrès ». À ce propos Paul Ardenne revient que : en travaillant avec le paysage « *l'intervention de l'artiste peut être légitimement interprétée comme un geste de colonisation supplémentaire, geste qui risque d'être malheureux, déplacé ou de manquer son but, et ce d'autant plus à partir du XXe siècle, lorsque l'artiste, mu par un désir de ressourcement ou d'exploration, recherche avec le milieu naturel une relation fusionnelle* »⁶³¹ . Plus qu'une fusion, c'est une relation dialogique que j'ai tenté d'élaborer en rapport avec le paysage. À

⁶³¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Editions Flammarion, 2002, p. 118.

cet effet le dialogue phonésique entre deux personnes, intégré dans l'environnement paysager m'a paru pertinent comme s'il avait été possible d'étendre le dialogue humain aux confins de l'environnement.

Mon premier invité à ces ballades dialogiques a été ma propre fille. Ce n'est pas le premier film que je faisais avec mon enfant. Tout au long de sa croissance et du développement de notre relation père-fille, j'ai fait différentes créations avec elle non pas seulement parce que c'est un être qui m'est proche, mais aussi parce qu'un enfant représente une puissance de vie que peu d'adultes peuvent garder tout au long de leur existence. L'enfant a la capacité de présenter une énergie qui advient densément sous nos yeux, tout en renvoyant à chacun de nous sa propre histoire personnelle ; comme disait Descartes : « *nous avons tous été enfants avant que d'être homme* »⁶³². Il ne s'agit pas de la formulation idyllique d'un monde toujours joyeux ou nostalgique, d'un quelconque « paradis perdu », car l'enfant peut tout autant manifester les aspects cruels, violents et tout à fait néfastes de notre société d'adulte. Dans mes films avec ma fille, Tess Vlassov a joué plusieurs figures autant vivaces qu'ambiguës. De l'enfant-voyageur dans *Placenta*⁶³³ à l'enfant-lutin dans *Viens*⁶³⁴, de l'enfant-amour dans *Je t'aime*⁶³⁵ à l'enfant-sorcier dans *Duende*⁶³⁶, Tess a incarné une multiplicité de personnages autant joyeux que terribles. Mais dans tous ces cas, ce qui m'attirait le plus pour faire des projets avec elle, c'est l'ouverture au monde avec laquelle elle incarnait sa propre condition d'enfant. Comme disait le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, « *c'est la puissance d'adhésion de l'enfant au monde qui l'entoure, sa force d'ouverture, ses capacités d'invention poétique dans la langue, en même temps qu'il en fait son acquisition,*

⁶³² Descartes, *Discours de la méthode*, Éditions Vrin, 1984, p. 13.

⁶³³ Anatoli Vlassov, *Placenta*, film, 2014.

⁶³⁴ Anatoli Vlassov, *Viens*, film, 2012.

⁶³⁵ Anatoli Vlassov, *Je t'aime*, film, 2013.

⁶³⁶ Anatoli Vlassov, *Duende* (2013), [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/119529440>

qui le mettent résolument du côté du philosophe, de l'écrivain et de l'artiste »⁶³⁷. Et c'est justement pour cette ouverture vivace à l'artistique que j'ai invité Tess à prendre part dans mon nouveau film.



Figure 17 : Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie*, 2016.

Pour ce film que j'ai appelé *Phoné-Scopie*⁶³⁸ j'ai donc proposé à ma fille de pratiquer la Phonésie avec moi, tout en parcourant dans le jardin d'une maison de vacances d'un ami à Majorque en Espagne. À la différence des Phoné-Ballades en forêt, ici il s'agissait d'un paysage beaucoup plus domestiqué et même technicisé puisqu'une voiture et une moto étaient garées dans le jardin. Par contre le fait que le paysage ait été domestiqué m'a permis de constituer une partition de parcours. J'ai donc élaboré d'avance un itinéraire précis pour nos deux différents parcours.

⁶³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, ch. « Le Corps comme expression et la parole », NRF/Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1971 (1re édition, 1945), p. 214 et 229.

⁶³⁸ Anatoli Vlassov, *Phoné-Scopie* (2016), Festival Rencontres Internationales Regards Hybrides (RIRH) Montréal - Canada, 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/205013955>

Puis j'ai proposé à Tess d'y pratiquer la Phonésie automatique. Je voulais que nos mots coulent à flots continus et que les gestes de nos déplacements soient plus ou moins influencés par le cheminement de nos corps. Le parcours a été composé de manière à ce que nos chemins respectifs se relient et se séparent ; suivant les étapes, l'un faisait un solo pour l'autre et vice-versa. Deux caméras frontales placées sur nos organes-têtes respectifs nous ont filmés simultanément et réciproquement. Il en résultait un duo de regards, à la fois mobiles et parlants, se déplaçant sur un territoire donné. Tantôt parallèlement, tantôt séparément, tantôt face à face, tantôt côte à côte, deux parcours distincts se croisent et se séparent ; deux caméras filment deux regards itinérants et enregistrent les phonésies automatiques respectives. Les deux différentes images ainsi captées ont été montés en double split-screen (écran divisé en deux parties) où on voit et entend simultanément les deux regards parlants enregistrés.

h) Montage temporel

Un petit détour pour vous dire que dans des projets précédents avec la présence de Tess j'ai utilisé les split-screens comme moyen pour multiplier les points de vue sur le même événement. J'ai employé cette technique de split-screen pour explorer l'aspect abondant et multiforme de la perception du monde et approfondir le fait que le même événement peut être perçu simultanément de plusieurs manières. La figure de l'enfant représente pour moi ce foisonnement de regards mais son regard demeure différent de celui de l'adulte. Car les adultes, *« n'ont-ils pas tué cette vertu cardinale de l'enfant qu'est la disponibilité aux choses naturelles, artificielles et aux animaux, mais aussi « au monde d'autrui » ? »*, comme

le questionnent légitimement un groupe de chercheurs réunis autour du thème de « *L'enfant au cinéma* »⁶³⁹ .

Le split screen a fait son apparition dès les débuts de l'histoire du cinéma. Dès les années 1920, Dziga Vertov l'a employé dans son film « *L'homme à la caméra* » ; aujourd'hui, par exemple, Joel Surnow et Robert Cochran l'utilisent dans une récente série télévisée américaine « 24 heures chrono ». Dans le numéro « Le Split-screen au cinéma » du webmagazine BlowUp, Luc Lagier, son rédacteur en chef, énumère quelques raisons pour lesquelles les réalisateurs utilisent cette technique d'écran divisé. Il s'agit par exemple, d'amplifier une action dans une compétition sportive, comme dans le film « *Plein la gueule* » de Robert Aldrich ; ou de voir simultanément les deux interlocuteurs dans une conversation téléphonique comme dans le film « *Quand Harry rencontre Sally* » de Rob Reiner ; ou encore d'illustrer la propagation de la peur dans toute une ville ainsi que des multiples personnalités d'un tueur, comme dans le film « *L'étrangleur de Boston* » de Richard Fleischer. Or, dans mon cas, ce qui m'intéresse particulièrement dans cette technique, — et plus spécifiquement pour mes films avec une figure d'enfant — c'est, comme je l'ai déjà dit plus haut, la pluralité des points de vue sur le même événement, points de vue à la fois divergents et entremêlés. Lorsqu'on regarde ces images mises côte à côte en split screen, dans les interstices de leurs différents points de vue autant visuels que sonores, se crée un espace dynamique dans la tête du spectateur. Et c'est cette intermédialité audio-visuel qui m'intéresse particulièrement ici.

Dans les films *Je t'aime* et *Duende* j'utilise un triple split-screen où la même scène est montrée simultanément mais avec des décalages temporels. Ainsi, le spectateur porte son attention sur le jeu de collage et de décalage d'une image par

⁶³⁹ Étude réunies par Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Longuet et Patrick Vienne, *L'enfant au cinéma*, Éditions Artois Presses Université, Série Cinéma, Collection « Lettres et Civilisation », 2008, p. 8.

rapport à l'autre, composant ainsi sa propre lecture temporelle. Il ne s'agit pas ici du « montage intellectuel »⁶⁴⁰ (ainsi nommé par Eisenstein), dans lequel il est question de proposer à l'attention du spectateur les associations entre les images plus ou moins hétérogènes ; je parlerais plutôt d'un « montage temporel » où l'hétérogénéité entre les images se trouve dans une sorte de kaléidoscope temporellement décalé, et non dans la dissemblance des images qui viennent de contextes différents. Comme le disait le poète Paul Verlaine : « *Mes cils se rapprochant [...] me kaléidoscopaient les choses* »⁶⁴¹ comme si la même image, en se multipliant et en s'associant avec elle-même, produisait un nombre incalculable de combinaisons, réconciliant ainsi les antagonismes entre le même et le différent, entre la permanence et le changement. Dans le film *Je t'aime* le triple split-screen présente trois et simultanément la même séquence où l'enfant (debout sur un rocher face à la caméra et dos à la mer), fait un signe de la main à celui qui le filme, tout en faisant preuve d'une certaine appréhension par rapport au mouvement intense des vagues qui sont derrière lui. Dans cette séquence l'enfant hésite entre le « coucou » du devant et l'appréhension du derrière. En mettant côte à côte ces trois séquences filmiques et en les décalant dans le temps, le montage temporel « brouille les pistes » non seulement de la perception du temps mais aussi celle de l'espace grâce à la juxtaposition des mouvements de l'enfant vers l'avant et vers l'arrière. *Duende* effectue aussi un montage temporel dans un triple split-screen. Cette fois-ci, la séquence répétée propose en plus un jeu d'échelle : l'enfant-protagoniste y est filmé soit en plan rapproché soit en pied. Ici le jeu de répétition et de décalage porte sur l'aspect temporel ainsi que sur les ordres de grandeur.

i) Entre le réel et le virtuelle des Sens-Ations

⁶⁴⁰ Sergueï Eisenstein, *Méthodes de montage* (1929), in *Le Film, sa forme, son sens*, trad. Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 63-71.

⁶⁴¹ Paul Verlaine, *Œuvres complètes*, t. 5, *Confessions*, 1895, p. 8.

Mais revenons donc au film *Phoné-Scopie* où deux protagonistes, munis de deux caméras frontales, performant la phonésie automatique, tout en parcourant un itinéraire prédéfini en avance pour chacun. L'image et le son de ces deux caméras y sont mis côte à côte dans un double split-screen qui permet d'observer et d'entendre simultanément les deux trajets des performeurs se rejoignant et disjoignant suivant leurs différentes étapes. Le film commence autour d'une table de jardin, par un face-à-face entre les deux performeurs (Tess et moi-même) en sorte que les deux caméras filment à la fois le champ et le contrechamp de la même scène. Le spectateur assiste alors à une même action, filmée à la fois depuis l'espace de premier plan et depuis celui de l'arrière-plan. La phonésie automatique démarre. Le discours des protagonistes commence par des descriptions de ce qui se passe sur le moment. Les dialoguants simultanés commencent par compter ensemble, puis décrivent leurs visages respectifs. Puis, tout en gardant leurs visages face à face, ils quittent la table et se déplacent parallèlement, tout en continuant de se parler simultanément. Au moment de quitter la table, l'un des protagonistes fait légèrement évoluer le sujet de sa parole, en prononçant les mots « partir loin », tandis que l'autre protagoniste continue dans le mode descriptif de ce qu'il se passe sur le moment. Alors ce qu'on voit sur l'écran est que les deux protagonistes continuent à parcourir le même espace tandis que le sens des flux se décale. Dire « partir » en quittant la table maintient le rapport direct entre action et sens de la parole ; rajouter au mot « partir » le mot « loin » forme le début d'un décollage du sens des mots par apport à l'espace et fait bifurquer le dialogue vers une virtualité sémantique. Puis plus tard, cette virtualité « revient » à l'espace concrète lorsque quelques échanges de phrases précisent une destination commune à nos parcours respectifs.

Le philosophe de la danse Michel Bernard analyse ce rapport entre la virtualité et la sensorialité, s'appuyant sur la théorie merleau-pontyenne des trois

chiasmiques « *intrasensoriel, intersensoriel et parasensoriel* »⁶⁴². Le troisième chiasme « parasensoriel » représente une connexion directe et chiasmatique entre le percevoir et le dire. Michel Bernard l'appelle « la parole opérante comme changement de la chair du corps sensoriel en celle du langage comme réversibilité du sensible et du dit »⁶⁴³. C'est-à-dire que le dire et le sentir s'influencent mutuellement. Michel Bernard spécifie ainsi que le « *sentir de la nature est travaillé tout autant que la parole et l'écriture par l'acte de se projeter dans le virtuel, ou, comme disent les linguistes, dans l'acte de débrayer (shift out). Le désir d'énoncer, c'est toujours un débrayage* »⁶⁴⁴. Les linguistes appellent débrayage un moment où le sens des paroles est virtualisé en dehors de la situation réelle du sujet humain vers un autre temps ou espace⁶⁴⁵. En d'autres termes, il s'agit d'un moment où le sujet humain commence à parler d'un autre contexte que celui dans lequel il se trouve physiquement. Au contraire, l'embrayage est une opération similaire, mais opposée, celle de rapprochement du sens des paroles vers sa situation réelle du présent. Dans cette dynamique d'embrayage et de débrayage, le protagoniste crée une forme d'espace élastique entre le réel de sa présence et le virtuel de ses paroles. Cet espace élastique entre geste et verbe est justement celui qui permet l'apparition des Sens-Ations dont je traque l'existence⁶⁴⁶. Dans le film *Phoné-Scopie*, si on suit le sens des paroles automatiques des deux protagonistes, on peut

⁶⁴² Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Éditions du Centre national de la danse, 2001, p. 97. Chiasme intrasensoriel qui résume le double aspect actif et passif du sentir (voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu, etc.) ; chiasme intersensoriel qui croise d'une façon synesthésique des sens entre eux ; et chiasme parasensoriel qui connecte étroitement le percevoir et le dire.

⁶⁴³ *Ibid*

⁶⁴⁴ Michel Bernard, *Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmiques sensoriels*, in *Nouvelles de Danse*, n° 17, octobre 1993, p. 60.

⁶⁴⁵ Voir l'article *L'analyse du langage* du professeur à l'Université Memorial (Saint-Jean, Terre-Neuve) Jean-Marc Lemelin, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.uccs.mun.ca/~lemelin/sens.langu.htm>

⁶⁴⁶ Là encore je me réfère à une dynamique du *Tenser* d'éloignement et de rapprochement de mon manifeste du 2015.

percevoir qu'ils effectuent constamment des débrayages et des embrayages entre le sens des paroles et les actions qu'ils effectuent. Ils oscillent entre le sens de leurs mots et les sensations de leurs actes, tout en installant des ponts entre le réel et le virtuel de leurs actes performatifs. Ce sont des actions de transmutation du geste en langue, d'un organe anatomique en organe sémantique, en ce cas on peut parler ici d'un cinéma organologique.

j) Débrayer et embrayer pour un Montage Tenseur

Si sur le plan performatif du film, la dynamique d'embrayage et de débrayage s'articule entre les énoncés et les actions des performeurs, l'aspect filmographique suit aussi cette même dynamique. L'embrayage et le débrayage y figurent grâce à un double split-sceen, une réunion de deux plans en un, celui du champ et du contrechamp. En effet, les parcours que les deux protagonistes effectuent au cours du film se rejoignent et se disjoignent plusieurs fois, tandis que le spectateur voit sur l'écran ces deux trajets simultanément. Quand leurs parcours se rejoignent, il s'effectue un embrayage entre les différentes images sur l'écran et quand leurs parcours se disjoignent, il se produit un débrayage spatial de l'un des deux plans de split screen par rapport à l'autre. Ainsi, pendant que dans l'espace réel de l'acte performatif les deux trajets des performeurs se scindent, dans l'espace virtuel de l'écran ces chemins sont réunis. Il y a donc une constante dynamique de rapprochement et d'éloignement entre le réel de l'action et le virtuel de l'écran. Dans son film *Notre musique*, Jean Luc Godard déclare que « la vérité a deux visages », puis il poursuit : « *Champ et contrechamp. Imaginaire, certitude. Réel, incertitude. Le principe du cinéma : aller à la lumière et la diriger sur notre nuit. Notre musique* »⁶⁴⁷. Pendant qu'il prononce ces mots, le spectateur peut observer

⁶⁴⁷ Jean-Luc Godard, *Notre musique*, docu-fiction, Suisse, France, 2003, 80 minutes, 35 mm, [en ligne], consulté le 2 octobre 2022. Disponible sur : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/13524_0

une lampe qui se balance au plafond de gauche à droite de l'écran dans une chambre plongée dans l'obscurité. C'est comme si pour composer « notre musique » il fallait installer un rapport d'oscillation, un mouvement de va-et-vient entre l'ombre et la lumière, entre le réel et le virtuel, entre la vérité et le doute. En ce sens le film performatif *Phoné-Scopie* installe tout un réseau dynamique de tension et de détente non seulement entre l'énonciation et la gestualité mais aussi entre les images activées dans ce réseau. Un montage tenseur qui, grâce au double split scen, met en mouvement une élasticité de rapprochement et d'éloignement entre les actes, les langues et les images.

k) De la performance vers la caméra parlante

Dans le film *Phoné-Scopie* (que je qualifie d'organologique) il y a une forme de transmutation de cette élasticité tenseur à partir du domaine de la performance vers le domaine filmique, à partir l'organe sémiotique (performance) vers un organe technologique (caméra). De la Phonésie où les gestes et les mots tensent dans une dynamique d'embrayage et de débrayage on passe vers un film qui tense, lui aussi, avec ces images qui se rapprochent et s'éloignent dans la virtualité de leurs espaces respectifs. Cette transmutation intermédiaire du même principe tenseur d'un champ de performance vers le champ d'un film a pu s'effectuer grâce au rapport chiasmique qui s'est établi entre les organes de types différents : organe sémiotique (la Phonésie) et organe technologique (caméra frontale). L'un a ainsi pu agir sur l'autre et inversement. D'une part, la captation de la Phonésie avec des caméras frontales a d'abord modifié la Phonésie elle-même, puisque cette manière de saisir les images m'a incité à explorer un aspect de la Phonésie jusqu'au là inexistant : la Phonésie a pu être pratiquée en automatique et par la suite en composition instantanée. D'autre part, la performance de la Phonésie dans des paysages divers m'a donné la possibilité de spécifier les façons dont la parole évolue par rapport à l'action et à l'environnement dans lequel cette action se

pratique. Cette captation de la Phonésie dans un environnement naturel par un organe technologique mobile (caméra) depuis un organe anatomique (tête) a permis une embarcation du spectateur au plus près de l'action phonésique. Étant légères et compactes les caméras frontales ont pu capter autant le regard des performeurs que leur voix et ont permis ainsi de s'immerger au sein même de l'articulation entre le geste et la parole. La caméra subjective devient donc ici parlante. Or, je n'ai jamais vu au cinéma de tels effets — les caméras subjectives ou caméras d'épaule sont toujours « muettes » dans les films — la subjectivité mobile d'un protagoniste filmée grâce à la technique de caméra d'épaule est toujours montrée dans le film final sans utilisation de la voix du protagoniste. Donc on peut dire ici que la Phonésie a transformé la façon de filmer une action cinématographique, puisqu'elle a donné la voix à cette action - la caméra subjective est devenue parlante. Comme je l'ai dit déjà plus haut, ce rapport chiasmatisé du cinéma organologique a permis que dans le film *Phoné-Scopie* la caméra ait transformé la façon de faire performance et la performance a transformé la façon de faire le film.

l) Chorégraphie des langues

Si dans le film *Phoné-Scopie* le paysage du jardin a modelé la dramaturgie du film en déterminant nos parcours de déplacement et donc nos mouvements physiques, les langues avec lesquelles nous opérons dans ce film (le français et le russe), n'influencent-elles pas aussi la façon avec laquelle nous avons agi physiquement ? Dans le domaine d'étude scientifique interdisciplinaire intitulé psycholinguistique (qui réunit psychologie, linguistique mais aussi à neurologie, neurobiologie et sciences cognitives), les nouvelles découvertes concernant le rapport entre la langue et le mouvement oculaire voient le jour. Dans son article « La

langue que vous parlez influence la direction de votre attention »⁶⁴⁸, Viorica Marian (professeur de psychologie dans l'Université de Northwestern et directrice de la chaire des sciences de la communication et de ses troubles) décrit l'une de ses découvertes récentes en psycholinguistique : le fait que les langues que nous parlons influencent nos mouvements oculaires. Les expériences montrent par exemple que les anglophones qui entendent le mot *candle* (bougie en anglais) vont regarder un bonbon (*candy* en anglais) car les deux mots partagent leur première syllabe. Des recherches ont aussi révélé les mêmes correspondances quand il s'agit des sonorités des mots dans des langues différentes. Quand des bilingues russo-anglais par exemple entendent le mot anglais *marker* (marqueur en français), ils regardent également un timbre, puisque le mot russe *marka* (timbre en russe) a presque la même prononciation. Encore plus étonnant, les locuteurs de langues différentes activent différemment leurs mouvements oculaires lorsqu'aucune langue n'est utilisée. Dans une tâche de recherche visuelle simple dans laquelle les gens devaient trouver un objet précédemment vu parmi d'autres objets, leurs yeux se déplaçaient différemment selon les langues qu'ils connaissaient. Par exemple, lorsque les anglophones recherchent une horloge (*clock* en anglais), ils regardent également un nuage (*cloud* en anglais). Les hispanophones, en revanche, lorsqu'ils recherchaient la même horloge (*reloj* en espagnol), regardaient un cadeau (*regalo* en espagnol) puisque ces deux mots hispaniques se prononcent pareillement dans leurs premières syllabes respectives. Et encore plus : non seulement les mots que nous entendons activent d'autres mots aux sonorités similaires ; non seulement nos regards se dirigent vers des objets dont les noms partagent entre eux des sons ou des lettres même lorsqu'aucune langue n'est entendue - mais encore les traductions de ces noms dans d'autres langues sont également activées chez des locuteurs qui

⁶⁴⁸ Viorica Marian, *La langue que vous parlez influence la direction de votre attention*, [en ligne], consulté le 2 octobre 2022. Disponible sur : <https://blogs.scientificamerican.com/observations/the-language-you-speak-influences-where-your-attention-goes/?fbclid=IwAR3mzT4JjLZXsvrDSWAGMg4xE5fjdPyzxcB-g39V6BG1EXGeBA365G21fjw>

parlent plusieurs langues. Par exemple, lorsque les bilingues espagnol-anglais entendent le mot duck (canard en anglais), ils regardent également une pelle car les traductions de canard et pelle en espagnol donnent respectivement - pato et pala.

En raison de la façon dont notre cerveau organise et traite les informations linguistiques et phonétiques, un seul mot peut déclencher un effet domino qui se propage en cascade dans tout le système cognitif. Et cette interactivité et co-activation ne se limite pas aux langues parlées. Les systèmes cognitifs des bilingues en langues parlées et signées sont également co-activés. Par exemple, quand les bilingues qui connaissent la langue des signes américaine et l'anglais entendent le mot papier, ils regardent le fromage car le fromage et le papier partagent trois des quatre éléments de signe en langue des signes américaine (forme de la main, emplacement et orientation mais non le mouvement).

Viorica Marian conclut que ce que nous montrent de telles études c'est que le système linguistique non seulement est complètement interactif entre mots et concepts, mais également à l'impact direct sur notre vision et par conséquent sur notre attention. Au fil de notre vie quotidienne, la façon dont nos yeux bougent, ce que nous regardons et ce à quoi nous prêtons attention, est influencée de manière directe et mesurable par les langues que nous parlons. Les résultats de ces recherches peuvent être appliqués dans des domaines très divers : dans le domaine de la consommation quotidienne (ce que nous regardons dans un magasin), dans celui de l'armée (recherche visuelle dans des réalités mixtes), dans celui de l'art (par quoi nos yeux sont attirés). En d'autres termes, il est certain que la langue que vous parlez influence la façon dont vous voyez le monde non seulement au sens figuré mais aussi littéralement, jusqu'à la mécanique de ce vers quoi vous portez votre attention.

Or diverses pratiques somatiques ⁶⁴⁹ et la physiologie de la perception confirment à leur tour que le mouvement oculaire influence la façon dont tout le corps bouge. Le mouvement oculaire participe de ce qu'Alain Berthoz (neurophysiologiste français, membre de l'Académie des sciences, de l'Académie des technologies et professeur honoraire au Collège de France) nomme réactions d'orientation ou « *mouvements explicites qui orientent la tête et les yeux, et parfois le corps, en direction d'un site ou d'une cible d'intérêt* » ⁶⁵⁰ . Selon la façon donc notre regard est engagé dans l'exécution du geste, le corps s'organisera différemment et tel type de muscle s'activera à l'exclusion des autres. Par exemple, si je fais un mouvement de bras pour montrer du doigt quelque chose sans regarder dans cette direction, seuls les muscles superficiels seront engagés dans ce geste. Mais si je fais ce même geste en même temps que je regarde dans la direction indiquée avec mon doigt, des muscles profonds participeront dans le mouvement. En ce sens, même si dans l'ensemble, la forme de ces deux gestes sera la même, leur qualité somatique sera complètement différente.

m) Phonésie linguistique - chiasme entre organes anatomiques et linguistiques

Nous l'avons compris, les langues que nous pratiquons influencent les mouvements oculaires et les endroits vers lesquels nous portons notre attention, et par là la façon dont nous bougeons et donnons une forme à nos gestes. En ce sens la Phonésie et sa manière d'articuler les mots et les sensations (les Sens-Ations) est

⁶⁴⁹ Ce sont des techniques d'intelligence du mouvement, c'est à dire ceux qui permettent à un sujet humain à connaître, à sentir et à agir avec la vie qui l'habite son corps. Le dictionnaire Larousse de la Danse les définit comme l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace. Ils regroupent des méthodes tels que par exemple Feldenkrais, la gymnastique holistique, l'eutonie, Alexander, le Continuum Movement, le Body-Mind Centering, l'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé etc.

⁶⁵⁰ Alain Berthoz, *Physiologie de la perception et de l'action*, L'annuaire du Collège de France, [en ligne], consulté le 2 octobre 2022. Disponible sur : [https://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL2101285399948174996_AN_94_berthoz.pdf]

affectée par la singularité de la langue que le protagoniste pratique lors de ses performances. Du point de vue du cinéma organologique la phonésie est un organe-carrefour entre les organes anatomiques (corps dansant) et les organes linguistiques (langue pratiquée), capté par un organe-caméra. Dans le film *Phoné-Scopie*, lors de notre phonésie automatique, comme je l'ai déjà dit plus haut, nous mélangeons deux langues (le français et le russe) dont nous (Tess et moi-même) sommes bilingues. Il n'est donc pas forcément évident de savoir comment cet entremêlement linguistique influence nos corps en déplacement. Dans ce film l'accent a été porté plutôt sur l'interaction des deux dialoguants dans un paysage environnemental. Or, la langue est souvent très liée à un territoire donné et il est pertinent de faire de la recherche artistique sur la relation entre langue et danse en allant dans des pays où les langues sont pratiquées, afin d'y capter les phonésies linguistiques, c'est-à-dire les phonésies où le performeur s'immerge dans une diversité linguistique.

Entre 2016 et 2017 j'ai fait plusieurs tournages de films dans trois pays différents : *Phoné-Copie* (Chine, 2016), *Phoné-Phagie* (Brésil, 2016) et *Phoné-Passé* (Russie, 2017) ⁶⁵¹. Il s'y agissait d'expérimenter la Phonésie en relation avec le chinois, le portugais et le russe. Le principe dramaturgique de ce triptyque phoné-linguistique était le même : les citoyens de chaque pays me donnent des mots en leurs langues respectives et je phonésie ces mots devant et avec eux. Ce qui est capté par la caméra, ce sont des dialogues phonésiques avec des représentants de ces pays dans leurs langues à eux, étant donné que moi-même, je ne parle ni chinois ni portugais ; toutefois le russe est ma langue maternelle. Selon le contexte de ces pays, la dramaturgie phonésique, c'est-à-dire le principe avec lequel je faisais

⁶⁵¹ Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, Chengdu (Chine), Festival « Les 48 heures de Chengdu », 2016, (film nominé meilleure direction artistique ; sélection officielle du festival « Bideodromo » à Bilbao en Espagne), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/187531366> ; *Phoné-Phagie* (tournage en 2016, montage à venir) ; *Phoné-Passé* (tournage en 2017, montage à venir).

rentrer en moi ces langues étrangères, a été chaque fois spécifique. En effet, en Chine le tournage se faisait dans la copie d'un village français, une sorte de ville pour les touristes chinois qui ne peuvent pas se permettre financièrement de voyager en France et qui, par ce fait, visitent une ville-copie. En une sorte de « réponse » artistique à cette ville-copie, j'ai trouvé pertinent de « copier » phonésiquement la langue chinoise que je ne parlais pas. Partant principalement des sonorités verbales des mots que les citadins partageaient avec moi, je laissais rentrer dans mon organe anatomique (tout mon corps dansant) un organe linguistique étranger (langue chinoise). Ma réponse artistique à la copie chinoise était non seulement d'imiter quelque chose mais, par l'incorporation, de faire mienne cette chose. Au Brésil la dramaturgie phonésique de tournage du film Phoné-Phagie a été différente, tenant compte du contexte politique. À l'époque (2017) une ancienne présidente femme brésilienne, Dilma Rousseff, a été destituée par un coup d'état parlementaire au profit de son homologue homme, Michel Temer. En prenant en compte ce fait politique, je me suis référé au Manifeste Anthropophage (1928) d'Oswald de Andrade, où le poète brésilien invite à déguster symboliquement la culture occidentale comme un acte de résistance face à la colonisation. Le croisement entre ces deux éléments (destitution d'une femme politique et anthropophagie symbolique) m'a incité à ne dialoguer phonésiquement qu'avec des femmes locales en excluant les hommes (dans le film il y a aussi deux transsexuelles qui se considéraient femmes). Cette fois mon rapport phonésique à la langue étrangère a été de l'ordre de la nourriture. C'est-à-dire que je faisais comme si j'avalais des mots qui traversaient tout mon corps et le « nourrissaient » de diverses qualités de mouvement. Puis en Russie, pour le film Phoné-Passé, tourné en Russie, pays de ma langue maternelle, la dramaturgie phonésique a porté sur mes souvenirs d'enfance. Il s'agissait donc de relier les mots russes que les citadins partageaient avec moi aux mémoires émotionnelles anciennes provoquant différents mouvements posturaux.

n) Capter des visages parlants

Pour filmer toute la subtilité de ces dialogues en phonésie linguistique il m'a paru important de capter les corps des dialoguants, mais aussi les mouvements oculaires de leurs visages, puisque, comme je l'ai déjà exposé plus haut, ils influencent en profondeur les mouvements du reste du corps. Si, comme déclarait Godard, « *la vérité a toujours deux visages* »⁶⁵², alors comment capter à la fois et les corps et les visages ? Comment capter, lors d'un film, ces organes de face par lesquels on commence à dialoguer avec l'autre ? Dialogue où, comme le disait Levinas, « *Le visage parle* »⁶⁵³ et où celui-ci est déjà un « *langage avant les mots* »⁶⁵⁴. Le visage est l'organe d'un prémouvement de la parole ; comme le disait l'empereur romain Marc Aurèle : « *Avant que tu ne parles, on doit pouvoir lire sur ton visage ce que tu vas dire* ». Il s'agit donc de lire des visages : des intentions des yeux, des jeux de rapports entre leurs expressions et silences. Oui des silences, puisque rien n'est plus « parlant » que le silence dans les dialogues. Non seulement ils ponctuent la musicalité de la langue avec des pauses et des respirations, mais ils amplifient aussi la capacité d'écoute dans le sens le plus actif. Je vois l'écoute comme une action de réception, d'ingestion de la parole de l'autre et comme un échange de fond, afin que cet autre puisse exprimer sa pensée. Le silence est aussi présent « *quand les mots manquent* »⁶⁵⁵, comme l'a souligné le célèbre psychanalyste Jaques Lacan. Le silence peut donc parfois être encore plus significatif que les mots eux-mêmes. Oui, le visage parle autant quand il se tait.

⁶⁵² Daniel Bourgeois, *Passion / Godard: Note sur le dernier film de Jean-Luc Godard Notre musique*, Pierre d'angle 10 (2004), p. 195-203.

⁶⁵³ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* (Essai sur l'extériorité), Éditions Kluwer Academic 1961, Original edition : Martinus Nijhoff, 1971, p. 61.

⁶⁵⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* (Essai sur l'extériorité), Éditions Kluwer Academic 1961, Original edition : Martinus Nijhoff, 1971, Préface à l'édition allemande, Janvier 1987, p. III,

⁶⁵⁵ Jaques Lacan, *Télévision*, Seuil, 1973, pp. 9 ; 47.

o) Corps parlants et visages d'écoute

Donc pour filmer ces visages parlants en même temps que les corps, j'ai décidé de capter les scènes de dialogue en trois caméras fixes : une pour le plan large où on voit deux personnages en profil face à face ; et deux autres pour un champ et un contrechamp de chaque interlocuteur. Une façon assez classique de filmer un dialogue, sauf qu'habituellement les deux caméras (celles qui filment les faces des interlocuteurs respectifs) ciblent principalement les visages et non les corps entiers. Or, pour moi, puisqu'il s'agissait de filmer aussi la danse, il a été nécessaire de pouvoir filmer aussi bien les corps en plein pied que les visages en gros plan. De plus, il a été important pour moi de pouvoir montrer dans le film simultanément le performeur qui émet la Phonésie (filmé en pied par exemple) et le protagoniste qui le regarde (par un gros plan de son visage par exemple). Deux images de champ-contrechamp qui, grâce au montage, peuvent se retrouver par la suite simultanément en double split screen. Le spectateur peut ainsi visionner non pas un échange « en ping-pong » mais une forme de co-création dialogique. De plus, cette répartition synchrone entre les deux protagonistes égalise les temps de présence sur l'écran entre performeur et spectateur dialoguant. L'enjeu est pour le moins éthique puisque la répartition de parole lors des dialogues est souvent inégalitaire. Par exemple, dans le film *Phoné-Copie*, dans la scène où la vendeuse d'une petite boutique me donne des mots chinois ⁶⁵⁶, je voulais absolument l'intégrer entièrement dans le cadre, pour qu'elle soit au même niveau de visibilité que le performeur, afin qu'elle puisse avoir le statut à la fois d'actrice et d'activatrice de dialogue phonésique. D'où l'utilisation d'un double split screen. Cet effet a été utilisé pour les mêmes raisons par Lewis Milestone dans le film « Double chance » de 1940, ou par Rob Reiner dans « Quand Harry rencontre Sally » de 1989, ou

⁶⁵⁶ Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, Chengdu (Chine), Festival « Les 48 heures de Chengdu », 2016, (film nominé meilleure direction artistique ; sélection officielle du festival « Bideodromo » à Bilbao en Espagne), [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/187531366>

encore, plus récemment, lors d'un débat politique télévisé de 2017 entre Le Pen et Macron, où, grâce à ce montage, on voyait à la fois la personne qui parle et celle qui écoute, avec son comportement, ses attitudes, ses mimiques et ses postures. Le réalisateur de ce débat télévisé Tristan Carné choisi d'appeler plans d'écoute de tels plans de coupe. Pour lui l'enjeu n'était pas de montrer Macron et Le Pen « *en train de se gratter l'oreille ou de boire. Mais plutôt de mettre à l'image des moments où, par des attitudes, des mimiques, ils réagissent à ce qui est dit. Car ces moments-là racontent quelque chose* »⁶⁵⁷. Je voulais donc raconter autant la Phonésie que son écoute, autant son émission que sa réception pour que le spectateur puisse voir à l'intérieur même d'un dialogue. Ce milieu instantané crée un espace-temps concomitant où les moments de transmutation entre sens des mots et sensations des corps (des Sens-Ations) apparaissent et sont davantage visibles.



Figure 18 : Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, 2016.

⁶⁵⁷ ITW de Tristan Carné par Virginie Félix, *Split screen, regards et rictus : le débat Le Pen-Macron, une réalisation sous haute-tension*, Télérama, Publié le 04/05/2017, mis à jour le 01/02/2018, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.telerama.fr/presidentielle-2017/split-screen-regards-et-rictus-le-debat-le-pen-macron-une-realisation-sous-haute-tension,157663.php>

p) Mouvements d'écrans et incrustations textuelles

Cette quête de captation des Sens-Actions se retrouve aussi dans le montage dont le film Phoné-Copie est fait. Si dans Phoné-Scopie le double split screen est stable tout au long du film, dans Phoné-Copie le split screen est mouvant. Les différentes parcelles de l'écran (qui représentent chacune une scène différente, ou bien plusieurs perspectives différentes sur une même scène) se déplacent sur l'écran global, soit d'une façon progressive, soit par à-coups, créant une sorte de mosaïque mouvante. Cette chorégraphie écranique est parfois en corrélation avec les mouvements physiques des protagonistes, parfois avec des incrustations typographiques. Par exemple, lors d'une séquence, le performeur tend son bras vers le haut de l'un des petits écrans pour le « ramener » vers le bas de l'écran global. Ou par exemple, l'incrustation textuelle d'un mot chinois « Kûdingchá » (nom d'un thé digestif donné au performeur par la vendeuse), apparaît graphiquement en clignotant. L'image de l'écran montre la boutique avec le panneau d'affichage des prix des marchandises. Le mot clignotant est artificiellement incrusté lors du montage en plein sur ce panneau d'affichage. Le clignotement s'accorde rythmiquement avec les prononciations des mots par les protagonistes. Chaque fois que la voix prononce les syllabes du mot « Kûdingchá », les caractères sur l'affiche du magasin changent. Quand c'est la vendeuse qui prononce le mot, il y apparaît en caractères chinois et, quand c'est ma voix qui prononce ses syllabes, il apparaît en langue pinyin (système de romanisation du chinois mandarin). Tantôt associé au sens, tantôt au son, le mouvement graphique, devenu tempo, se mixe entre différence et répétition. Si on transpose la description de ce plan de séquence sur les trois pistes de la Phonésie, qui sont, je vous le rappelle, VOIX, MOT et DANSE, on peut dire que la piste MOT se maintient dans sa signification, alors que sa représentation graphique change, pendant que les pistes VOIX et DANSE changent, eux aussi. La piste VOIX alterne entre celle de la vendeuse et moi ; puis la piste DANSE (représentée, dans ce cas-là, par le mouvement des caractères) alterne entre

le visuel du chinois et celui du pinyin. Cet effet, à la fois sensoriel et sémantique que la Phonésie produit sur moi quand je la performe, je l'ai également éprouvé en regardant certains génériques des films de Jean-Luc Godard (surtout dans son film *Histoire(s) du cinéma*⁶⁵⁸). Godard mélange trois médias : une voix qui parle, les mots qui apparaissent sur l'écran et l'image filmique elle-même. Sa composition audio-лого-visuelle invite à faire des liens intermédiaux et à spéculer sur des imaginaires que la transmutation ouvre entre voix, sens des mots et image.

Tout le film *Phoné-Copie* est fait de cette manière intermédiaire que je pourrais aussi qualifier d'intérmédialité chorégraphique. Ce qui compte ce ne sont pas seulement des correspondances entre les médias différents, mais aussi les variations de ces correspondances. Par exemple, le geste d'un performeur est corrélé avec la glissade d'une des fenêtres de l'écran en split screen ; quand cette dernière (suffisamment grande pour cacher la moitié de l'écran global) arrive en bas du cadre et touche son bord, l'écran global semble divisé en deux ; à ce moment-là, sur la ligne du milieu, apparaît l'incrustation du mot anglais « digestive » (un commentaire sur la fonction du thé « Kùdingchá »). C'est-à-dire qu'un attribut significatif de ce thé apparaît et glisse sur une frontière des deux écrans. Transcrite sur le plan phonésique, cette succession d'événements donne : la piste VOIX reste la même, la piste DANSE montre la transmutation du mouvement du performeur en mouvement de l'écran, et le mouvement de l'écran en mouvement sémantique (traduction d'un mot). Cette chorégraphie intermédiaire cherche la multiplication (sur le plan de médias différents) de points de vue toujours mouvants sur une même scène. Cette chorégraphie écranique permet à mon sens aux spectateurs de ressentir ces flux incessants de transmutation entre gestes, voix et paroles, ces espaces-temps d'apparition des Sens-Ations.

⁶⁵⁸ Jean-Luc Godard, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.

q) La poïétique du cinéma organologique

Dans tous ces films organologiques (Phoné-Scopie et le triptyque Phoné-Copie-Phagie-Passé) s'est produite une vraie rencontre poïétique. Autant la Phonésie a transformé la façon de filmer, autant la caméra a transformé la Phonésie. Ces interactions ont débouché sur des inventions des procédés artistiques nouveaux. Dans Phoné-Scopie en effet, la Phonésie, performée dans une localité paysagère, a conduit vers la caméra subjective parlante (une technique peu ou pas du tout utilisée dans le cinéma). Par ailleurs, la captation de la Phonésie par une caméra frontale a donné la phonésie automatique et la phonésie en temps réel (procédé que je n'avais jamais moi-même utilisé auparavant). Dans le triptyque Phoné-Copie-Phagie-Passé les nouveaux outils performatifs phonésiques ont été élaborés en fonction des contextes dramaturgiques particuliers. Dans Phoné-Copie (tourné dans une copie d'un village français en Chine), c'est le phonésie mimétique qui a été développé ; dans Phoné-Phagie au Brésil, c'est la phonésie logophagique qui a été réalisée ; dans Phoné-Passé (tourné en Russie), c'est la phonésie mnésique qui a été exercée. Inversement, lors des tournages de ce triptyque, la pratique de la Phonésie a donné le jour à une nouvelle technique de prise de vue cinématographique : celle qui agence à la fois des plans en plein pied sur le corps et des gros plans des visages.

L'écriture de ce texte n'a pas été moins fructueuse sur le plan poïétique : l'analyse de cette rencontre intermédiaire entre performance et film a permis la création d'un nouveau modèle de film, le cinéma organologique. Le cinéma organologique qui cherche à capter la conscience humaine plongée dans divers environnements géographiques et culturels. Entre performance, film et contexte, là où les organes filment et les caméras parlent, les spectateurs font advenir leur propre cinéma.

B. Phonésie Écranisée

Dans ce chapitre il est montré comment, en faisant se rencontrer la technique interactive de la Phonésie et les technologies des écrans interactifs, une œuvre non seulement donne la possibilité aux spectateurs de sentir leur propre transformation mais aussi génère chez les spectateurs le désir de sentir et de performer leur propre créativité.

1. Phonésie en Réalité Mixte

Machine à sens-ations : quand le sens rencontre la sensation

2. Phonésie en Streaming

De l'écran viv@nt à la performance de la conscience :

Phonésie en temps de Covid pour une nouvelle rencontre connective

Introduction

Dans cette deuxième partie B *Phonésie Écranisée* du troisième chapitre l'agencement organologique entre la technique de la Phonésie et la technologie numérique permettra d'amener une co-trans-formation des sujets humains sur un plan connectif, c'est-à-dire à la fois personnel, collectif, technologique et distanciel. Cette fois-ci c'est grâce à la réalité virtuelle et aux écrans interactifs que la transindividuation pourra générer ce que je peux appeler un *Art Connectif*, c'est-à-dire un art qui se fait à la fois collectivement et à distance. Dans cette partie de la thèse deux projets, celui d'*Idioritaime* et celui de *#DanseAvecLesMots* sont analysés.

Le projet *Idioritaime* occupe la première section de cette partie B — celle-ci porte le nom de *Phonésie en Réalité Mixte* puisque c'est avec une technologie de Réalité Virtuelle que la Phonésie rentre en relation. *Idioritaime* constitue un dispositif en réalité mixte mêlant le monde réel (constitué d'une ronde polyphonique de sept danseurs parlants) et le monde virtuel (constitué d'une ronde typographique de sept agglomérats de lettres). Les deux rondes sont connectées entre elles par les actions de certains spectateurs, lesquels sont munis d'un dispositif de réalité virtuelle. Le spectateur devient ainsi non seulement une zone de croisement entre réel et virtuel, mais aussi une interface reliant le sensible de la ronde des danseurs et la sémantique de la ronde des lettres. Le spectateur d'*Idioritaime*, en étant dans la position d'une interface entre ronde virtuelle et ronde réelle, expérimente cette dynamique logo-somatique de la Phonésie. Il devient lui-même ce tiret des *Sens-Ations*, un tuyau chiasmatisque de drainage entre le réel et le virtuel, produisant des coagulations logo-somatiques dans son propre corps.

Le projet *#DanseAvecLesMots* occupe la deuxième section de cette partie B qui porte le nom de *Phonésie en Streaming* puisque dans ce projet c'est avec une technologie des écrans interactifs que la Phonésie poursuit le processus de son

évolution. Dans ce projet la Phonésie, à cause ou grâce au confinement du Covid-19, se met en relation avec une technologie de streaming interactif, organisant un couplage quotidien avec la technologie des *lives*. Le projet s'avère « inspirant », puisque certains spectateurs ont pris l'initiative d'interagir avec moi (le performeur phonésique) non seulement à travers des mots isolés (comme il leur était proposé au départ) mais aussi avec de la poésie, des dessins, des photomontages, des mixages sonores et des performances vidéos. *#DanseAvecLesMots* devient en ce sens une œuvre connective — à la fois collective, trans-médiale et interdépendante, elle crée un milieu circulaire où divers individus connectés ont formé un écosystème générant un trafic de gestes créatifs.

Pour conclure, ces deux parties A et B du troisième chapitre montrent comment, en faisant se rencontrer la technique interactive de la Phonésie et les technologies interactives, une œuvre non seulement donne la possibilité aux spectateurs de sentir leur propre transformation mais aussi génère le désir de ces spectateurs de sentir et de performer leur propre créativité.

1. Phonésie en Réalité Mixte

Le projet *Idioritaime* occupe le chapitre de la *Phonésie en Réalité Mixte* puisque c'est avec une technologie de Réalité Virtuelle que la Phonésie rentre en relation. *Idioritaime* constitue un dispositif en réalité mixte mêlant le monde réel (constitué d'une ronde polyphonique de sept danseurs parlants) et le monde virtuel (constitué d'une ronde typographique de sept agglomérats de lettres).

« C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits. ⁶⁵⁹ »

Antonin Artaud

⁶⁵⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), Folio/Essais, 1985, p. 51.

a) Machine à Sens-Ations — Quand le sens rencontre la sensation

Existe-t-il un lieu où le sens rencontre la sensation ? Existe-t-il un geste qui permet d'activer une circulation entre le sensible et l'intelligible ? Quel dispositif artistique pour passer d'une réalité des sensations vers la virtualité de la langue ? Les questionnements sur la relation entre l'esprit et le corps remontent à la nuit des temps. À commencer par Platon qui opte plutôt pour leur séparation, car il distingue et hiérarchise le corps et l'esprit en dénigrant le premier par rapport au dernier ⁶⁶⁰ . Cette posture, qui est devenue dominante, entraîne un héritage lourd de conséquences qui déconnecte le corps de la pensée et par conséquent éloigne l'action du discours. La conception inverse, dite « moniste », d'un être humain où le corps et l'âme ne sont pas séparés et sont interdépendants, a toujours existé (la théorie des humeurs de la médecine antique par exemple) mais est restée mineure. Avec la notion de *chair du monde* ⁶⁶¹ , Merleau-Ponty efface la distinction entre le corps physique et le monde sur la base de l'appartenance de la corporéité à son environnement. Michel Foucault propose les concepts de *corps utopique* et

⁶⁶⁰ Dans plusieurs dialogues de Platon (Alcibiade, Phédon), Socrate oppose l'âme au corps : « – Quand donc, dit Socrate, l'âme atteint-elle la vérité (ê alêtheia) ? En effet, lorsqu'elle entreprend d'étudier une question avec l'aide du corps, elle est complètement abusée par lui, cela est évident. – Tu dis vrai. [...] – Et l'âme pense (logizetai) mieux que jamais, sans doute, quand elle n'est troublée ni par l'ouïe, ni par la vue, ni par la peine, ni par le plaisir, et qu'elle s'est le plus possible isolée en elle-même : dégagée du corps, et rompant dans la mesure du possible tout commerce et tout contact avec lui, elle aspire à ce qui est (tou ontos). – C'est bien cela. – N'est-ce pas alors que l'âme du philosophe méprise le plus le corps, le fuit, et cherche à s'isoler en elle-même ? – C'est clair. » (Platon, *Phédon*, 65b-d). Plus tard dans son cours au Collège de France (1981-1982) Michel Foucault analyse comment, par cette opposition entre l'âme et le corps, Platon marque la supériorité de la raison sur le corps (Foucault Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 2001).

⁶⁶¹ « La notion merleau-pontienne de *chair* n'est pas étrangère à l'usage courant du terme, car elle correspond en partie à ce que la phénoménologie appelle "*corps vécu*" ou "*corps animé*", c'est-à-dire le corps percevant et se mouvant, désirant et souffrant; mais elle s'écarte du sens habituel dans la mesure où elle vise, non pas la différence entre le corps-sujet et le corps-objet, mais plutôt, à l'inverse, l'étoffe commune du corps voyant et du monde visible, pensés comme inséparables, naissant l'un à l'autre, l'un pour l'autre, d'une "*déhiscence*" qui est l'ouverture du monde. La *chair* nomme donc proprement et fondamentalement l'unité de l'être comme "*voyant-visible*". » Dupond Pascal, *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2001, p. 5.

d'hétérotopie ⁶⁶² , celle-ci définissant un entrelacement des mondes réel et virtuel dans certains lieux (cabane d'enfant, jardin, train, bateau ou encore cinémas et théâtres). Aujourd'hui, l'artiste et philosophe américain Manuel de Landa développe, dans la continuation de la pensée deleuzienne, l'idée que les objets, les humains mais aussi les langues sont constitués de la même matière dynamique et que c'est dans les croisements entre les flots de cette matière-énergie commune que les formes hétérogènes émergent spontanément ; ces formations « représentent toutes les différentes façons dont cette seule matière-énergie s'exprime ⁶⁶³ ».

Ces mouvements des conceptions sur l'interdépendance entre le corps et l'esprit et par conséquent entre l'action et le discours ont toujours été d'une grande importance puisque c'est dans ces intersections que se trouvent des points cruciaux où le pouvoir s'exerce sur les individus. Lors d'un séminaire commun du CEHTA, le philosophe Bernard Stiegler parle d'un renversement métaphysique à l'époque contemporaine : « *Si l'on pose que la métaphysique commence avec Platon comme une soumission du corps à l'âme, ici on est dans un cas où, à travers la biopolitique, c'est l'âme qui est soumise au corps. Un corps qui est lui-même désorganisé, dénoétisé, et finalement assigné à ce que j'appelle une misère symbolique.* ⁶⁶⁴ » À mon avis, à notre époque, les abus de pouvoir entre corps et esprit existent dans les deux sens. Que ce soit l'esprit qui domine le corps ou le corps qui est soumis au discours, dans notre « société de contrôle » (déjà prédite par Gilles Deleuze il y a

⁶⁶² Foucault Michel, Conférence de 1967 *Des espaces autres*, in *Dits et écrits* (1984), t. IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Gallimard, NRF, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984.

⁶⁶³ De Landa Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History (Mille ans d'histoire non linéaire)*, Zone Books, 2009, p. 21.

⁶⁶⁴ Séminaire commun du CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts), 18 juin 2014, discussion autour du livre de Pietro Montani, *Bioesthétique : Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*, Paris, Vrin, 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=C1THN3NZjDA>

plusieurs décennies), il me semble indispensable de se préoccuper de cette interaction entre le sensible et l'intelligible : elle pose une question tout aussi essentielle que celle de la liberté au sein même de mon propre être et des différentes forces qui l'habitent. Ainsi, étant moi-même chorégraphe, vidéaste et chercheur, je me penche sur les rapports entre le corps et la langue et m'intéresse à la porosité et au drainage qu'il est possible d'activer entre sensation et signification, entre action et discours, entre réel et virtuel. En ce sens, je m'intéresse aussi au rapport que l'humain entretient avec la machine, puisque, selon Pietro Montani (lors de la discussion autour de son livre *Bioesthétique : Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation* ⁶⁶⁵) « la sensibilité et l'imagination de l'homme sont toujours construites par la technique ». La machine est donc une des techniques à travers lesquelles notre rapport à soi et au monde se construit. Or, ce rapport à la machine est ambigu : nous sommes à la fois emprisonnés et augmentés par des dispositifs techniques. On trouvait déjà chez les Grecs anciens le *pharmakon* qui nommait à la fois le poison et le remède : toute technique est simultanément un instrument d'aliénation et un outil d'émancipation ⁶⁶⁶ . À mon tour, je voudrais évoquer un projet traitant de la relation entre le sensible et l'intelligible à l'aide d'un couplage entre l'homme et la machine.

b) Architecture Écranisée

Il s'agit d'*Idioritame* (2018), un spectacle en plein air utilisant une technologie de réalité virtuelle. C'est un dispositif en réalité mixte mêlant le monde réel, constitué d'une ronde polyphonique de sept danseurs parlants, et le monde virtuel, constitué d'une ronde typographique de sept agglomérats de lettres. Les deux

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ Chez Homère, le mot *pharmakon* est utilisé de nombreuses fois (*Odyssée*, IV, v.220 ; X, v.236 ; *LIiade*, XI, v.741 ; XXII, v.94.) : dans le sens positif quand Hélène cherche à soulager la douleur de Télémaque et Ménélas puis dans le sens négatif quand Circé veut rendre amnésiques les accompagnants d'Ulysse.

rondes sont connectées entre elles par les actions de certains spectateurs, lesquels sont munis d'un dispositif de réalité virtuelle. Le spectateur devient ainsi non seulement une zone de croisement entre réel et virtuel, mais aussi une interface reliant le sensible de la ronde des danseurs et la sémantique de la ronde des lettres.



Figure 19 : Anatoli Vlassov, Idioritaime, 2018.

Ce spectacle a été réalisé en 2018 en partenariat avec le Fonds National Suisse, Programme Agora pour le Mapping Festival à Genève, à la jetée des Bains des Pâquis. Il a été cosigné par trois personnes : David Rudrauf, psychologue et professeur à l'Université de Genève ; Isabella Pasqualini, architecte et docteur en architecture et neuroscience cognitive ; et moi-même, chorégraphe, vidéaste et doctorant en Art et Science de l'Art de l'Université Panthéon-Sorbonne Paris 1. Avant de plonger dans l'analyse de ce projet, je voudrais préciser que, même s'il a été co-signé par trois personnes, mon analyse ne tient qu'à mon interprétation personnelle de cette création et j'imagine que, si David Rudrauf et Isabella Pasqualini avaient écrit avec moi, ils auraient apporté leurs points de vue précieux qui auraient pu compléter mon propre regard.

En arrivant à la jetée des Bains des Pâquis du lac de Genève, le public voit d'abord, de loin, deux panneaux blancs qui organisent une sorte de toit de maison. Ce simulacre de cabane s'inscrit dans la perspective de la jetée du lac, ponctué par le phare. Sur cette architecture éphémère, composée de deux grands écrans obliques, sont projetées en temps réel les images d'une réalité virtuelle. En s'approchant plus près du lieu de l'événement, le public s'aperçoit que sous ce toit se trouve un tapis de danse blanc sur lequel les sept danseurs parlants exécutent une sorte de rite d'incantation. Pendant que les images de la réalité virtuelle sont projetées sur le toit de l'architecture, la vie réelle de la danse est comme projetée sur le sol. Cette scénographie volumétrique a été réalisée par Isabella Pasqualini qui s'est inspirée de l'imaginaire d'une hutte ancestrale représentant, je la cite, « *le foyer symbolique d'un rituel de rencontre et de transformation* ». C'est comme si les deux écrans obliques se regardaient face à face en partageant leurs scènes d'une vie virtuelle, tout en abritant dans l'espace qui les sépare une scène de la vie réelle.

c) Dispositif interactif en réalité mixte

Si dans les dispositifs classiques du théâtre ou du cinéma, la scène et l'écran ont valeur de murs qui nous coupent de notre propre expérience incarnée – au théâtre on parle d'un quatrième mur – ils sont aussi des accès à d'autres existences. Ce sont ces fameux *pharmakons*, à la fois barrière et accès. *Idioritaime* propose de dépasser cette dichotomie en ouvrant des passages entre réel et virtuel et invite à traverser le miroir.

Le programme du spectacle indique que le spectateur est invité « à *faire l'expérience magique d'une rencontre avec un être inconnu* ». *Idioritaime* propose donc aux spectateurs soit de voir l'ensemble du spectacle de l'extérieur, soit de s'immerger à l'intérieur même du dispositif par groupes de deux, en interagissant avec les deux rondes au moyen d'un dispositif technique ; les personnes qui

intègrent le dispositif deviennent ainsi à la fois spectateurs et acteurs : nous les nommerons *spect-acteurs*⁶⁶⁷. À cet effet, des casques de réalité virtuelle leur sont accessibles dans deux tentes disposées de part et d'autre du tapis de danse. Il s'agit d'une technologie dotée de contrôleurs *HTC Vive* permettant d'avoir des mains virtuelles puis de se mouvoir dans l'espace simulé grâce au système de localisation de mouvement *Lite Haise*. Chaque protagoniste a la possibilité de se déplacer dans l'environnement fictif et d'agir avec ses mains sur son milieu. Dans leurs casques les deux protagonistes voient l'environnement reconstitué à partir du site lacustre réel de la jetée des Bains des Pâquis. Ils voient aussi dans leurs lunettes un avatar, en forme d'humain, de l'autre protagoniste (qui dans la réalité se trouve alors dans l'autre tente). Ils voient également la ronde virtuelle de sept agglomérats de lettres (en forme de cubes) qui dansent une chorégraphie aérienne. Précisons ici que ce que voient les deux protagonistes est projeté en temps réel sur les deux écrans-toits et que tous les autres spectateurs y assistent en même temps.

Le but du jeu pour chaque spect-acteur muni d'un casque est d'aller à la rencontre de l'autre spect-acteur et de le toucher avec sa main. Pour pouvoir faire cette rencontre, les protagonistes doivent agir sur la ronde typographique en touchant chaque cube de leurs mains virtuelles. À chaque fois qu'un cube est touché, deux choses se produisent : une sur le plan visuel et l'autre sur le plan sonore.

Sur le plan visuel, chaque fois qu'un spect-acteur touche un cube typographique, la danse aérienne de la ronde virtuelle se transforme. L'évolution chorégraphique est composée en concordance avec la théorie de la conscience projective du Professeur David Rudrauf. En se basant sur la théorie mathématique de la géométrie projective (mais aussi sur des phénomènes psychologiques de

⁶⁶⁷ Ce terme est souvent utilisé dans les arts numériques. Il a été proposé par Jean-Louis Weissberg puis repris par Pierre Barboza et Jean-Louis Weissberg dans *L'Image-actée*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 16-17.

l'imagination et des émotions) la théorie de la conscience projective de Rudrauf cherche à développer, je cite, « le premier modèle mathématique de conscience incarnée ». Avec cette théorie, il explore la perception de l'environnement et crée des modélisations de la perception de la perspective qui sont mises en œuvre dans la ronde virtuelle des cubes. Ainsi, comme dit précédemment, chaque fois que le spect-acteur touche un des cubes, la ronde change sa danse : par exemple, à l'étape intitulée « la perspective inversée », la ronde tourne autour du spect-acteur, en même temps que les cubes qui s'éloignent grandissent, tandis que ceux qui s'approchent voient leur taille diminuer. Ou encore, à l'étape « changement d'échelle », le spect-acteur grandit lui-même pendant que tout l'environnement et la ronde des cubes se rétrécissent autour de lui. Ou encore, à l'étape « changement de la perspective », le spect-acteur se voit lui-même autant que la ronde, depuis un autre point de vue de l'environnement qui l'entoure. Puis, lors de l'étape finale qui s'appelle la « rencontre », quand le spect-acteur parvient jusqu'au second spect-acteur et le touche, son point de vue migre dans les yeux de l'autre spect-acteur. En rencontrant l'autre, il se voit lui-même à travers un autre regard.

D'autre part, sur le plan sonore, ce que le spect-acteur entend pendant son cheminement virtuel, ce sont les voix polyphoniques de la ronde des danseurs parlants qui évoluent dans le monde réel. Chaque fois que le spectateur en casque touche un des cubes avec sa main virtuelle, un mot spécifique sort de ce dernier sous forme écrite, pour être simultanément transmis de manière sonore dans les écouteurs des sept danseurs parlants, qui le reprennent. Ainsi, le spect-acteur voit le mot dans le monde virtuel et l'entend depuis le monde réel. De plus, il n'entend pas seulement son mot, puisque le deuxième spect-acteur en interaction avec la ronde typographique est lui aussi en train d'envoyer des mots à la ronde des danseurs. Ainsi, la ronde des danseurs parlants combine et malaxe des mots différents venus des deux spect-acteurs dans une sorte d'incantation, telle une sorcellerie à même de favoriser leur rencontre.

d) Ronde polyphonique

Quant à la ronde polyphonique réelle, elle est composée par mes soins et constituée de sept performeurs qui dansent et parlent simultanément tout au long du spectacle. Leurs mouvements dansés sont écrits d'avance de même que leur partition vocale ; ils se superposent avec la matière sémantique aléatoire des mots repris de la ronde typographique. L'ensemble de ces mots constitue une liste préétablie par les créateurs du projet et associée à chacun des cubes de la ronde virtuelle. Et ce sont les spect-acteurs qui, en touchant les cubes de la ronde virtuelle, envoient ces mots via des écouteurs aux danseurs parlants.

Les sept danseurs opèrent avec trois flux dont deux sont fixes (le flux gestuel et le flux vocal) et le troisième (le flux sémantique) improvisé en temps réel à partir des mots. Ce montage à trois pistes s'articule au moyen des nombreux outils de la Phonésie : par exemple celui que j'appelle « trou » permet au danseur de « couper » le flux de sa parole tout en maintenant les gestes qui l'accompagnent ; ou encore celui que j'appelle « écho » et qui permet de décaler les gestes par rapport aux paroles qui leur sont habituellement associées ⁶⁶⁸ . L'enjeu principal de cette technique de montage consiste à ouvrir, grâce à la recomposition des assemblages entre gestes et mots, de nouveaux canaux entre le sensible des gestes et l'intelligible des mots, entre une réalité des sensations et la virtualité de la langue.

e) Machine à Sens-Ations

Mais revenons l'expérience faite par le spect-acteur quand il se branche à *l'Idioritame*. Lorsqu'il met son casque, il peut agir dans le monde virtuel en faisant

⁶⁶⁸ Voir Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, in *Panorama du métier de danseur*, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, 2018, page 38, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

des mouvements physiques réels qui lui procurent des sensations cinétiques. En agissant avec ces sensations physiques sur les cubes typographiques, il génère les mots dont il perçoit la signification. Ensuite, il les entend prononcés par les danseurs dans leur polyphonie vocale, passant de leur aspect sémantique à leur aspect sonore. Le spect-acteur a donc transféré ses sensations cinétiques en une compréhension sémantique pour la transmuter ensuite vers une perception auditive. On peut voir que le sensible des actions rejoint la sémantique des mots pour se re-matérialiser dans le sensible sonore. Et ainsi de suite à plusieurs reprises. En se connectant à *l'Idioritaime*, le spect-acteur devient une interface, un canal qui relie la sémantique de la ronde des lettres avec le sensible de la ronde des danseurs. J'appelle ces nouveaux canaux logo-somatiques les *Sens-Ations*. Ces *Sens-Ations* sont définies, à l'échelle d'un corps parlant individuel, comme des canaux dans lesquels « une signification peut changer de substance en se transmutant en sensation et vice-versa ⁶⁶⁹ ». Ainsi, à l'échelle du spectacle *Idioritaime*, c'est le spect-acteur lui-même qui devient ce canal.

Je voudrais rappeler qu'en parlant du rapport entre virtualité et sensorialité, en analysant la pensée de Merleau-Ponty, le philosophe de la danse Michel Bernard distingue trois types de *chiasm*es ⁶⁷⁰ : *intrasensoriel*, *intersensoriel* et *parasensoriel* ⁶⁷¹ . Chiasme intrasensoriel qui résume le double aspect actif et passif du sentir (voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu, etc.) ; chiasme intersensoriel qui

⁶⁶⁹ Miklos Legrady, Iain Baxter & et Anatoli Vlassov, *DIAPHONER with Iain Baxter & Anatoli Vlassov*, *Tussle magazine*, novembre 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.tusslemagazine.com/baxter-vlassov>

⁶⁷⁰ Le chiasme représente chez Merleau-Ponty un dispositif de croisement et d'interdépendance. « Merleau-Ponty fait intervenir la notion de chiasme à chaque fois qu'il tente de penser non pas l'identité, non pas la différence, mais l'identité dans la différence (ou l'unité par opposition) de termes qui sont habituellement tenus pour séparés, tels que le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur, chacun n'étant lui-même qu'en étant l'autre. » Pascal Dupond, *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, op. cit., p. 6.

⁶⁷¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Éditions du Centre national de la danse, 2001, p. 97.

croise d'une façon synesthésique des sens entre eux ; et chiasme parasensoriel qui connecte étroitement le percevoir et le dire. Dans le troisième chiasme, qui nous intéresse particulièrement, Michel Bernard souligne un rapport direct entre ce que Merleau-Ponty appelle la *parole opérante* et *la chair* ; selon Bernard, le corps sensoriel se change en « *langage comme réversibilité du sensible et du dit* »⁶⁷² . En d'autres mots, le dire et le sentir sont interdépendants et s'influencent mutuellement. En ce sens, Michel Bernard spécifie que le « *sentir de la nature est travaillé tout autant que la parole et l'écriture par l'acte de se projeter dans le virtuel, ou, comme disent les linguistes, dans l'acte de « débrayer » (shift out). Le désir d'énoncer, c'est toujours un débrayage* »⁶⁷³ . Ce que les linguistes appellent le « débrayage » est ce moment où le sens de l'énonciation est projeté hors du sujet vers l'espace d'un ailleurs ou le temps d'un alors. Le sujet, tout en restant dans un espace particulier, commence à énoncer par la parole un espace ou un temps autres⁶⁷⁴ . Ainsi, en se projetant dans le virtuel, le sujet débraye d'un espace réel ou du temps actuel vers un espace virtuel ou un temps d'alors, en s'éloignant, en quelque sorte, de sa situation donnée, tout en y restant présent physiquement. Puis, par opposition, l'embrayage constitue la même opération mais en sens inverse : c'est le moment où le sens des paroles rejoint la situation présente. Ainsi, dans une dynamique de débrayage et d'embrayage, le sujet parlant crée un mouvement d'élasticité qui fait advenir un lien entre le réel de sa présence et le virtuel de ses paroles. C'est ce lien intermédiaire que représente le tiret dans le néologisme « *sens-ation* ». Ainsi, le spect-acteur *d'idioritaime*, en étant cette interface entre une ronde virtuelle et une ronde réelle, expérimente cette dynamique de débrayage et d'embrayage et devient ainsi lui-même ce tiret des *Sens-Ations*. *L'idioritaime* est

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ Michel Bernard, *Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*, in *Nouvelles de Danse*, n° 17, octobre 1993, p. 60.

⁶⁷⁴ Voir l'article *L'analyse du langage* du professeur à l'Université Memorial (Saint-Jean, Terre-Neuve) Jean-Marc Lemelin, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.uccs.mun.ca/~lemelin/sens.langu.htm>

donc une machine chiasmatisque qui draine les *Sens-Ations* entre le réel et le virtuel, produisant des coagulations logo-somatiques dans le corps même du spect-acteur.

f) Écrans traversés

Pour conclure, je voudrais évoquer ici le monde de la sorcellerie. Les danseurs de la ronde polyphonique portent des costumes de couleurs sombres. Des perruques cachent leurs visages. Tels des sorcières, ils font une danse incantatoire. Les sorcières, ce sont des êtres qui, à travers l'histoire, ont toujours défendu l'existence de mondes parallèles. Brulées vives, elles résistaient à des propagandes multiples qui réduisaient la réalité à un seul mode d'existence possible. Or, ce que les sorcières défendaient au prix de leur vie, c'est la conviction viscérale de l'existence de mondes multiples. Elles sont les frontalières des mondes parallèles, les occupantes d'un entre-monde. *d'idioritaime* est ainsi une machine-sorcière qui œuvre pour que les frontières entre réel et virtuel s'ouvrent au passage. Entre sensible et sémantique, *d'idioritaime* creuse une percée pour y inviter des spectateurs. Le spect-acteur qui, pris au jeu, enfile un casque comme il prendrait une potion magique, entre dans ce passage et traverse les écrans. Le voici passé de l'autre côté du réel.

2. Phonésie en Streaming

Le projet #DanseAvecLesMots occupe le chapitre de la *Phonésie en Streaming* puisque dans ce projet c'est avec une technologie des écrans interactifs que la Phonésie poursuit le processus de son évolution. #DanseAvecLesMots est ce que l'on peut appeler une œuvre connective — à la fois collective, trans-médiale et interdépendante, elle crée un milieu circulaire où divers individus connectés ont formé un écosystème générant un trafic de gestes créatifs.

« Retourner le confinement en liberté de faire une expérience ⁶⁷⁵ »

Bernard Stiegler

« Entre la communauté et l'individu isolé sur lui-même il y a la machine
et cette machine est ouverte sur le monde. ⁶⁷⁶ »

Gilbert Simondon

« Les écrans sont la nouvelle peau du monde.

Bientôt, nous arrêterons d'imprimer les livres et nous allons imprimer sur la
chair. ⁶⁷⁷ »

Paul Preciado

« Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre.

Comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes
mots. ⁶⁷⁸ »

Roland Barthes

⁶⁷⁵ Bernard Stiegler, *Bernard Stiegler : « Retourner le confinement en liberté de faire une expérience »*, Le Monde, 2020, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/04/19/bernard-stiegler-retourner-le-confinement-en-liberte-de-faire-une-experience_6037085_3260.html

⁶⁷⁶ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1958), Andrea Bardin, *De l'homme à la matière: pour une "ontologie difficile : Marx avec Simondon*, Cahiers Simondon 5 (2013): 25-43.

⁶⁷⁷ Paul B. Preciado, *Conférence à Glad Day Bookshop*, 2020.

⁶⁷⁸ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, Seuil, 1977

Introduction

De l'écran vivant à la performance de la conscience : Phonésie en temps de Covid pour une nouvelle rencontre connective

Dans cette partie Phonésie en Streaming c'est le projet *#DanseAvecLesMots* qui sera analysé. Ici la Phonésie, à cause ou grâce au confinement du Covid-19, se met en relation avec une technologie de streaming interactif. Ce couplage quotidien entre la technique de la Phonésie et la technologie des *lives* s'avère « inspirant », puisque certains spectateurs ont pris l'initiative d'interagir avec moi (le performeur phonésique du projet) non seulement à travers des mots isolés (comme il leur était proposé au départ) mais aussi avec de la poésie, des dessins, des photomontages, des mixages sonores et des performances vidéos. *#DanseAvecLesMots* devient en ce sens une œuvre connective — à la fois collective, trans-médiale et interdépendante, elle crée un milieu circulaire où divers individus connectés ont formé un écosystème générant un trafic de gestes créatifs.

a) Générateur d'un désir créatif

(1) Covid 19 et l'ambiguïté des écrans

Si les écrans permettent d'étendre et de prothétiser le corps d'un artiste dans une œuvre ou encore d'ouvrir des fenêtres et des portes dans des mondes virtuels, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, alors qu'en est-il de leur potentialité quand il s'agit d'accéder au monde et aux humains qui y habitent ? Car les écrans, souvent critiqués pour leur capacité de nous couper de la réalité en nous envoûtant par leurs images fictives, ils ont aussi la faculté non seulement de nous donner accès à une bibliothèque planétaire mais aussi de nous mettre en rapport avec d'autres personnes à distance. L'écran peut donc nous enfermer et nous ouvrir, il peut cacher et montrer à la fois. Cette problématique ambiguë se pose d'une façon encore plus aiguë dans le cadre de l'enfermement collectif lié au confinement

de la Covid 19. Un événement extraordinaire et planétaire de l'année 2020 qui a mis toute l'humanité face à elle-même et où chacun a pu faire de cette claustration ou bien une tragédie et une fuite de soi ou bien une occasion de créer et de s'ouvrir au monde.

En langue chinoise le mot « crise » se traduit par « wéijī » où le « wéi » veut dire le « danger » et le « jī » veut dire l'« opportunité ». Cette traduction souligne l'ambivalence de ce qu'une crise sanitaire peut provoquer. D'une part celle-ci représente un danger de mort et une réduction drastique des libertés individuelles et de l'autre, l'éventuelle opportunité de se retrouver avec soi-même et de faire ainsi de nouvelles découvertes. Blaise Pascal disait que « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre » car pour lui, il nous faut toujours nous distraire par l'extérieur pour oublier notre condition mortelle. Aujourd'hui, cette problématique semble se renverser puisque le malheur aurait plutôt son origine dans la fixation créée par les écrans. Or, un être humain est programmé à se mettre en activité physique lorsqu'il est en condition de stress. Face au danger, depuis les temps archaïques, l'humain devait soit fuir, soit affronter le danger, mais dans les deux cas, il devait agir physiquement. Ne pas se mouvoir face à l'écran en situation de crise est donc loin d'être sans conséquences pour sa santé autant physique que mentale. Et il ne s'agit pas seulement des problèmes de prise de poids, d'obésité ou de retard de sommeil que les écrans peuvent engendrer. Les écrans favorisent aussi une attitude plus passive face au monde ; en léguant notre attention aux écrans nous décorporons nos expériences. Bref, les écrans, et surtout dans les conditions de confinement, peuvent nous coller à nos canapés et nous détourner de notre existence. Comment alors, dans cette situation de crise, révéler une autre puissance des écrans, celle d'une ouverture, d'une fenêtre ou d'une porte, en un mot, d'un accès vers le monde et vers les autres ? En ce sens, la Phonésie peut-elle jouer un rôle pour rétablir et activer cet accès ? Et pour exprimer cette problématique en

termes de Pascal, je reconfigure son expression en remplaçant le mot « repos » par le mot « mouvement », afin d'obtenir la phrase suivante : tout le malheur des hommes vient de ne savoir pas demeurer en mouvement devant un écran dans une chambre. Et je postulerai donc qu'il est nécessaire de se maintenir en mouvement autant physique que mental dans sa chambre, alors même qu'on est enfermé ! Et j'irai même encore plus loin en disant que c'est le processus de création qui permet ce mouvement psycho-somatique et qui permet, comme le disait le philosophe Bernard Stiegler, de retourner « *le confinement en liberté de faire une expérience* »

⁶⁷⁹ .

(2) Croisement entre spectacle vivant et streaming interactif

Les exemples des différents chercheurs et artistes qui ont pu faire de leur expérience d'enfermement une création sont nombreux. Citons-en quelques-uns : le physicien Isaac Newton qui fait la découverte de la loi de la gravitation universelle alors qu'il était confiné pendant la Peste de Londres entre 1655 et 1656 ; la chorégraphe américaine Yvonne Rainer qui a réalisé un film célèbre « Hand Movie »⁶⁸⁰ où, cloué à un lit de l'hôpital en 1966, elle fait une danse avec sa main ; le français Bernard Stiegler qui est devenu philosophe pendant ses 5 années d'emprisonnement entre 1978 et 1983. Ces exemples montrent que l'enfermement subi peut mettre certaines personnes dans un état créatif très productif. C'est aussi pour ces raisons que dans les cultures hindoues et bouddhiques la réclusion volontaire est très valorisée. Moi-même, lorsque j'ai été confiné à Paris dans mes 30 mètres carrés, j'ai ressenti la grande nécessité de créer tous les jours. Si habituellement, des élans créatifs me viennent régulièrement, ils sont quand même, en général, un peu espacés dans le temps. Or en ce moment-là, j'ai eu le besoin de

⁶⁷⁹ *Op. cit.*

⁶⁸⁰ Yvonne Rainer, *Hand Movie*, film 1966, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=5xSKgl4Dd5o>

créer tous les jours et sans arrêt. Un ami philosophe Vincent Cespedes ⁶⁸¹ a également éprouvé le besoin de créer tous les jours lors du confinement : il s'est lancé dans l'aventure #PhiloCovid au cours de laquelle il faisait trois lives en streaming par jour sur sa chaîne Youtube et Facebook. Dans le cadre de cette initiative proliférante il a mené quotidiennement depuis son appartement un dialogue philosophique traitant de la pandémie mondiale avec un grand nombre de personnes de son audience qu'il appelle les « co-pilotes ». Cette initiative à la fois personnelle, citoyenne mais aussi très créative générée par un contexte problématique m'inspire et m'incite à me lancer aussi dans un streaming interactif. Pratiquant moi-même le spectacle vivant interactif ainsi que la création filmique, j'ai plus que jamais entrevu lors du confinement un très fort potentiel dans le streaming en live. Et ce d'autant plus que, lors de l'enfermement, j'ai éprouvé la forte nécessité de communiquer avec mes semblables pour partager cette nouvelle forme de solitude forcée. J'ai donc décidé de reprendre une de mes performances *Chairs Mots* ⁶⁸² (dans laquelle les spectateurs me donnent des mots que j'utilise pour phonésier en direct devant eux — cf. chapitres précédents) et de l'injecter dans un réseau social de Facebook en l'adoptant à une technologie du streaming interactif. C'est ainsi que le projet #DanseAvecLesMots est né. Réalisé sur Facebook, lors du confinement du Covid-19 sous forme de 51 lives on-line <https://www.youtube.com/watch?v=r4UE8ROYcoQ> cette performance a proposée aux spectateurs tous les jours à 17h30 (sur ma page <https://www.facebook.com/anatoli.vlassov>) de me donner des mots en temps réel

⁶⁸¹ Vincent Cespedes a, entre autres, « hacké » le bac : il suggère aux étudiants une méthode permettant de satisfaire facilement les attentes du correcteur, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.huffingtonpost.fr/vincent-cespedes/ma-methode-voyoute-pour-viser-le-15-20-au-bac-de-philo-en-manipulant-votre-correcteur_a_23455742/

⁶⁸² Anatoli Vlassov, *Chairs Mots*, Paris, Colloque scientifique international sur le pragmatisme *Performing Lives*, 2015, (programmé au Colloque scientifique international sur le pragmatisme *Performing Lives*, au Foire d'art contemporaine CUTLOG et à Jeune Création, Galerie Thaddaeus Ropac Pantin), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/161065776>

pour que je les transforme immédiatement devant eux en Phonésie (qui est, comme vous le savez déjà, une danse parlante d'articulation entre le geste et la parole). Ainsi l'écran interactif du live Facebook a permis de porter la Phonésie auprès d'un grand nombre de spectateurs de partout dans le monde et de soutenir et partager les solitudes parfois douloureuses d'enfermement.

(3) Générateur des actes créatifs

Peu de temps après son lancement, *#DanseAvecLesMots*, à mon grand étonnement, crée de l'imprévu. Certains spectateurs prennent l'initiative d'interagir avec moi non seulement avec des mots isolés, comme il était proposé au départ, mais aussi avec des objets, des dessins et des morceaux de musique. Avant mon live, ils m'envoient des photos d'objets et des dessins, ou encore des liens internet avec leurs morceaux préférés pour que je puisse, d'une manière ou d'une autre, les intégrer dans mes lives. Et c'est évidemment ce que je fais en annonçant aux spectateurs que je vais intégrer dans mes phonésies non seulement leurs mots mais aussi d'autres éléments. Mais ce n'est pas fini ! Une évolution encore plus surprenante se produit : certains spectateurs commencent à performer simultanément avec moi lors de mes lives. Par exemple, une de ces personnes qui s'appelle Muriel Roland et qui vit en France génère une grande quantité de textes poétiques qu'elle poste dans le chat en même temps que les autres spectateurs communiquent avec moi juste avec leurs mots. Une autre personne qui s'appelle Na Jak et qui vit en Suisse dessine devant l'écran de son ordinateur où mon live est en train d'être diffusé. Son dessin s'improvise simultanément avec et à partir de mes phonésies mais aussi en relation avec des mots et des textes qui sont postés sur le chat. Une troisième personne — Miklos Legrady qui vit au Canada — fait des captations d'écran de mes lives et compose une sorte de performance de collage graphique. Deux compositeurs différents, Dmitri Kourliandski qui vit en Russie et Auguste Dard qui vit en France, remixent le son de mes lives dans des compositions musicales. Dmitri Kourliandski transforme le son de mes lives en y agissant sur des

différents registres (temporel, spatial, hauteur, volume...) tandis qu'Auguste Dard mélange mes vocalisations avec les voix préenregistrées de personnes qui font l'amour. Enfin, une dernière personne — Josef Ka qui vie en Finlande — remixe, cette fois non seulement les sons mais aussi les images vidéo de mes lives en les intégrant dans ses propres créations vidéos qu'elle poste ensuite sur Facebook. Elle finit par faire son propre live simultanément au mien au mien tout en projetant, avec le vidéo projecteur, l'image de la diffusion de ma performance sur le mur faisant office de fond pour sa performance. Elle interagit ainsi en direct avec mes phonésies, tout en étant, elle aussi, en diffusion performative sur son compte à elle.

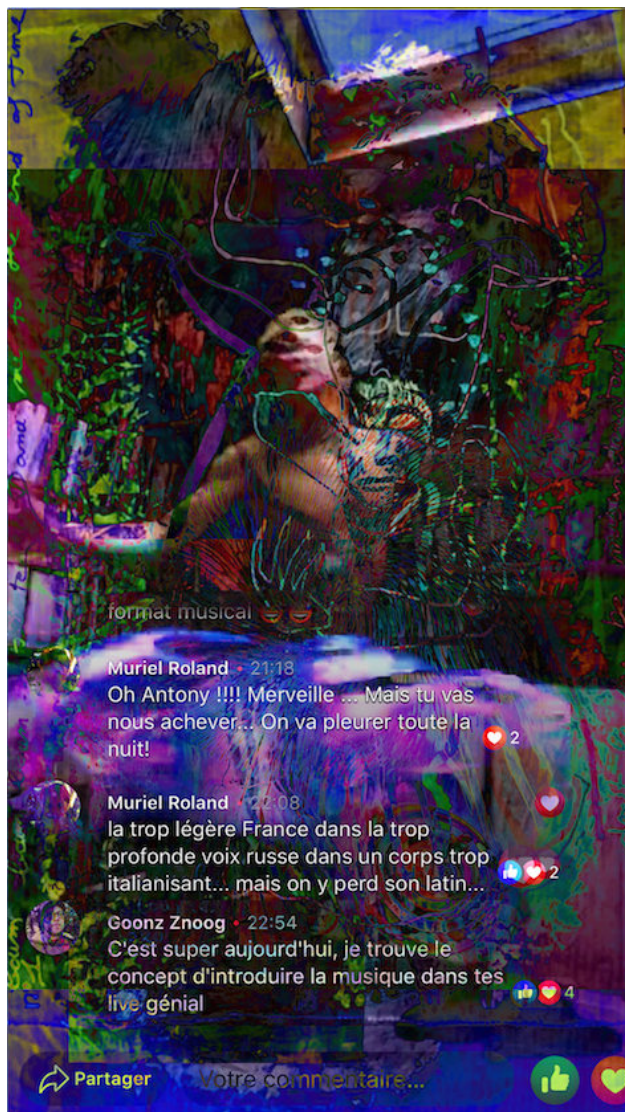


Figure 20 : Anatoli Vlassov, #DanseAvecLesMots, 2020.

Devant cette profusion de gestes créatifs, je commence moi-même chaque soir, tout de suite après mes lives, à répondre par un travail graphique où j'assemble les photos, les dessins et les textes de toutes ces personnes qui performant pendant mes lives. Des montages que je nomme tenseurs et que je poste tous les soirs pour rendre hommage à cette effervescence de création et la stimuler encore et encore pour le jour suivant. Avec cet engrenage d'actes de création, #DanseAvecLesMots devient ainsi ce que je pourrais qualifier de projet écologique. À la fois connectif, collectif, intermédial et interdépendant, il crée un environnement circulaire où différents individus connectés génèrent un trafic de gestes, formant ainsi un écosystème créatif.

Mais comment expliquer cet engouement pour créer ? Quels sont les facteurs qui ont joué pour faire de cette performance un véritable générateur d'actes créatifs ?

b) Dialogue entre performeur et spectateur à travers de l'écran

(1) Peintres - chercheurs des médias

Dans son livre « *De l'image à l'interaction: sens et agentivité dans les arts* »⁶⁸³ le biologiste et théoricien des médias basé à Amsterdam Arjen Mulder raccorde l'évolution des médias avec celle de l'art moderne. En passant par Léonard de Vinci, Michel-Ange Vassily Kandinsky, Piet Mondrian et Paul Klee, Mulder positionne ces grands artistes non seulement en tant que tels mais aussi comme de grands chercheurs des médias. En considérant tout art comme un moyen médiatique, il souligne d'abord la composante expérimentale de ces grands créateurs. Mulder postule qu'en expérimentant la peinture sur le plan pratique et en la théorisant

⁶⁸³ Arjen Mulder, *From Image to Interaction: Meaning and Agency in the Arts*, V2_Publishing/Nai Publishers. Rotterdam, 2010.

ensuite, ces grands artistes ont permis des basculements épistémologiques. Kandinsky par exemple, déclare que la peinture n'est plus pour lui lignes et couleurs, mais des forces. Mondrian rejette la tradition se référant à l'objet naturel pour se concentrer sur les rapports de couleurs et privilégier les pures relations plastiques. Mulder souligne que leur démarche à tout deux permet de déplacer le curseur d'importance du contenu que l'œuvre porte en soi vers des relations qu'il crée avec le spectateur. En regardant par exemple une ligne sur un tableau d'art abstrait et en la suivant avec son regard, le spectateur ne la voit plus comme faisant partie d'une forme particulière mais comme un support pour ressentir un temps qui passe. D'une distanciation par rapport au contenu vers une fixation de l'attention sur le contenant lui-même, c'est toute une façon de percevoir du spectateur qui change d'échelle. En transférant cette idée vers les arts numériques, Mulder postule qu'il ne s'agit plus de se concentrer sur le contenu que l'objet artistique comporte mais sur le potentiel de connectivité qu'il dégage. « *Le médium, c'est le message* »⁶⁸⁴, comme disait déjà en 1964 le célèbre philosophe canadien des médias Marshall McLuhan, une phrase emblématique qui signifie que la structure d'un média produit plus d'effets sur l'individu et sur la société que le contenu des messages transmis. C'est-à-dire que chaque médium ou chaque moyen de communication (l'œuvre d'art comprise) crée un environnement, un milieu qui agit sur tous nos sens de perception, lesquelles agissent en retour, ce qui in fine transforme la perception de l'être humain et la rend différente de celle qu'il aurait eue s'il avait utilisé un autre média. En passant par exemple du média de l'écriture manuscrite au média de l'imprimerie c'est toute une manière de percevoir le monde et donc une façon d'agir qui se transforme et ceci indépendamment du contenu des textes que ces deux médias véhiculent. Dans ce sens ce qui compte pour Mulder dans les arts à l'époque des nouveaux médias ce ne sont pas les messages qu'ils véhiculent mais

⁶⁸⁴ En anglais *The medium is the message*, Marshall McLuhan, *Understanding Media: The extensions of man* (Pour comprendre les médias), publié en 1964 et traduit en français en 1968.

l'interactivité avec le spectateur qu'ils mettent en place. Une interactivité qui ouvre tout un champ d'action pour une transformation mutuelle, celle de l'œuvre et du spectateur.

(2) Performance interactive redoublée d'un écran interactif

L'engouement de créer que *#DanseAvecLesMots* a provoqué pourrait être expliqué en partie par précisément l'interactivité et la possibilité de transformation qui découle de cette interactivité. Interactivité redoublée car elle superpose un écran interactif numérique avec un être humain lui aussi interactif, derrière cet écran. Dans le dispositif *#DanseAvecLesMots* le spectateur écrit un mot sur l'écran digital et ce mot transforme le corps du performeur. C'est comme si le spectateur injectait une partie de soi dans l'artiste et que, voyant l'artiste se transformer physiquement à partir de sa substance sémantique, le spectateur lui-même se transformait aussi. En ouvrant le corps du performeur avec ses propres mots, le spectateur s'ouvre vers un champ du possible de sa propre virtualité. Et la Phonésie, en réarticulant le sensible et l'intelligible, favorise l'émergence de cette virtualité. La transformation mutuelle du performeur et du spectateur peut donner l'impression que la transformation du monde lui-même est possible. D'autant plus que lors du confinement lié au Covid 19, non seulement le désir de changer les choses mais aussi la nécessité du changement lui-même devient vitale. *#DanseAvecLesMots* a donc créé un champ qui ouvre vers une possibilité du renouveau.

(a) Image dialogique

Dans sa conférence « *Images dialogiques dans un environnement de données* »⁶⁸⁵ Arjen Mulder qualifie d'une image dialogique celle qui ne fournit pas un message mais qui a la capacité d'ouvrir un dialogue. L'auteur se place aussi sur le

⁶⁸⁵ Arjen Mulder, *Images dialogiques dans un environnement de données* (en anglais *Dialogical images in an environment of data*), *Transcoding Flusser: Synthetic Thinking*, KABK Den Haag, 2016, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/165866395>

plan d'éthique puisque pour lui les images dialogiques permettent au spectateur une transformation active au contact de l'œuvre plutôt qu'une consommation passive de son contenu. En regardant une image nous devons nous demander non pas « "Qu'est-ce que cet artiste essaie de dire?" mais "Qu'est-ce que ce travail rend possible ?" »⁶⁸⁶ Pour Mulder l'image traditionnelle propose une voie vers un monde singulier, mais cette voie reste unidirectionnelle. Or, l'image dialogique elle, permet une double voie d'aller et de retour qui permet une transformation mutuelle. #DanseAvecLesMots à son tour ouvre cet espace circulaire d'un dialogue et permet au spectateur de ne pas simplement admirer la performance de l'artiste mais d'agir avec lui, tout en faisant partie de la création de cette même image.

Voyons maintenant plus en détail comment cette image dialogique est co-créée autant par le performeur que par le spectateur.

(b) Entre le spect@cteur et l'inter@cteur

À la différence d'une multitude de *ciné-danses*⁶⁸⁷ filmées au préalable et ensuite postées sur le réseau, #DanseAvecLesMots donne aux spectateurs la possibilité d'être plus actifs que lorsqu'ils regardent une danse préenregistrée. Il peut donc être davantage engagé dans la création même de cette œuvre, ce que lui donne un statut particulier qu'on peut appeler spect@cteur, une notion qui a été utilisée beaucoup dans les nouveaux arts médias et introduite par Pierre Barboza⁶⁸⁸ pour désigner un spectateur qui n'est pas seulement le récepteur de l'œuvre mais aussi son actif participant.

⁶⁸⁶ Arjen Mulder, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁷ Le terme ciné-danse est théorisé par Maya Deren dans les années 1940 avec à l'appui son film-manifeste *A Study in Choreography for Camera* (1945), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>

⁶⁸⁸ Pierre Barboza, *Fiction interactive "métarécit" et unités intérgatives*, dans : *L'image actée : scénarisations numériques*, L'Harmattan, 2006, pp. 99-121 [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/829167/filename/Fictions_interactives.pdf

Mais remarquons que le dispositif ne propose pas qu'une réception active puisque le spect@teur peut aussi regarder cette vidéo en différé — elle sera disponible après le live — en ce moment il n'aura plus de possibilité d'interaction, sauf à laisser quelques commentaires après le live. Dans *#DanseAvecLesMots* le spect@teur a la possibilité de changer son statut en fonction du degré de sa participation : regarder le live sans se manifester publiquement, participer en donnant des mots au performeur puis regarder la performance plus tard. Cette possible mobilité statutaire ouvre pour le spect@teur un espace-temps dans lequel il peut librement choisir de se rapprocher ou de s'éloigner, jouant à une sorte de cache-cache, se rendant plus ou moins visible ou invisible. Il a le choix de s'y risquer ou de rester à l'abri. Prenons l'exemple d'un enfant qui apprend à marcher. Dans beaucoup de cas, il se tient d'abord à son parent puis se lance dans l'espace devant lui pour revenir ensuite au point de départ. Et plus il le fait, plus loin il s'aventure à chaque fois. Cet exemple montre que l'apprentissage de mobilité est favorisé par la présence de deux pôles : un pôle connu, celui d'un parent rassurant et un pôle inconnu, celui d'un espace ouvert et qui demande à l'enfant plus de courage. Je fais donc l'hypothèse que c'est en proposant plusieurs pôles au spectateur que *#DanseAvecLesMots* favorise sa mobilité et son autonomie dans une dynamique de rapprochement et d'éloignement vis-à-vis de l'œuvre. Une dynamique qui rejoint encore une fois le concept tensor que j'ai élaboré en 2015 dans lequel, pour qu'il y ait rencontre entre différents éléments, il est nécessaire de créer cette même dynamique d'aller-retour entre les pôles divers. Ainsi je pourrais dire que *#DanseAvecLesMots* propose au spectateur non pas une relation mais une rencontre car elle lui offre une liberté spatiotemporelle par laquelle ils peuvent transformer leurs contacts et par là se transformer eux-mêmes.

Revenant à la question d'interactivité dans le cadre des nouveaux médias. Observons que lors que Barboza parle du spect@cteur, il parle d'une situation dans laquelle derrière les écrans se trouvent des mondes certes interactifs, mais

complètement virtuels. Ils sont entièrement constitués de datas et il n'y a pas de présence humaine réelle derrière les écrans. Or, dans *#DanseAvecLesMots*, derrière l'écran se trouve une personne vivante puis, de plus, réagit spontanément aux imprévus des mots qui lui sont donnés. Pour cette raison j'appellerais ce performeur en streaming et en chat l'inter@cteur. Ce nouveau statut découle du fait que sa présence est rendue plus active : d'abord par l'imprévu de sa performance non écrite d'avance puis par son statut interactif singulier qui fait de lui une interface entre le spectateur et l'œuvre. Il est donc aussi, comme le spect@cteur, plus actif qu'un danseur d'une ciné-danse classique puisqu'il transforme, comme on vient de le dire, la dramaturgie de l'œuvre d'une façon imprévue et simultanée. En ce sens je voudrais qualifier *#DanseAvecLesMots* de spectacle-plus-que-vivant (il met en scène non seulement les être vivants mais aussi leur communication évolutive). Et si Darwin nous a appris quelque chose sur la vie, c'est le fait que ça évolue. Mais paradoxalement *#DanseAvecLesMots* est un spectacle en ligne, ce qui peut plutôt l'éloigner de ce qu'on qualifie habituellement de vivant. Or, nous allons voir que l'écran digital qui s'interpose entre l'inter@cteur et les spect@cteurs peut aussi être considéré comme quasi-vivant.

c) Écran sous le prisme organique

(1) Écran vivant / écran corps / écran prothèse

Ce n'est pas pour rien qu'il y a le mot « vie » dans l'appellation anglaise « Internet live broadcasting » de ce dispositif qualifiant la diffusion en direct sur Internet apparu autour des années 2010. Le mot « live » y souligne une nouvelle forme de communication sur Internet où, au moyen d'une webcam et d'un micro (portables ou pas) il est possible de devenir éditeur de contenus propres comme une sorte de chaîne de télé personnelle. Puis, la démocratisation de ce système sur les réseaux sociaux et plus particulièrement sur Facebook Live et Youtube Live

(avec, en plus, à partir de 2015, la possibilité de chats en direct), inscrit ce dispositif dans ce qu'on appelle la révolution Web 2.0 ⁶⁸⁹ - également nommé web participatif pour sa simplicité et sociabilité qu'il permet. *#DanseAvecLesMots* est donc la diffusion en direct sur Internet d'un flux vidéo où sur l'écran, comme je disais plus haut, ne figure pas qu'une image préenregistrée mais un sujet humain interagissant en temps réel. D'autre part, ici l'écran numérique en tant que tel n'est pas seulement un objet passif mais un dispositif actif, voire vivant. Mauro Carbone (le professeur d'esthétique à l'université Jean Moulin Lyon 3 et spécialiste de Merleau-Ponty) définit les écrans comme des « quasi-sujets ». Dans son livre « *Philosophie-Écrans, du cinéma à la révolution numérique* » ⁶⁹⁰ il commence sa réflexion en traçant l'histoire des écrans qui pour lui commence bien avant l'apparition des écrans numériques. Pour Carbone, les écrans existent depuis « toujours » et plus précisément depuis que l'homme a projeté son ombre sur l'espace environnant. En effet, en reprenant les mots de Platon qui parle de l'ombre comme d'une première image, Carbone postule que dans ce cas-là le corps humain peut être considéré comme une forme de proto-écran. Et en parlant des écrans cinématographiques et multimédiaux en particulier, il reprend les idées de Mikel Dufrenne (philosophe français, spécialiste d'une phénoménologie esthétique) pour déclarer que les écrans sont des « *quasi-sujets* ». Car les écrans, faisant partie des artefacts esthétiques, sont eux-mêmes capables d'expressions et d'actions. Ils ont toujours exercé une forme d'influence sur des sujets humains qui les utilisent. Pour Carbone l'écran séduit car il « *détourne et captive à la fois* » ⁶⁹¹, cache et montre, tout en provoquant chez les spectateurs une expérience à la fois perceptive, affective et somatique ⁶⁹² . Entre

⁶⁸⁹ La notion du Web 2.0 a été introduit en 2004 par Dale Dougherty, marketologue, co-fondateur de la société O'Reilly Media et éditeur du magazine MAKE Dale Dougherty .

⁶⁹⁰ Mauro Carbone, *Philosophie-Écrans, du cinéma à la révolution numérique*, Collection Matière Étrangère, Éditions Vrin, Paris, 2016.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 129, Carbone donne à titre d'exemple la phrase d'un pédagogue italien Lombardo Radice : « *Je suis une des celles qui, sortant d'un film de cowboy, marchent du cinéma au bus avec les*

l'écran et le spectateur il s'agit donc d'une forme de relation symbiotique où un objet sensible et un sujet percevant composent ensemble, comme disait Dufrenne, une totalité « *indiscernable* »⁶⁹³. Et c'est par cet ensemble interdépendant entre sujet et objet que « *l'objet esthétique se révélera alors doué d'un monde propre, avec sa structure sensible et affective particulière* »⁶⁹⁴. Là où l'écran technique et le sujet humain, l'objet technique et le corps vivant se confondent pour former, comme le précise Carbone en citant le philosophe français de la technique Gilbert Simondon, un « *couplage* »⁶⁹⁵. Simondon a toujours plaidé pour une réconciliation entre le monde d'artisanat et le monde des idées dans une technique qui pour lui non seulement fait partie de l'humain mais qui fait l'humain. Car c'est grâce et à travers ses actes techniques que l'humain évolue et devient ce qui le distingue des autres animaux. Les objets techniques sont donc non seulement des outils que l'humain utilise mais ils sont nos organes à travers et grâce auxquels nous percevons le monde. Et la particularité de ces organes techniques est dans le fait qu'ils portent en eux à la fois des aides mais aussi des entraves, puisque même s'ils augmentent nos capacités, ils les conditionnent aussi par cette même augmentation. Ce sont donc, comme Carbone postule des prothèses, à savoir des extensions techniques portables et détachables qui nous autorisent « *à amplifier et même à altérer les possibilités humaines de percevoir (entendue comme inséparable de se mouvoir) d'éprouver des émotions, de connaître et d'agir* »⁶⁹⁶. Les prothèses techniques amplifient notre rapport au monde mais tout en l'amplifiant, ils le modifient en même temps.

jambes un peu arquées et les mains hauteur-revolver, en fixant les poteaux jaunes des feux pour voir où j'ai mis mon cheval », M. Lobmardo Radice, L. Ravera, Porci con le ali (1976), Roma, L'Unità, 1993, p. 74.

⁶⁹³ *Ibid*, p. 132, Carbone cite ici M. Dufrenne dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vil. 2 - La perception esthétique, p. 425.

⁶⁹⁴ *Ibid*, p. 132.

⁶⁹⁵ Gilbert Simondon, *Du monde d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 2012, p. 167.

⁶⁹⁶ Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 152.

(2) Communication synesthésique

Voyons alors comment l'écran de *#DanseAvecLesMots* met des personnes en communication tout en reconfigurant différemment cette même communication. De façon analogue à cet écran qui étend mais aussi transforme nos perceptions, l'écran digital de *#DanseAvecLesMots* est cette prothèse qui permet à l'inter@cteur à la fois d'étendre mais aussi d'altérer la performativité de son dialogue avec le public. En effet, si je compare ce qui se passe entre deux personnes dans un dialogue in vivo avec ce qui se passe dans un dialogue dans *#DanseAvecLesMots*, les choses sont très différentes. Dans la communication dialogique in vivo les différents gestes communicatifs de chaque interlocuteur s'agencent dans une unité : paroles, voix, intonation, expression de visage, mouvements du corps sont associés dans une structure communicative moniste. Or, lors d'une vidéo live de *#DanseAvecLesMots*, l'inter@cteur ne voit pas et n'entend pas le spect@cteur. Il ne voit donc pas tous ces gestes associés dans une même forme. L'inter@cteur peut seulement lire les mots que le spect@cteur écrit sur l'écran. Tout en sachant qu'il y a quelqu'un derrière l'écran, l'inter@cteur ne perçoit donc que les mots écrits par son interlocuteur. On pourrait donc dire que le dispositif de *#DanseAvecLesMots* altère considérablement la communication dialogique habituelle tout en mettant en avant son plan sémantique et tout en enlevant son aspect somatique. Or, du côté du spect@cteur, la perception de l'interlocuteur est au contraire augmentée, car l'inter@cteur parle mais il danse aussi en même temps. Le spect@cteur, lui ne peut se faire voir ni entendre, il ne peut qu'écrire ses mots. Mais ce qui est intéressant ici c'est qu'en écrivant ces mots, le spect@cteur touche l'écran tactile ou le clavier de l'ordinateur. C'est comme si le spect@cteur parlait en touchant. Si Antonin Artaud parlait dans son livre « *Le théâtre et son double* » de « *briser le langage pour toucher la vie* »⁶⁹⁷, ici il s'agit de pénétrer l'écran avec le langage pour toucher la vie. Cet aspect synesthésique de la circulation entre sensible et l'intelligible et vice-versa rejoint cet

⁶⁹⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, 1938, p. 7.

enjeu de la Phonésie de générer ce que j'appelle les *Sens-Ations*. Dans mon article « *Machine à Sens-Ation. Quand le sens rencontre la sensation* »⁶⁹⁸ je nomme Sens-Ations des événements à l'échelle d'un corps parlant individuel où une signification se transforme en sensation et vice-versa. C'est-à-dire que la Phonésie réarticule des correspondances entre mots et gestes et provoque des transmutations entre le sémantique et le somatique. Ainsi, dans le cadre de *#DanseAvecLesMots* le spect@cteur et l'inter@cteur « se touchent » grâce à l'écran dans une relation qui transmute le charnel en langage.

(3) L'écran viv@nt et ses organes exo-somatiques

Et c'est justement par son aspect synesthésique que dans *#DanseAvecLesMots* l'écran devient vivant dans la mesure où, par sa fonction prothésique qui à la fois permet et restreint la communication, il réagence et restructure la façon sensorio-sémantique de son utilisateur d'être au monde. Et comme cette transformation est aussi rendue possible grâce à Internet, je voudrais nommer cet écran numérique interactif de *#DanseAvecLesMots* « écran viv@nt ». Ce « viv@nt » qui remplace le « vivant » pour souligner l'aspect technique du lien qui relie les hommes entre eux. Le caractère de l'arobase est utilisé dans les adresses électroniques pour relier un utilisateur à un domaine. En remplaçant la lettre « a » par le caractère « @ », je souligne le lien qui relie les protagonistes de *#DanseAvecLesMots* entre eux. C'est ce que le philosophe français et spécialiste des mutations technologiques Bernard Stiegler appelle « l'exo-somatization »⁶⁹⁹ (en reprenant le terme d'un mathématicien et statisticien américain Alfred Lotka). Il s'agit d'un processus toujours présent chez l'être humain, où le couplage entre lui et la technique évolue ensemble dans un double mouvement d'aller et de retour entre

⁶⁹⁸ Anatoli Vlassov, *Machine à Sens-Ation. Quand le sens rencontre la sensation*, actes du colloque *L'art tout contre la machine*, 2019, Editions Hermann, 2021.

⁶⁹⁹ Entretien avec Bernard Stiegler à propos de la technique, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://youtu.be/nwmOFXzCJUg>

la désagrégation et la réagrégation. C'est-à-dire que les écrans-prothèses ou encore comme Stiegler les appelle les organes exo-somatiques, à la fois dégradent et augmentent l'être humain. Penser et pratiquer cette dynamique paradoxale est ainsi nécessaire si on veut profiler nos vies en rapport avec les écrans dans un sens constructif afin de réduire le plus possible leur aspect aliénatoire sur nous. En ce sens *#DanseAvecLesMots*, par son aspect écranique viv@nt permet cette circulation réagrégante d'une relation entre l'homme et sa technique.

Je ne peux que rappeler ici mes deux créations plus anciennes, une scénique et l'autre filmique, où j'ai déjà abordé cette remise en mouvement des relations entre l'humain et ces écrans exo-somatiques. Pour le spectacle de l'année 2012 *L'envers du dehors*⁷⁰⁰ j'ai avalé une caméra endoscopique sans fil et dansé avec elle. L'image endoscopique a été rétro-projetée sur la peau d'un grand tambour qui devenait ainsi à la fois instrument de musique et écran, devenant ainsi un organe exo-somatique de mon corps dansant. J'ai également à la même période fait un autre projet intitulé *Vagues*⁷⁰¹, où j'ai filmé en gros plan le mouvement de mes testicules. Ce film muet et minimaliste montre une surface de peau sur laquelle se joue une chorégraphie faite de contraction et de détente de ce muscle glanduleux. L'écran cadre ce mouvement en forme de vague qui circule et remplit toute la surface de l'écran digital. Là aussi, grâce au couplage corps-écran, le spectateur est mis dans une dynamique de questionnement sur l'origine de l'image représentée ainsi que l'accès à l'intimité qu'elle propose. Ici on peut dire aussi, presque en sens non figuré, que l'écran digital, et par là tous les écrans sur lesquels a été projeté ce film, deviennent mes organes exo-somatiques. Pour l'anecdote, ce film a été projeté

⁷⁰⁰ Anatoli Vlassov, *L'envers du dehors*, Vanves, Ardanthé, 2012, (a reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France ; Programmation : Tanzquartier à Vienne Festival Score ; Théâtre de Vanve à Paris Festival Artdanthé ; Vinzavod à Moscou Festival Platforma), [teaser en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/97750565>

⁷⁰¹ Anatoli Vlassov, *Vagues* (2011), Art Film Festival - Villa Rothschild à Cannes en 2015, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/64396867>

au festival de films expérimentaux Art Film Festival à Cannes, au même moment que le grand festival de cette ville. C'est donc avec joie et humour que j'ai exposé la danse de mon organe sur le plus grand écran exo-somatique du monde.

(4) Endo-somatization des écrans

Cette tendance vers l'exo-somatization des écrans fait que nos téléphones portables font aujourd'hui presque partie de nos corps. Mais il existe aussi une tendance inverse où nos organes anatomiques deviennent eux-mêmes les écrans. Mauro Carbone parle de cette tendance dans sa conférence « Le corps comme un écran »⁷⁰² : il déclare que cette tendance d'intériorisation est invisible et donc sûrement d'autant plus importante à mentionner. Carbone ne donne pas un nom particulier à cette tendance ; je me risquerai à la qualifier d'endo-somatique. Il ne s'agit pas ici des puces électroniques greffées dans le cerveau ou dans d'autres parties du corps, telles que l'oreille artificielle dotée de micro et antenne gps greffée sur son bras par l'artiste australien Stelarc au début des années deux mille ⁷⁰³ : on pourrait parler d'ailleurs d'organes endo-techniques, plutôt que d'organes endo-somatiques, puisqu'il s'agit d'introduire les prothèses technologiques miniaturisées dans le corps anatomique humain. Or Carbone précise qu'il songe plutôt à une tendance dans laquelle ce sont nos propres organes qui deviennent des prothèses techniques et plus spécifiquement des écrans. Il s'agit d'une incorporation non pas des objets techniques mais d'une utilisation de nos organes même comme des supports techniques. Par exemple, dans des dispositifs technologiques comme des lunettes à réalité virtuelle, l'information est projetée non pas sur les lunettes mais (grâce aux lunettes) sur l'œil lui-même, devenu en ce sens un écran oculaire. Autre exemple : un tatouage « intelligent » qui montre la

⁷⁰² Mauro Carbone, *Le corps comme écran*, Conférence dans le cadre de Vivre par(mi) les écrans (23.1.2020) à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://vimeo.com/402885833>

⁷⁰³ Stelarc, *Ear on Arm - Engineering Internet Organ*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://stelarc.org/?catID=20242>

présence de toxines dans le corps et grâce auquel la peau devient une sorte d'écran cutané. Ou encore : les technologies d'oculométrie (en anglais « Eye-tracking » - suivi oculaire) où les mouvements oculaires sont transmis sur les écrans, montrant et systématisant les automatismes de nos yeux. Cette technique est par exemple beaucoup utilisée dans le neuro-marketing pour orienter et influencer les achats des consommateurs. On voit donc que tous ces dispositifs utilisent nos organes anatomiques comme des écrans qui révèlent un certain nombre d'informations mais qui peuvent aussi, comme la plupart des artefacts techniques, nous aliéner et faire de nos corps des supports à exploiter. C'est ce que Bernard Stiegler appelle le *pharmakon*, une notion grecque renvoyant à cette particularité qu'a la technique d'apporter à la fois le remède et le poison. En ce sens Stiegler rappelle que l'histoire est remplie de moments où la technique fait des sauts évolutifs qui la désajuste par rapport à l'évolution des êtres humains. En ces moments, les humains délèguent beaucoup de leurs actions et gestes aux machines et la technique prend ainsi possession d'eux en les rendant plus dépendants. Or, pour échapper à cette dystopie (terme de Stiegler) qui est provoquée par une surcharge d'automatisation, Stiegler pose qu'il est nécessaire d'exercer tout autant une tendance inverse, celle de la désautomatisation de nos gestes et actions. Il est question donc de déconstruire les automatismes de nos pratiques provoqués par la technique pour les reconfigurer dans d'autres automatismes. Le défi est alors de trouver des façons d'utiliser nos propres organes de telle manière qu'il n'y ait pas à subir passivement le réajustement entre l'humain et la technique. Et il ne s'agit pas seulement de résister à l'esclavage de nos propres outils, mais de pouvoir se réapproprier nos propres organes afin de les utiliser comme des moyens pour réaliser ce qui n'aurait pas été possible sans eux.

(5) Réappropriation de nos organes

Le défi d'une nouvelle réautomatisation des gestes de nos organes est relevé à mon avis par l'artiste français Michel Paysant qui utilise la technologie

d'oculométrie pour peindre avec son regard. Dans son projet *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*⁷⁰⁴ il se sert de mouvement de ses yeux comme de pinceaux. Grâce à l'EyeTracker, l'appareil qui utilise des caméras infrarouges pour capter ses pupilles, Paysant retranscrit leur mouvement sur un écran d'ordinateur pour faire ses différents dessins. Par cette pratique endo-somatique l'artiste détourne la technologie, utilisée habituellement pour le contrôle des consommateurs, tout en se la réappropriant à des fins esthétiques. De plus, il agit sur ces automatismes anatomiques en les réorganisant dans ses gestes créatifs. Il prend ainsi possession de son regard et acquiert la capacité de diriger son attention. Une faculté précieuse d'aujourd'hui où il y a plus d'images que d'être humains et où le regard est donc une valeur très recherchée.

Si Paysant se réapproprie ses organes oculaires, la Phonésie, pour sa part, s'attribue le corps tout entier en tant qu'organe endo-somatique. Un corps-humain-organe dont la spécificité est d'articuler ses gestes et ses mots afin de se réapproprier la danse et la langue qui l'habitent. Car ici la danse et la langue sont considérées comme des prothèses techniques qui, comme nous avons vu plus haut, peuvent autant augmenter que diminuer le sujet humain. En effet, ce sont des productrices de symbolique (techné en grec signifie production) capables autant d'amplifier les capacités d'expression d'un être humain que de limiter sa singularité.

d) Phonésie et corpArléité sous le prisme écranique

(1) corpArléité, milieu symbiotique

En ce sens je voudrais introduire ici la notion de corpArléité que j'ai déjà (dans mon article pour Tussle magazine, co-écrit avec deux autres artistes — Miklos Legrady et Iain Baxter) définie comme un milieu symbiotique où « *l'humain, la*

⁷⁰⁴ Michel Paysant, *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*, 2009, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxABnab/r4bGe6K>

langue et la danse forment un réseau d'échange et d'interdépendance. »⁷⁰⁵ Dans la *corpArléité* nous avons donc trois prothèses techniques : le corps parlant humain (technique de montage), la danse (technique somatique) et la langue (technique sémantique). Dans cet écosystème anthropo-logo-chorégraphique, la Phonésie agit sur la structure et donc sur les automatismes qui unissent les gestes et les mots. Dans la communication verbo-gestuelle quotidienne certains gestes vont souvent de pair avec certains mots et expressions. Or, le performeur phonésique réorganise sans cesse ces assemblages habituels. Quand par exemple il prononce les mots et les phrases tout en dansant en même temps, il fait en sorte que les mouvements de son corps agissent sur la structure de la langue verbale employée. Les mots sont prononcés dans leur forme sémantiquement correcte puis les gestes dansés agissent sur la prononciation de ces mots qui se transforment ainsi en d'autres vocalisations syllabiques, puis par la suite se transforment en de nouveaux mots et phrases. C'est comme si le corps du phonésien était une grande bouche qui avalait les verbes et les phrases puis les digérait en les faisant circuler dans tout son palais et les recrachait sous une autre apparence sémantique. De la même manière que les gestes peuvent agir sur la structure de la langue parlée, le sens des mots employés peut aussi à son tour transformer la structure des mouvements qui sont en train d'être dansés. Ainsi la Phonésie permet un double mouvement de désautomatisation et de réautomatisation des liens structurels qui s'opèrent entre le sujet humain, la danse et la langue. Par ce processus régénérant la Phonésie permet non seulement la réappropriation de ses prothèses langagière et chorégraphique mais aussi, par de nouveaux agencements logo-somatiques, la production de formes d'expressivité inédits.

⁷⁰⁵ Miklos Legrady, Iain Baxter & et Anatoli Vlassov, *DIAPHONER with Iain Baxter & Anatoli Vlassov*, *Tussle magazine*, novembre 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.tusslemagazine.com/baxter-vlassov>

Mais comment la Phonésie donne-t-elle à voir ces nouvelles formes d'agencements expressifs ? Quel montage s'organise dans la corpArléité pour révéler au regard les réautomatisations logo-somatiques ?

(2) La Phonésie comme une ombre et la corpArléité comme un écran

Si la Phonésie agit sur des liens structurels entre le corps et la langue, elle le fait par un processus d'apparition et de disparition de la langue derrière la danse et inversement. Dans la corpArléité, par certains moments ce sont les mots qui disparaissent derrière les gestes qui prennent davantage l'attention du spectateur et parfois ce sont les gestes qui sont cachés par les mots qui font davantage présence dans la perception du public. La langue et la danse se cachent et se révèlent mutuellement et c'est ainsi que la corpArléité porte en soi un aspect écranique puisque la spécificité des écrans, comme nous l'avons déjà vu, est celle de cacher et de montrer à la fois. Dans sa conférence « Le corps comme écran » citée plus haut, Mauro Carbone développe toute une réflexion sur le fait que si pour Platon la première image est une ombre alors le corps humain est un premier écran puisque pour faire l'ombre, le corps se retrouve entre une source de lumière et la surface environnante. Le corps fait donc office à la fois de paroi qui cache une partie d'espace sur le trajet de la lumière et il fait aussi office de révélateur de quelque chose, à savoir de lui-même. En transposant cette réflexion sur le plan du fonctionnement de la corpArléité et en assimilant le regard du spectateur à une source de lumière, on pourrait dire que la corpArléité compose un écran endo-somatique qui à la fois cache et révèle la langue et la danse par intermittence. Grâce aux outils de la Phonésie le danseur parlant fait le montage en sorte qu'il rend parfois davantage perceptibles des mots, tout en cachant des gestes et parfois il révèle davantage les gestes par-dessus les mots. Il met et enlève ainsi la danse et la langue sur l'écran de sa corpArléité, telles des prothèses détachables.

Mauro Carbone précise que pour produire l'ombre à partir de la source lumineuse il faut en fait deux écrans : le corps humain qu'il appelle écran négatif (telle une pellicule dans le dispositif cinématographique) et la surface environnante qu'il nomme écran positif (tel un écran cinématographique). Or dans la *corpArléité* nous avons les trois éléments déjà évoqués (le sujet humain, la langue et la danse), plus un quatrième qui est la Phonésie. Si dans l'exemple de Carbone c'est le corps humain qui fait écran négatif, dans la *corpArléité* la situation est quelque peu inversée puisque le corps du sujet humain joue plutôt le rôle d'un écran positif (c'est lui qui se trouve en arrière-plan par rapport au regard du spectateur assimilé à une source de lumière). Ensuite dans la *corpArléité* se positionne un triple écran négatif : celui du geste, du mot et de la voix. Le performeur est ainsi une sorte de réceptacle, un fond d'environnement — écran positif — sur lequel la danse, la parole et la voix font fonction de parois apparaissant et disparaissant — triple écran négatif. Et l'ombre dans cette situation est justement la Phonésie car c'est elle qui fait tache sur la surface de l'écran humain tout en perturbant les associations habituelles entre gestes et mots. La *corpArléité* est en ce sens une sorte de régie où l'écran positif (sujet phonésque) couplé à table de montage (la Phonésie) fait un jeu d'ombre et de lumière sur un triple écran négatif (geste, mot et voix).

Mais qu'y a-t-il de particulier dans ce processus dialectique qui s'opère entre mots, gestes et voix dans cette salle de montage de la *corpArléité* ? Avec ses entremêlements entre pensée et sensation où tous deux se transforment de l'un vers l'autre, n'est-il pas une constante production du sens ? De la réagrégation des relations entre sensible et intelligible, de la désautomatisation des habitudes entre dire et faire, de la réappropriation du rapport entre action et pensée, n'est-il pas le montage de la conscience elle-même ?

e) Performance de la conscience

(1) De l'action à la réflexion - de la sensation au sens

Si la conscience est un sentiment de sa propre existence, il n'y a pas mieux pour éprouver sa densité que de passer de l'action à la réflexion et inversement : plonger d'abord dans une action, puis l'analyser par un recul réflexif qui, à son tour, engendrera l'action suivante. Ces enchaînements spiralés permettent non seulement un perpétuel remontage du sens mais encore quelque chose de plus pertinent, à savoir une incessante transmutation du sens en sensation et vice-versa. La Phonésie crée dans la *corpArléité* un système de transfusion permettant de génération ces fameuses *Sens-Ations* dont j'ai déjà parlé plus haut. Les *Sens-Ations* sont les évènements éphémères d'apparition et de disparition advenant entre l'immersion subjective et l'émersion objectivante grâce à un jeu qui se déploie entre expérience, questionnement, choix et remises à l'épreuve. Voyons donc plus en détail comment ce jeu phonésique de génération des *Sens-Ations* stimule la conscience individuante et, grâce à la technologie, ouvre sur une conscience publique contributive.

(2) Conscience = Attention (Rétention + Protention)

La Phonésie est donc cet art de montage qui permet de constamment passer de la danse à la parole et par ce fait de l'action vers la raison, déconstruisant et reconstruisant ainsi des automatismes structurels entre le corps et la langue. Et c'est aussi par sa ressemblance avec une salle de montage que la *corpArléité* ouvre l'espace-temps de ce qu'on peut appeler la « performance de la conscience » — pour périphraser ce que Bernard Stiegler appelle le « cinéma de la conscience ». Pour Stiegler la nature de la conscience « est déjà cinématographique »⁷⁰⁶ ; la conscience fonctionne comme un appareil à la fois de projection, de captation, d'enregistrement, de dérochage, de montage et d'effets spéciaux ; elle est « une régie parce qu'elle assure le montage du flux des rétentions primaires, secondaires

⁷⁰⁶ Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001, p. 41.

et tertiaires »⁷⁰⁷ . Faisant référence à Husserl et à la Critique de la raison pure, Stiegler nomme rétention ce qui « *permet de retenir le passé dans le présent pour l'avenir* »⁷⁰⁸ ; la rétention est un processus où « *on confie à la matière des éléments symboliques qui peuvent être conservés dans le temps* »⁷⁰⁹ . Trois types de rétentions (primaires, secondaires et tertiaires) participent dans le processus de conscientisation d'un objet donné. La rétention primaire (R1) (théorisé par Husserl) est la perception d'un événement dans le temps présent - quand j'écoute par exemple quelqu'un parler, je vais associer et donc retenir verbe, sujet et complément de ses phrases, afin de comprendre le sens de ce qu'elle dit. La rétention secondaire (R2) (théorisé par Husserl) est l'association à cet événement de ce qui s'est déjà passé mais qui n'est plus là au moment de ce même événement - quand j'écoute quelqu'un parler, je vais combiner non seulement des mots et des phrases entre eux dans le moment présent, mais aussi associer ces combinaisons avec ce à quoi ils me font penser dans le passé. Enfin la rétention tertiaire (R3) (thèse de Stiegler) est l'enregistrement technique qui matérialise (matérise) l'événement considéré en le gravant dans la matière en quelque sorte - prise de notes ou enregistrement audio ou vidéo de la personne qui parle. Ces trois types de rétentions sont interdépendants : les rétentions primaires enclenchent les rétentions secondaires qui enclenchent les rétentions tertiaires. Donc pour pouvoir suivre consciemment quelqu'un en train de parler, nous faisons constamment un montage entre les rétentions primaires et secondaires en assemblant ce qu'on retient dans le moment présent avec ce qu'on a retenu du passé et cela, à plus ou moins court ou long terme. Et les rétentions tertiaires (qui sont les enregistrements) nous

⁷⁰⁷ Bernard Stiegler, *Le cinéma des consciences*, Art Press, 2002, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.artpress.com/2002/02/01/bernard-stiegler-le-cinema-des-consciences/>

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*

permettent de mieux encore conscientiser ce que la personne a dit, en nous offrant la possibilité de les réécouter plus tard.

Or, il n'y a pas que le rapport au passé dont la conscience a besoin pour advenir : c'est aussi en se projetant dans le futur que nous acquérons le sentiment d'exister dans le présent. Il ne s'agit donc pas, dans ce processus seulement du rapport entre le présent et le passé mais aussi de leur assemblage avec le futur. Le futur qui n'est pas encore là mais qui est désiré, rêvé, fantasmé, questionné et qui existe donc dans nos projections imaginaires du présent. Ces projections, c'est ce que Husserl et avec lui Stiegler nomment des « protentions » (P), c'est-à-dire des attentes ou des questionnements qui existent dans le flux présent de la conscience humaine et qui mettent en lien ce présent avec son possible avenir. La protention est, comme le précise Stiegler (sur le site Internet de son association Arts Industrialis), « *le temps du désir ou le temps de la question, qui suppose le temps de l'attention et le temps des rétentions (tertiaires)* » ⁷¹⁰ . Pour être conscient il faut donc s'appuyer sur le passé dans le temps présent pour pouvoir se projeter dans l'avenir, puisqu'il n'y a pas de présent soutenable sans une attente de ce qui arrive. Les protentions sont donc intimement liées avec les rétentions desquelles elles découlent dans le fourneau de l'attention au présent. Et c'est ce montage entre attention, rétention et protention que Stiegler appelle « *la vie de la conscience* ». « *L'attention se situe entre les rétentions (la mémoire) et les protentions (le projet, l'attente, le désir) qu'elle lie en étant ouverte à ce qui advient dans le « maintenant » depuis ce qu'elle retient de ce qui est advenu (rétention) et en attente de ce qui est en train d'advenir (protention).* » ⁷¹¹ » En ce sens on peut parler du couplage rétention + protention (R + P) qui forme l'attention (A) et par là la conscience.

⁷¹⁰ Bernard, Stiegler, *ArsIndustrialis, Attention, Retention, Protention*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-attention-retention-protention>

⁷¹¹ *Ibid.*

Nous pourrions donc composer la formule suivante : Conscience = Attention factorisant la somme entre Rétention et Protention ou encore : $C = A (R + P)$. Rajoutons à cela les trois niveaux de couplage rétention + protention (primaire, secondaire et tertiaire) qui se déterminent les uns les autres et on obtient : Conscience = Attention (Rétention tertiaire + Protention tertiaire (Rétention secondaire + Protention secondaire (Rétention primaire + Protention primaire) . Ce qui donne avec l'abréviation : $C = A (R3+P3 (R2+P2 (R1+P1)$ ou en notant différemment $C = A (RP3 (RP2 (RP1)$ ⁷¹².

(3) Conscience logo-somatique

En ramenant cette formule de conscience dans le contexte de la Phonésie et de la corpArléité, on pourrait dire que l'attention phonésique fait un montage entre les rétentions et les protentions à la fois sur le plan des gestes, de la voix et des mots ainsi qu'entre eux. C'est-à-dire que les couplages de rétention-protention (RP) s'effectuent entre les mots (R_{Pm}), entre les gestes (R_{Pg}) et entre les différentes voix (R_{Pv}). Les couplages RP s'effectuent non seulement à l'intérieur des ces pistes geste (d), voix (v) et mot (m) mais aussi entre les trois pistes en question. Par exemple, il est possible que la piste des mots soit retenue dans le moment performatif phonésique (rétention du mot ou R_m) pendant que la piste des gestes se met en attente (protention du geste ou P_g), ou à l'envers - ce sont les gestes qui sont retenus par le performeur (R_g) pour les agencer avec les mots qui sont en attente (protention du mot ou P_m). La même chose s'effectue en relation avec la piste de la voix et les couplages RP qui y sont présents : respectivement rétention voix (R_v) et protention voix (P_v). En appliquant cet aspect multipiste à la formule de la conscience que nous avons composée plus haut, on pourrait écrire la formule suivante : Conscience Phonésique = Attention Phonésique (Geste Voix Mot)

⁷¹² Dans son cours *Phénoménologie des objets temporels audiovisuels* Bernard Stiegler propose une autre formule similaire : $A = R3s (R2s (R1) / P1 / P2 / P3$, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Ax4-vQ8OAFU&t=140s>

(Rétention (Geste Voix Mot) + Protention (Geste Voix Mot)), ce qui donne en abréviation : CP = APgvm (Rgvm + Pgvm). Puis, pour ce qui est de la question des trois niveaux de rétention-protection (primaire, secondaire et tertiaire) nous aurions la formule suivante : (CP = APgvm (RP3gvm (RP2gvm (RP1gvm)))

(4) Décryptage d'un acte performatif phonésique autour du mot : « conscience »

Prenons un exemple concret afin de mieux cerner ce processus de conscience phonésique tel qu'il est vécu par le performeur ainsi que les apparitions de ce que j'appelle des sens-ations au cours de ce processus. Par exemple, je performe la phonésie et je me trouve au moment précis où un mot vient de m'être donné par un spectateur. Prenons par exemple le mot « conscience ». Je commence d'abord par prononcer ce mot une fois, simplement et sans me mettre à danser, pour marquer le point de départ de ma performance phonésique : « CONSCIENCE ». Je commence par répéter plusieurs fois le premier syllabe « CONS » toute en modulant la sonorité de ma voix : « cOOOOOOn cOOOOOns cOOOOOssssssssss ». C'est-à-dire que mon attention phonésique (AP) choisit la piste voix (v) et, tout en mettant son focus sur sa modulation, fait de la piste voix (v), grâce à une rétention dans le temps, une rétention primaire voix (R1v). Ce maintien d'une vocalisation dans le temps permet d'ouvrir tout de suite un espace pour une protention primaire à venir sur les trois pistes possibles (geste, voix et mot). C'est-à-dire que la rétention primaire de la première syllabe « CONS » a créé une répétition vocale, ouvrant ainsi un espace d'attente dans lequel viendra se connecter soit un geste, soit un mot, soit une autre voix. Ce qu'il peut survenir est par exemple un geste, comme celui du haussement d'épaules : à chacune des répétitions de voyelles, mes épaules remontent de plus en plus haut : « cOOOOOOn [mes épaules remontent un peu] cOOOOOns [un peu plus] cOOOOOssssssssss [mes épaules remontent encore plus fort et se resserrent dans la position haute] ». On peut donc décrypter ici que mon attention phonésique (AP) a choisi de connecter ma rétention primaire de la voix (R1v) à une

protention primaire du geste (P1g). Il s'est produit un transfert de la voix vers le geste et par conséquent l'apparition d'un premier niveau de sens-ation : un moment de transmutation entre deux modalités sémiotiques différentes (de l'une vers l'autre) et qui sont, en l'occurrence dans cet exemple, la voix (constituée de la lettre « sssssssssssss » comme la fin du syllabe « CONS ») et le geste (des épaules remontées et tenues au plus haut). Appelons ce premier niveau de transmutation la sens-ation primaire (SA1). On peut donc noter que Attention Phonésique = Rétention Primaire + Protention Primaire = Sens-Ation Primaire. En abréviation on obtient : $AP1=R1+P1=SA1$ ou plus précisément pour cet exemple précis : $AP1=R1v+P1g=SA1vg$.

Poursuivons donc plus loin notre décryptage de la performance phonésique du mot « conscience ». Une fois que les répétitions des voyelles de la première syllabe « CONS » se sont agencées avec les remontées de mes épaules dans une sens-ation primaire, ma deuxième attention phonésique (2AP) s'est focalisée sur la finalité de cette sens-ation primaire, donnant ainsi une nouvelle rétention primaire (R1). Remarquons que, comme c'est une sens-ation, elle n'est pas constituée d'une seule piste mais des deux à la fois : voix et geste ($R1=SA1vg$). Comme dans le cas précédent, cette nouvelle rétention primaire crée un espace d'appel pour une protention. C'est-à-dire que, en retenant dans le temps une sens-ation première, mon attention phonésique va chercher à quoi cette rétention primaire pourrait être connectée ($2AP=R1(SA1vg)+...$). Il se trouve qu'ici l'assemblage entre la voix « sssssssssssss » et mes épaules remontées m'a fait penser à l'action de serrer quelque chose d'une façon forte et prolongée. Ainsi, le mot « serre » est sorti de ma bouche. C'est-à-dire que la rétention primaire d'une sens-ation primaire ($SA1vg$) a généré une protention secondaire en forme de mot (P2m). On peut donc noter : $2AP=R1(SA1vg)+P2m$. À partir de ce moment, mon attention phonésique pointe son focus sur cette nouvelle protention secondaire en forme de mot signifiant pour en

faire une nouvelle rétention primaire et pour créer, encore une fois, de l'espace pour une protention primaire ou secondaire suivante. Etcetera etcetera.

Je ne voudrais pas continuer ici le décryptage détaillé de cette performance mais dans l'extrait que je viens d'analyser, on peut déjà voir que c'est précisément avec des rétentions et des protentions primaires et secondaires que le montage phonésique opère. Je voudrais aussi préciser que ce mot « conscience » aurait pu être interprété phonésiquement de pleines manières différentes. Chaque personne ayant sa propre histoire et son propre imaginaire, elle a donc un choix des rétentions et des protentions et de leur assemblage très singulier ; par ce fait, la Phonésie de ce mot aurait donné des résultats performatifs très divers. Néanmoins, ce que ce décryptage montre surtout, c'est le fait que la Phonésie fonctionne de la même manière que notre conscience humaine, à savoir sur la base de la gestion de l'attention qui trie et assemble rétentions et protentions primaires et secondaires. On pourrait donc dire qu'il s'agit d'une technique performative de la conscience elle-même dans le sens où elle active et génère des processus intrinsèques au fonctionnement de cette dernière. Or, la particularité de cette technique phonésique de la conscience est dans le fait qu'elle est spécifiquement tournée vers la circularité entre le somatique et le sémantique, à savoir des sens-ations. La notion de corpArliété est là pour territorialiser cette circularité et pour favoriser le développement d'un réseau pour apparition des sens-ations, afin que le somatique puisse s'écouler dans le sémantique et inversement.

Le fait même d'articuler le somatique et le sémantique permet au protagoniste phonésique de circuler davantage entre les niveaux primaires et secondaires des couplages rétention/protention. Les rétention/protention primaires sont plus proches d'une expérience somatique, puisque se situant davantage dans l'action d'une expérience sensori-motrice et les rétention/protention secondaires sont plus proches de la mémoire et de l'imaginaire et donc d'un vécu sémantique et

se rapprochant ainsi davantage du domaine cognitif. Je voudrais préciser ici qu'il n'est pas question pour moi d'être catégorique en associant fermement le somatique à l'action et le sémantique à la cognition. Je cherche plutôt à utiliser ces associations pour élaborer des outils performatifs incarnant une dynamique entre somatique et sémantique : celle de rapprochement et d'éloignement. Entre l'immersion subjective que j'associe davantage à l'action somatique (rapprochement) et l'émergence objectivante que je rapprocherais plutôt de la cognition sémantique (éloignement). Il s'agit ainsi de distinguer deux états performatifs possibles que j'appelle « plonger » et « reculer ». Il s'agit de deux vecteurs antagonistes qui ouvrent toute une palette de possibles entre immersion somatique (plonger) et émergence sémantique (reculer). Ce sont deux outils performatifs qui poussent le protagoniste à se mouvoir davantage entre ses deux niveaux de consciences : d'une part une conscience plus immersive (rétention/protection primaires) et d'autre part, une conscience plus émergente (rétention/protection secondaires). Dans l'immersion somatique (plonger), le praticien de la Phonésie s'immerge de toute sa subjectivité sensorielle et engagée. S'abandonnant au montage logo-somatique qu'il provoque lui-même, il se laisse inonder par ses propres intentions (sensations primaires). Dans cette expérience de « plonger » il s'implique émotionnellement se laissant engloutir dans des torrents cinétiques de gestes dansés, de vibrations timbrées des voix chantées et de poids sémantique des mots dits (sensations primaires). Au contraire, dans « émergence sémantique » (reculer) l'attention du performeur phonésique fait un mouvement inverse : elle le fait émerger de sa sensorialité réactive et spontanée. Son attention fait un mouvement de recul sur sa subjectivité pour activer le montage logo-somatique d'une façon plus froide et distancée. Cet outil de « reculer » lui donne la possibilité d'avoir un autre point de vue sur ce qu'il est en train de faire et de voir apparaître des liens qui ne se trouvent pas dans le moment présent mais qui viennent de plus loin, à savoir de sa mémoire intérieure (sensations secondaires). La

Phonésie permet au performeur de circuler entre ces deux vecteurs intentionnels ; le performeur phonésique se trouve constamment dans une dynamique de va-et-vient entre le lâcher prise et le contrôle. D'une part il plonge dans ce qui lui arrive d'une manière fusionnelle et instinctive, tout en perdant davantage de contrôle et tout en dévoilant ainsi sa subjectivité humaine. D'autre part, il se met en arrière-plan de sa propre action dans un état plus objectivant pour y faire le montage plus raisonné entre des différents flux qui le traversent.

Faisant écho à mon concept de *Tenser*⁷¹³ — celui d'une dynamique d'oscillation entre des vecteurs antagonistes — je pourrais dire que pour performer la conscience phonésique dans la corpArléité le danseur parlant tense sa conscience en oscillant entre rétention et protention logo-somatiques primaires et secondaires. Il le fait dans le but de susciter des coagulations entre sensible et intelligible sur des échelles temporelles plus ou moins distancées. Entre présent (attention), passé (rétention) et futur (protention), ce montage oscillant met le danseur parlant dans un état de constante plasticité qui le met entre ce qui lui arrive dans le présent, ce qui lui est arrivé dans le passé et ce qu'il cherche à produire dans le futur. C'est donc dans cette dynamique d'aller-retour sur une échelle temporelle que je situe la Phonésie : elle est une pratique pour performer une conscience diachronique du rapport entre le faire et le dire : entre ce qu'on fait, le discours qu'on en porte et les actes qui s'ensuivent. La corpArléité est dans ce sens un lieu où il est possible d'agir sur les rencontres entre non seulement le sensible et l'intelligible mais aussi entre l'agir et le dire.

⁷¹³ Anatoli Vlassov, *Manifest Tenser*, Edition Jannink, 2015.

(5) Puissance publique contributive

Remarquons néanmoins que jusqu'à maintenant, nous avons parlé de la corpArléité en tant que milieu vécu par un danseur parlant, le tout étant présenté aux spectateurs mais non enregistré par un dispositif technologique. En l'absence de rétentions tertiaires il n'est pas possible de revoir ou de répéter ce qui a eu lieu. Or, dans le contexte du projet *#DanseAvecLesMots* la Phonésie s'effectue à travers un dispositif technologique qui capte et enregistre les performances. Ce dispositif permet, comme on l'a déjà vu plus haut, d'instaurer un milieu où les spectateurs ont la possibilité de voir mais aussi de revoir ces actes performatifs. Entre les présentations live et les visionnages en différé, le public a aussi cette possibilité de circuler sur l'échelle temporelle par rapport à l'événement. Et c'est aussi pour cette raison, à mon avis, que ce projet *#DanseAvecLesMots* a généré la circulation non seulement des mots mais aussi des objets, dessins, poèmes existants et musiques préenregistrées qui ne sont rien d'autre que des rétentions tertiaires. Ce sont, comme les définit Bernard Stiegler « *les sédimentations hypomnésiques qui se sont accumulées au cours des générations en se spatialisant et en se matérialisant dans un monde d'artefacts* »⁷¹⁴. C'est-à-dire qu'il s'agit des « supports de mémoire » qui portent en eux les différents savoir-faire collectifs qui « *permettent de ce fait un processus d'individuation psycho-socio-technique* »⁷¹⁵, en s'agréant dans ce qu'on appelle la culture de l'espèce humaine. Et comme « *les rétentions tertiaires surdéterminent les rétentions secondaires qui surdéterminent les rétentions primaires* »⁷¹⁶, le projet *#DanseAvecLesMots* étend la performance de la conscience individuante de la Phonésie aux confins d'une conscience collective. La preuve est dans le fait que le trafic que *#DanseAvecLesMots* a généré entre les rétentions d'abord primaires puis secondaires et par la suite tertiaires a incité les

⁷¹⁴ Bernard, Stiegler, *Attention, Retention, Protention*, ArsIndustrialis, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-attention-retention-protention>

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

spectateurs à produire des protentions tertiaires, puisque comme vous le savez, ils ont commencé à créer leurs œuvres performatives. En ce sens *#DanseAvecLesMots* n'est-il pas un projet qui non seulement génère une forme de conscience à la fois individuante et collective mais performe aussi ce que Stiegler appelle « *une puissance publique contributive* »⁷¹⁷ ? Une puissance qui non seulement libère les gens par leurs créativité respectives mais permet à ces créativité de composer collectivement une création commune. Une œuvre qui résiste à une marchandisation généralisée et permet à chacun de contribuer à l'advenue de biens communs.

f) Performativité post-humaine

(1) Conscience non-humaine

Si la conscience à la fois individuante et collective est générée dans *#DanseAvecLesMots*, elle ne l'est pas uniquement par l'action humaine. Comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, l'humain n'est pas seul ni dans sa corpArléité ni dans le projet *#DanseAvecLesMots*. Dans sa corpArléité il est entouré de plusieurs techniques, à savoir vocale, chorégraphique, langagière, phonésique (montage logo-somatique) et dans *#DanseAvecLesMots* il est augmenté par une technologie numérique connectée. Tous ces médiums sont des prothèses discursives ; non pas des outils passifs, mais des entités performatives grâce à leur aspect écranique (ils font apparaître et disparaître les différents signes linguistiques, chorégraphiques, phonésiques et spatio-temporels). Ce sont donc des prothèses sémiotiques qui participent autant que le performeur humain qui les porte à l'élaboration d'un milieu commun. Dans la théorie de l'acteur-réseau, développée par le sociologue et philosophe français Bruno Latour⁷¹⁸ et d'autres chercheurs, la

⁷¹⁷ Bernard Stieger, *Intermittence et politique du temps*, ArsIndustrialis, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://arsindustrialis.org/intermittence-et-politique-du-temps>

⁷¹⁸ *Théorie de l'acteur-réseau*, Page Wikipédia [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_l%27acteur-r%C3%A9seau

recherche scientifique inclut autant les humains que les objets (non-humains) et les discours. Il s'agit d'une approche systémique qui prend en compte non seulement le facteur humain mais l'ensemble des acteurs que cette recherche met en jeu. Comme dans l'approche de l'acteur-réseau, la corpArléité et #DanseAvecLesMots, englobent autant le sujet humain que ces prothèses discursives, considérées ainsi comme des « acteurs » dans le processus sémiotique que la Phonésie et la création intermédiaire connectée font advenir. La performance de la conscience dont j'ai parlé plus haut est donc une conséquence des interactions entre ces différents acteurs et pas seulement le fruit d'une performativité de son seul sujet humain.

(2) Intra-action plutôt qu'interaction

Regardons la notion de l'interactivité de plus près. Avec son préfixe "inter" qui signifie "entre" semble impliquer que les entités en interaction préexistent à leur rencontre et ont donc un certain niveau d'indépendance. Il est facile de concevoir que la langue et la danse préexistent à la corpArléité organisée par l'individu lorsqu'il pratique la Phonésie. On pourrait même dire que la danse et la langue ont leur existence propre et sont, dans une certaine mesure, indépendantes du sujet humain qui opère avec eux. Or, les assemblages entre la danse et la langue qui apparaissent dans la corpArléité ne préexistent pas à cet espace-temps performatif car ils émergent à l'intérieur même du milieu actif que la corpArléité met en place. Les différents acteurs qui s'y trouvent (le sujet humain, la phonésie, la danse et la langue) co-existent et performant simultanément les nouveaux agencements entre les mots et gestes. Ces nouveaux hybrides logo-somatiques ne préexistent pas à leur interaction. Il serait donc plus judicieux de remplacer le terme d'interaction par celui d'« intra-action », un concept qu'une physicienne et féministe américaine Karen Michelle Barad, connue pour sa théorie du « réalisme agenciel » utilise pour donner un nouveau sens à l'interactivité.

(3) Matière performative

Dans sa théorie qui s'appuie sur la mécanique quantique en physique, Barad propose une alternative aux ontologies individualistes qui séparent la réalité « sémiotique » de la réalité « matérielle ». Pour elle la matière n'est pas une « substance » mais une « intra-activité ». C'est-à-dire que la matière n'est pas passive mais performative car elle se reproduit par l'effet de ses propres relations matérielles dynamiques. La matière pour Barad est donc un phénomène qu'elle définit comme un « *agencement intra-actif* » ⁷¹⁹ . Ainsi, le néologisme de l'intra-action est une forme de relation où les objets ne pré-existent pas à leur relation mais « *émergent à travers des intra-actions particulières* » ⁷²⁰ . Cette pensée se différencie de la théorie d'acteur-réseau dont j'ai parlé plus haut dans le sens où elle ne voit pas les milieux comme des assemblages entre humains et non-humains mais comme des phénomènes où l'humain et le non-humain organisent ensemble un milieu dynamique et vivant.

(4) Le virus non pas comme maladie mais comme phénomène

L'exemple du virus, phénomène par ailleurs très actuel au moment que j'écris ces lignes, pourrait éclairer la pertinence de la notion d'intra-action. Dans la vidéo réalisée en 2014 par Stacey Kerr, Erin Adams et Beth Pittard ⁷²¹ pour expliquer cette notion, ils donnent l'exemple du virus Ebola dans lequel « *le phénomène Ebola n'est pas seulement le virus lui-même, mais une intra-action du virus réel avec des acteurs humains et non humains y compris les corps humains, les discours sur l'Afrique, les pandémies, le rôle de la politique, les experts politiques, les chaînes de télévision, la peur etcétera. Ebola n'est donc pas seulement un virus, mais un phénomène qui se*

⁷¹⁹ Karen Barad, Page Wikipédia, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Karen_Barad

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Stacey Kerr, Erin Adams, & Beth Pittard, *Three Minute Theory: What is Intra-Action ?*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=v0SnstJoEec&feature=emb_title (consulté le 28 octobre 2020).

fait et se défait grâce à des intra-actions entre nature, culture et technologie »⁷²² . Aujourd'hui, au temps du Covid 19 nous sommes encore plus aptes à percevoir cet aspect des choses. Il me semble que peu d'entre nous ont été contaminés directement par le virus, mais nous avons tous été affectés par le phénomène qu'il représente. La plupart d'entre nous ne sont donc pas en interaction avec le Covid mais en intra-action avec lui. Ainsi, on peut voir que la notion d'interaction nous différencie et nous met dans des postures respectivement indépendantes alors que la notion de l'intra-action nous unit et nous met dans nos responsabilités communes.

(5) Égalité entre discours et matière

Comme dans la corpArléité, dans la conception de Barad, les « pratiques discursives » sont des phénomènes intra-actionnels agencés avec la matière par ce même principe d'intra-action. Dans son article « *Performativité posthumaniste : vers une compréhension de la façon dont la matière vient à la matière* »⁷²³ Barad défend une forme d'éthique en prétendant que « *la langue a reçu trop de pouvoir* »⁷²⁴ par rapport à la matière et qu'il est important de remettre une forme d'égalité entre la sémiotique et la matérialité. D'ou sa perspective post-humaniste qui, en remettant en question la césure entre l'humain et le non humain, soulève les enjeux éthiques d'une telle coupure. Le problème éthique que pose Barad est que dans le monde où tout est emboîté, ce sont les actes d'observation qui font temporairement « coupure » entre les choses, provoquant des exclusions. La culture et les façons de pensée peuvent ainsi valoriser certaines choses et ignorer, voir en excréter d'autres. En ce sens les enjeux éthiques de Barad rejoignent ceux de #DanseAvecLesMots qui, dans le contexte du spectacle vivant, de l'art contemporain et plus amplement dans celui de notre société en crise, tente de rejouer les jeux de pouvoir qui se sont

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ Karen Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, Signs Vol. 28, No. 3, Gender and Science: New Issues (Spring 2003), pp. 801-831 (31 pages), Published By: The University of Chicago Press.

⁷²⁴ *Ibid.*

installés entre le corps et la langue, entre l'expérience et la pensée ⁷²⁵ . #DanseAvecLesMots permet en ce sens de réagencer la dichotomie entre la matérialité du corps, la sémioticité discursive et connectivité numérique, tout en proposant un espace-temps où la danse, la langue, l'humain et la technologie sont des acteurs égaux dans leur intra-action commune. La Phonésie y a joué le rôle d'un lancer de performativité post-humaine ; non seulement elle prend en considération au même niveau ses acteurs divers, mais elle propose aussi, grâce à ces outils, de produire de nouveaux agencements logo-somatiques qui sont en perpétuelle évolution. En ouvrant à la Phonésie un espace-temps numérique connecté, #DanseAvecLesMots a permis que même si les règles du jeu ont été définies en avance, les choses ne soient pas figées et puissent s'ouvrir aux nouveaux possibles indéterminés.

(6) Milieu dynamique oscillant

En fluidifiant les frontières entre le geste et le mot, entre l'action et la pensée, la Phonésie avec ses intra-actions favorise leur simultanéité (comme le suggère Barad pour les intra-actions). Je rajouterai ici, en tant que tenseur (faisant encore référence à mon concept de tensor) que les intra-actions de la Phonésie dans la corpArléité et leur aspect simultané génèrent une tension oscillant entre l'action ou la réflexion. Dans cette optique on ne se demande plus ce qui vient en premier ou en second, la danse ou la langue ou même l'humain. C'est la simultanéité performative de toutes ses entités qui permet de dépasser la hiérarchie et de concevoir le monde plus comme un mouvement qu'un objet statique. En ce sens la Phonésie, la corpArléité et plus amplement le projet #DanseAvecLesMots génèrent une forme de performativité post-humaine : non seulement ils mettent en symbiose l'humain, le discours et la technique mais encore ils font de cette symbiose un milieu

⁷²⁵ Voir à ce sujet le texte de Michel Bernard *Vers la double implosion simultanée de la danse et du texte ou le déplacement radical d'une problématique* dans son livre *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, 2001, p. 135.

dynamique tensionnel et oscillant. Et c'est cette tension oscillante entre acte et réflexion qui dans *#DanseAvecLesMots* a ouvert la porte à une forme d'advenir ensemble lors de la crise sanitaire du Covid 19. Moins que comme un contexte, ce milieu tenseur s'est présenté comme un ensemble dissonant, une réserve de devenir.

Voyons maintenant comment cette performativité post-humaine fait écho avec ce que la notion de sujet humain peut représenter et comment cet ensemble dissonant généré par *#DanseAvecLesMots*, rassemble des individus solitaires dans un projet commun.

g) Écosystème des individuations pour une nouvelle rencontre collective

(1) Individuation humaine

Dans les moments de perturbation existentielle qu'une crise sanitaire peut générer les événements vécus par les individus ne concordent plus avec les interprétations qu'ils en font. Dans ces périodes difficiles ils ont besoin d'espaces-temps où ils peuvent raccorder à nouveau leurs vécus et leur compréhension, relier les deux appuis du sensible et de l'intelligible pour pouvoir surmonter les désarrois éventuels et être prêts pour de nouveaux déséquilibres. Cela montre que l'individu est un constant processus de réajustement avec ses hauts et ses bas et où les turbulences sont autant des sources de problème que des moyens pour le renouveau. L'individu n'est donc pas une structure fixe et stable mais un processus en perpétuel mouvement. Gilbert Simondon (philosophe français de la technique, de psychologie et d'épistémologie) propose de considérer l'être humaine non comme une entité stable et fixe — l'individu — mais comme un processus qui passe par des stades intermittents de déstabilisation et de rééquilibrage — c'est ce qu'il nomme l'individuation. L'exemple de la marche est ici à mon avis éclairant car pour

marcher l'être humain doit simultanément chuter en avant et se rattraper dans son élan. Il se retrouve donc dans un processus simultané de perte d'équilibre et de réstabilisation et c'est précisément pour cette raison qu'il peut avancer. L'individuation est donc cette marche qui ne s'arrête jamais et qui fait qu'un être humain est en perpétuelle reconfiguration. J'ajouterai que les deux jambes dont l'homme a besoin pour marcher dans son individuation ce sont justement le sensible et l'intelligible. En ce sens la Phonésie est cette marche d'individuation qui propose une technique pour coordonner les deux jambes d'un même corps afin de gravir les pentes de l'existence.

Mais remarquons que lors de la crise de Covid, c'est la stabilité de tout le milieu qui s'ébranle sous nos pieds ; dans ces moments l'aspect relationnel avec le contexte est tout aussi important que l'individuation personnelle. L'individu, milieu mouvant, se trouve dans un environnement mouvant lui aussi. J'augmenterai l'image du marcheur qui avance sur les deux pieds du sensible et de l'intelligible par celle d'un surfeur qui, grâce à ses deux jambes mais aussi grâce à sa planche, doit se maintenir en mouvement pour garder son équilibre sur une vague, elle-même mobile. En ce sens dans une vague du Covid *#DanseAvecLesMots* a créé un tube d'individuation, un épiceutre d'expérience créative en recherche d'équilibre toujours renouvelé. La planche de surf y est cet écran digital qui permet de trouver des appuis tactiles dans une relation à soi, à l'autre et au monde.

(2) L'œuvre en tant que rencontre des individuations humaines

Dans leur livre commun *Esthétique de la rencontre*, l'énigme de l'art contemporain⁷²⁶ Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual repensent la théorie esthétique sous le prisme de la rencontre que l'œuvre peut générer. Ils s'efforcent de démonter en art contemporain la dichotomie habituelle entre œuvre et spectateur en se concentrant sur la relation entre les deux. En s'appuyant sur la notion d'individuation de Simondon ils pensent la rencontre esthétique comme un événement transformant la perception du spectateur. Pour eux une « *rencontre individuante* »⁷²⁷ c'est une rencontre suite à laquelle « *notre mode de sentir est renouvelé : nous ne captions pas les mêmes choses de notre quotidien et nous les voyons selon les lignes de force particulières instituées par l'œuvre* »⁷²⁸ . Pour Morizot et Mengual ce renouvellement advient quand une problématique d'un spectateur fait écho avec celle d'un artiste. L'artiste lui-même, se trouvant dans un processus d'individuation pour résoudre une problématique qui lui est propre, présente au spectateur la possibilité de ce processus en la mettant en forme dans une œuvre. « *C'est parce que les lignes de force de la part d'irrésolu de l'artiste sont en partie les mêmes que les nôtres, que, lorsqu'il trouve enfin les formes pour inventer sa composition de lui et du monde, et bien c'est la nôtre en attente que nous reconnaissons* »⁷²⁹ . Et c'est donc en articulant les lignes de forces de l'intelligible et du sensible que le performeur phonésique a trouvé un écho chez les spectateurs de *#DanseAvecLesMots* en résonnant avec leurs « pans d'irrésolution ». Morizon et Mengual poursuivent : « *en travaillant ce qu'il y a de fluide, de mouvant et de non fixé en lui, en lui donnant une forme particulière (celle de son œuvre),*

⁷²⁶ Baptiste Morizot & Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Editions du Seuil, Paris, 2018.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 106.

*l'artiste touche cette même part en nous que nous n'arrivions pas à cerner. En informant (in-former : mettre en forme) sa propre individuation, l'artiste informe la nôtre grâce à son œuvre »*⁷³⁰. En réagencant sans cesse les mots et les gestes qui le traversent, le phonésien de *#DanseAvecLesMots* crée des agencements qui se forment et se déforment dans une matière logo-somatique toujours en devenir. Chaque nouvel emboîtement entre sens et sensations, chaque sens-ations est comme cette étincelle de conscience évoquée plus haut qui propose a fortiori des résolutions momentanées, donnant pour l'individuation des spectateurs une matière à saisir. Ainsi l'individuation logo-somatique du performeur du *#DanseAvecLesMots* raisonne avec la nécessité du spectateur d'enclencher la leur. Et c'est ce que certains spectateurs ont fait, en commençant de performer chez eux leurs propres pratiques singulières en même temps que celle du performeur phonésique.

Une fois que j'ai vu d'ailleurs la profusion des actes créatifs que le projet générait, j'ai invité ces spect@teurs, un par un, à performer avec moi dans mon live. Ceci a été facilité par le dispositif écranique de Facebook qui a permis cette mise en dialogue via un split screen : écran qui se divise en deux dont l'hôte occupe une moitié et l'invité l'autre. Je vous rappelle qu'au début de cet emballement, les spectateurs performaient en quelque sorte dans l'ombre, puisqu'ils pratiquaient leurs gestes créatifs (dessins-instantané, poésie improvisée, photo-collages, création sonore, vidéo-mixage etc.) sans être filmés. Ils me faisaient donc part de leur performance après chaque vidéo live. Or, grâce au partage de l'écran, il a été possible que tous les spectateurs puissent voir nos deux performances simultanément.

(3) Individuation des écrans

⁷³⁰ Résumé du livre *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain* par les auteurs, [en ligne], consulté le 28 octobre 2020. Disponible sur : <https://phrenosphere.com/esthetique-de-la-rencontre/>

On peut donc le voir encore une fois, la présence de la technique numérique dans #DanseAvecLesMots est tout aussi importante que celle d'un performeur vivant, puisque c'est elle qui a permis non seulement le dialogue entre performeur et spectateur mais aussi la visibilité publique de celui-ci. Et comme nous avons vu plus haut à plusieurs reprises, l'écran peut être considéré comme un quasi-sujet, voir même comme une entité vivante ; en suivant les idées de Simondon selon lesquelles la technique a aussi sa propre individuation, on pourrait tout à fait considérer que les écrans vivent aussi leur propre individuation en se transformant sans cesse avec nous. Une transformation qui est tout aussi ambiguë. En effet, si on regarde une récente histoire des écrans, on peut voir qu'entre ceux des salles de cinéma, ceux des téléviseurs dans des appartements et ceux des smartphones dans des poches, les écrans se sont transformés en se miniaturisant et en se rapprochant physiquement des corps humains. Et puisqu'ensemble, les humains et les écrans, nous formons ce que Simondon dans son livre « *Du mode d'existence des objets techniques* »⁷³¹ appelait un « *milieu associé* » ; Bernard Stiegler a repris cette notion et l'a définie comme « *un milieu social, réunissant les êtres humains et les médiations techniques à travers lesquels ils interagissent* »⁷³² : nos individuations respectives, ceux des humains et de la technique, s'influencent et évoluent ensemble. Si les humains ont transformé les écrans en les rendant plus petits et plus individuels, les écrans, de leur côté et en retour, ont aussi transformé les humains en influençant leur façon d'être au monde et plus précisément leur façon d'être ensemble. D'un collectif d'une centaine de personnes au cinéma on est passé vers un petit groupe familial rassemblé devant la télévision, puis vers un regard individuel devant les smartphones. L'individuation des écrans qui s'exprime dans leur miniaturisation a transformé une façon humaine d'être en groupe en l'a rendue

⁷³¹ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958 (Thèse complémentaire de Simondon pour le Doctorat d'État, écrite de 1954 à 1958).

⁷³² Alexandre Serres, *Petit glossaire « stieglierien »*, Séminaire du GRCDI (Groupe de Recherche sur la Culture et la Didactique de l'Information), Rennes, 2008.

cette façon beaucoup plus solitaire. Or, #DanseAvecLesMots a permis de contrer cette tendance en connectant les solitudes du confinement et en faisant de ce réseau un collectif uni par la création.

Mais est-ce qu'il s'agit d'un collectif ? Est-ce que, tout en nous connectant dans un ensemble à travers des écrans, nous organisons une sorte de collectif d'artistes ? Puis, si c'est le cas, quel genre d'intelligence ce collectif d'artistes procure-t-il ?

h) Écosystème dialogique

(1) Des dividus en réseau

Si en temps de Covid 19, l'écran devient presque la seule voie possible vers l'autre, il devient aussi l'entrée unique vers une rencontre avec la multiplicité des solitudes. Mais, à la différence d'une relation in vivo où nous sommes en présence d'une personne dans son intégrité physique, l'écran nous relie seulement à une partie de cette même personne ou plus précisément à une ou deux de ses actions. Nous sommes donc interconnectés mais en même temps reliés seulement à des fragments de nous-mêmes. Suivant Mauro Carbone la multiplication et la miniaturisation des écrans mène vers le morcellement de notre façon d'être au monde. Dans son interview « *Penser au jour de nos écrans* »⁷³³ il propose de remplacer le mot « individu » par celui de « *dividu* » qui enlève au sujet humain son aspect unitaire et souligne non seulement l'aspect mouvant (individuation) mais aussi son aspect multiple, constitué d'une « *multiplicité des processus de dividuations simultanés.* » Ce qui est mis en réseau par les écrans, ce sont donc ces dividuations de chacun de nous.

⁷³³ Mauro Carbone, entretien par Adrien Payet et Félix Motot, *Penser au jour de nos écrans*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=PoUAzLGb4z4&feature=emb_title

L'aspect déplorable de ce genre d'atomisation est dans leur utilisation commercialisée grâce aux big datas ; par celle-ci, étant « découpés » en individus et identifiés en tant qu'un comportement, nous nous exposons à être chiffrables, calculables et classables et donc beaucoup plus facilement manipulables par tel ou tel marché. Scindés en conduites prévisibles, nous avons une tendance à nous séparer de l'ensemble social. Dans sa conférence « *L'écran d'écriture* » au colloque « *Vivre par(mi) les écrans* » Bernard Stiegler signale : « *ce que fabriquent les big datas ce sont des processus de trans-dividuation qui vous rendent incapables d'appartenir à un groupe social* »⁷³⁴ . Il est donc clair que dans cette profusion des écrans individualisés et l'atomisation sociale qu'ils procurent, il est urgent et nécessaire de chercher de nouvelles façons d'habiter les réseaux écraniques tout en expérimentant de nouvelles façons d'y être ensemble.

(2) Création connective

En ce sens *#DanseAvecLesMots* a su relier différentes personnes par une mise en jeu de leurs processus créatifs. Certes, il ne s'agit que de processus partiels, mais ce sont les plus aptes à la recherche, à l'ouverture et donc à une possibilité de convergence vers un commun. *#DanseAvecLesMots* a produit une connectivité qui non seulement détourne les circuits de la stigmatisation marchande mais tend à produire ce qu'on pourrait appeler une création connective. Pour déployer ce que ce terme pourrait représenter, je voudrais m'appuyer sur la notion d'intelligence collective. D'abord, l'intelligence est pour moi une faculté de création ; elle produit des solutions nouvelles face aux problématiques de contextes particuliers. Comme notre contexte est celui d'une création artistique lors d'un confinement, les problématiques sont d'ordre à la fois esthétique et éthique. D'autre part, la création des solutions à ces problématiques se fait d'une façon non pas individuelle mais

⁷³⁴ Bernard Stiegler, *L'écran d'écriture*, Colloque International *Vivre par(mi) les écrans*, Session 3-De, par et à travers *Immersion et interface*, Université Jean Moulin Lyon 3, 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ALBre0fAT-E>

collective. Dans son livre *L'Intelligence collective - Pour une anthropologie du cyberspace*, Pierre Lévy (le philosophe français et spécialiste de l'impact d'Internet sur la société) comprend par intelligence collective cet « *art de faire vivre des collectifs intelligents et de valoriser au maximum la diversité des qualités humaines* »⁷³⁵. Il est donc important que cette intelligence créative découle de la mise en jeu mutuelle des singularités multiples tout en gardant leur diversité respective. Lévy distingue trois grands types de groupes sociaux qui œuvrent dans ce qu'il appelle « l'ingénierie du lien social » : groupes organiques (familles, clans, tribus), groupes organisés (États, institutions, Églises, grandes entreprises) et groupes auto-organisés qui, comme il le précise « *réalisent l'idéal de la démocratie directe dans les très grandes communautés en situation de mutation et de déterritorialisation* »⁷³⁶. *#DanseAvecLesMots* pourrait s'apparenter à ce troisième groupe auto-organisé car il a émergé lors de ce confinement sanitaire qui nous a menés, me semble-t-il, vers une mutation sociétale accompagnée d'une forme de souffrance ; puis il s'est auto-organisé dans le sens où il a dépassé la proposition de départ que j'avais initiée.

Toute fois, dans *#DanseAvecLesMots* nous sommes dans un collectif où il n'y a pas de corps présents in vivo ; tous les actes créatifs s'effectuent à travers les écrans et donc à distance. Nous ne pouvons donc pas vraiment parler d'un collectif dans le sens classique du terme, impliquant la présence d'un ensemble de personnes (dans un même espace lors d'un débat par exemple). Pour le philosophe Vincent Cespèdes dont j'ai parlé au début de ce texte, il est important de distinguer l'intelligence collective de l'intelligence connective qui libère pour lui « *du temps, de l'espace, du viscéral* »⁷³⁷. En effet, même si *#DanseAvecLesMots* garde une partie de l'aspect viscéral puisqu'il s'agit d'une pratique somatique à l'écran,

⁷³⁵ Pierre Lévy, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, coll. "Science et société", 1994, p. 33.

⁷³⁶ *Ibid.* p. 60.

⁷³⁷ Vincent Cespèdes, *Éloge de l'Inex (Intelligence connective)*, 2016, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=EjAEvDixAHk&t=219s>

l'espace et le temps y sont court-circuités par la technologie : l'espace est réduit et le temps est simultané. Nous sommes chacun chez soi et nous sommes réunis de partout dans le monde pour créer simultanément. On songe à un chœur polyphonique où chaque individu chante à sa façon mais où l'harmonie de l'ensemble est plus atomisée et moins homogène que d'habitude.

Mais n'oublions pas que *#DanseAvecLesMots* est aussi un réseau dialogique. Il est certes atomisé mais les dialogiques y sont partout et à différentes échelles : ils sont à l'intérieur même du performeur phonésique entre ses mots et gestes ; ils sont entre le phonésien et les spectateurs grâce aux mots partagés via la messagerie instantanée ; ils sont entre le protagoniste et son artiste renforcés par les réactions du public via la messagerie instantanée. Toute cette multiplicité de dialogues suppose une dense circulation non seulement des énonciations et des expressions mais aussi des écoutes attentives et des regards répondants. Une réceptivité bien active puisque les protagonistes regardent, performent, écrivent et commentent les actes artistiques respectifs. Et c'est par ce répondant actif et attentionné que l'aspect esthétique de *#DanseAvecLesMots* est doublé par son aspect éthique. Que ça soit dans la création ou dans un contexte sanitaire, nous avons tous besoin d'être écoutés et entendus. Dans l'article que j'ai écrit sur mes créations avec des performeurs autistes (TENSER l'autisme à l'envers du soin ; CARE comme rencontrer et non inclure), je traite la question du soin non pas comme un soutien médicalisé (d'emblée inégalitaire) mais comme « *une attention sensible donnée à des différences* »⁷³⁸. Même si ici nous ne sommes pas dans un contexte autistique (entre le mot autiste et le mot artiste il n'y a qu'une lettre de différence), la singularité est de mise dans la création artistique. L'environnement dialogique de *#DanseAvecLesMots* a donc pu créer un milieu propice à la fois à la création et au

⁷³⁸ Anatoli Vlassov, *TENSER l'autisme à l'envers du soin. CARE comme rencontrer et non inclure*, [Plastik] : Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui #06, mis en ligne le 18 avril 2019, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://plastik.univ-paris1.fr/tenser-lautisme-a-lenvers-du-soin-care-comme-rencontrer-et-non-inclure/>

soutien dans les temps de crise. En ce sens, si les écrans nous connectent tout en nous segmentant en individus (selon Carbone), et qu'en plus, le Covid amplifie le besoin de relations, *#DanseAvecLesMots* a su répondre, par son intelligence connective, à ce double enjeu esthétique et éthique en mettant en place non pas une polyphonie mais un véritable écosystème de dialogue, un dense réseau d'échanges et de soutien pour une nouvelle façon d'être ensemble.

i) Pratique de SOI / Technique de NOUS / Technologie du ON

Je voudrais enfin proposer une interprétation plus synthétique du projet *#DanseAvecLesMots*; et à cet effet j'utiliserai certaines notions de Simondon : métastabilité, transduction et transindividuation (ce dernier venant de Stiegler, lequel s'inspire du transindividuel de Simondon); je ferai aussi appel aux termes de pratiques relationnelles de soi, de techniques relationnelles de nous (dérivés des termes de Michel Foucault : techniques de soi et techniques des autres) ainsi qu'au terme de technologies relationnelles du ON qui vient de l'expression plus récente de « *technologies relationnelles* » rattachée au développement fulgurant des réseaux sociaux. Dans un texte très éclairant « *Des techniques relationnelles aux technologies relationnelles* »⁷³⁹ Christian Fauré (ingénieur, philosophe et membre du conseil d'administration de l'association « Ars Industrialis » ainsi que proche collaborateur de Bernard Stiegler) distingue les pratiques, techniques et technologies relationnelles par rapport à leur impact sur nos relations sociétales et notre vivre ensemble. C'est sous le prisme de ces distinctions que je voudrais analyser plus bas les raisons pour lesquelles *#DanseAvecLesMots* a non seulement provoqué le désir de créer chez de nombreux spectateurs, mais a aussi généré un

⁷³⁹ Christian Fauré, *Des techniques relationnelles aux technologies relationnelles*, Blog de Christian Fauré, 2010, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://www.christian-faure.net/2010/10/01/des-techniques-relationnelles-aux-technologies-relationnelles/>

réseau éphémère d'actes créatifs tout en engendrant ainsi une nouvelle forme de collectif, et ce dans une situation d'enfermement généralisé lié à la pandémie du Covid 19.

(1) Surfeur de métastabilité

L'image du surfeur sur une vague, donné plus haut pour parler de l'individuation comme d'un équilibre mobile toujours renouvelé dans un milieu instable et mouvant, pourrait nous servir de parallèle avec ce que Simondon appelle la métastabilité. Pour ce philosophe le processus d'individuation n'est pas stable mais métastable. C'est-à-dire qu'il se trouve en permanence en tension par rapport à son milieu et est ainsi perpétuellement déséquilibré par ce dernier. Son régime d'individuation cherche toujours à rétablir son équilibre pour perpétuer sa métastabilité. Pour cette raison aussi (je l'ai déjà signalé plus haut mais en d'autres termes), le contexte d'une haute perturbation de la métastabilité des humains par la vague du Covid a créé une forte nécessité chez les personnes confinées de chercher à restabiliser leurs individuations pour maintenir leur métastabilité. Restabilisation qui demande une prise de conscience face à cette secousse autant contextuelle qu'existentielle.

(2) Pratique relationnelle de SOI - entre soi et soin

Me trouvant moi-même pris dans cette secousse, et par ce fait dans la même nécessité de prise de conscience, j'ai dû chercher à nourrir ma propre individuation. Ainsi pour nourrir ma métastabilité, j'ai cultivé la pratique individuante que j'appelle comme vous le savez Phoénsie. Pratique qu'on pourrait appeler relationnelle de soi puisqu'elle met en mouvement la relation entre sensible et intelligible au sein même d'un sujet humain, considéré ici comme une entité (copArléité) non pas stable et entière mais changeante et multiple. Pratique relationnelle de soi, puisqu'elle permet de générer de nouvelles significations ou ce que j'appelle des sens-ations, à savoir des sortes d'étincelles de conscience qui apparaissent et disparaissent dans le

montage et remontage des agencements logo somatiques. Ce processus transformant le sensible en intelligible et vice-versa que la Phonésie active dans la corpArléité du protagoniste pourrait se rapprocher du terme simondonien de transduction que cet auteur définit comme « *une opération physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine* » ⁷⁴⁰ . Il s'agit donc d'une activité de propagation à l'intérieur du domaine de la corpArléité qui met en communication deux échelles hétérogènes (sensible et intelligible) permettant ainsi leur transmutation respective.

J'aurais aussi pu qualifier la Phonésie de technique de soi — notion empruntée à Foucault pour qui ce sont « *des techniques qui permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité* » ⁷⁴¹ . Or, pour analyser le projet de #DanseAvecLesMots j'ai préféré différencier la pratique de soi de la technique de nous pour spécifier s'il s'agit d'une pratique solitaire ou en groupe ; mais aussi pour souligner que ce sont deux étapes distinctes d'une individuation qui nécessite à mon avis de se développer autant seul qu'avec l'autre. La pratique relationnelle de soi se définit par le fait qu'elle se pratique seul et régulièrement comme une sorte d'un rituel quotidien. C'est en ce sens d'ailleurs qu'elle peut être qualifiée d'une pratique de soin en s'apparentant ainsi à un régime visant le maintien ainsi que la transformation d'une existence. La pratique relationnelle de soi permet de modeler et profiler une existence en lui donnant une forme particulière dans l'espace et dans le temps ; c'est en quelque sorte une chorégraphie existentielle. Dans le cas de la Phonésie je voudrais aussi souligner le mot relationnel puisqu'il s'agit de travailler

⁷⁴⁰ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Éditions Aubier, Paris, 1989, p. 25.

⁷⁴¹ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome IV, Les techniques de soi, Éditions Gallimard, Paris, 2001, p. 1604.

l'individuation non pas seulement en tant que processus global mais aussi en tant que relation entre plusieurs processus distincts composant cette individuation (processus gestuel, langagier et montage).

(3) Technique relationnelle de NOUS - machine ouverte et milieu associé

Une pratique relationnelle de soi devient une pratique relationnelle de nous quand elle génère un certain nombre d'outils qui peuvent être transmis. La Phonésie par exemple, dispose d'outils performatifs spécifiques (pour manier le geste et le verbe) qui peuvent être partagés avec un groupe (j'en ai déjà décrit quelques-uns de ces outils dans un article Phonesia, My Dance (R) Evolution ⁷⁴²). Elle devient ainsi une technique car elle s'ouvre sur le monde pour donner et accueillir des éléments extérieurs. C'est ce que Simondon appelait une « machine ouverte », c'est-à-dire une technique qui intègre à son fonctionnement son « milieu associé » (terme que j'ai déjà mentionné plus haut). Par exemple quand les spectateurs me donnent des mots pour que je les phonésie, la Phonésie devient cette machine ouverte puisque, en faisant entrer et sortir les mots des spectateurs dans et depuis mon corps, elle intègre ces spectateurs dans son fonctionnement. C'est donc en s'ouvrant sur l'extérieur et à l'autre que la Phonésie passe d'une pratique relationnelle de soi vers une technique relationnelle de nous devenant ainsi le « milieu associé » entre les personnes qui la pratiquent.

(4) Technologie relationnelle du ON - transindividuation entre SOI et NOUS

En tant que technique la Phonésie suppose donc la présence d'un certain nombre d'outils qui peuvent être partagés mais aussi appliqués dans une relation dialogique. C'est-à-dire qu'ils peuvent aussi générer une forme de savoir-faire

⁷⁴² Anatoli Vlassov, *Phonésie as my dance (r)evolution*, in *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://www.academia.edu/38901366/Phonesia_My_Dance_R_Evolution

commun entre les protagonistes. Par exemple, dans ma performance *Diaphoner Expanded*⁷⁴³, je transmets d'abord les outils de la Phonésie aux spectateurs présents puis ensuite, je dialogue publiquement avec eux à l'aide de ces outils. Ainsi la technique relationnelle de nous se met en action lors d'un spectacle et devient ainsi l'objet même de ce dernier. Elle devient à ce moment une technologie puisqu'elle peut être observée et étudiée. On peut donc voir que l'individuation du performeur (pratique relationnelle de soi) infuse par le partage des outils l'individuation d'un groupe (technique relationnelle de nous) puis se détache des humains, devenant ce milieu associé entre personnes dialoguantes et, devenant donc en quelque sorte l'individuation elle-même (technologie relationnelle du ON). Ce qui est intéressant dans ce troisième moment où l'individuation elle-même s'individue (milieu associé observable depuis l'extérieur), c'est que le groupe soutient par son regard collectif l'individuation du spectateur qui participe dans le dialogue phonésique. C'est ce que Simondon appelait le « transindividuel » pour raccorder dans le même mouvement simultané à la fois l'aspect psychologique de l'inter-individuel (où ce sont les individus qui font le groupe) et l'aspect sociologique de l'intra-individuel (où c'est le groupe qui fait l'individu). Dans le transindividuel ce sont à la fois l'individu et le groupe qui se font réciproquement. Or, Stiegler transforme ce terme de transindividuel de Simondon en celui de transindividuation pour rendre l'aspect processuel à cet espace psycho-social (comme dans le passage de l'individu à l'individuation) ; et aussi pour y intégrer la technique. C'est donc en intégrant la Phonésie en tant que technique relationnelle de nous que le groupe a généré sa propre individuation ou plutôt, comme on vient de le dire, sa transindividuation puisque c'est la co-individuation du « soi » (l'individuel), du « nous » (l'interindividuel) et du « on » (la technique) qui a produit de nouvelles significations en créant ainsi un collectif éphémère le temps d'un spectacle.

⁷⁴³ Anatoli Vlassov, *Diaphoner Expanded*, International Performers Meeting at Sport State Art Gallery, Pologne, 2020.

(5) Misère symbolique

La particularité de #DanseAvecLesMots est que cette technique relationnelle de nous de la Phonésie a été injectée dans l'espace technologique de Facebook qu'on pourrait aussi qualifier la technologie relationnelle du ON. En effet, cette technologie industriellement relationnelle met en lien un grand nombre de personnes — mais elle le fait en les découpant en parties classifiables. Nous avons déjà vu plus haut l'idée de Carbone sur le morcellement de l'individu en dividu par ces technologies écraniques. Nous ne mettons fatalement sur les réseaux sociaux qu'une partie de nous-même, souvent d'ailleurs, soi-disant la meilleure, pour ne présenter au monde que des moments qui nous valorisent. L'aspect narcissique de cette pratique nous amène à scinder notre individuation et si par ailleurs, dans la vie réelle, nous ne la compensons pas par des pratiques plus incorporées, nous nous déchargeons de notre propre existence. Comme le souligne Bernard Stiegler dans son interview accordée au journal Suisse « Temps » en mars 2018 : « *vous ne vivez plus dans votre monde mais dans la représentation du monde et de vous dans le monde que Facebook fait de vous* »⁷⁴⁴. Tout en voulant nous mettre en relation avec d'autres humains nous commençons à exister davantage par des représentations de nous-même qu'en éprouvant réellement notre vécu. La scission entre l'imaginaire et l'expérience s'effectue alors chez les humains ; ceux-ci perdent ainsi petit à petit le rapport entre leur désir et leur action. Ce processus rappelle celui de la taylorisation américaine du travail au début de l'époque industrielle et la démotivation qui en suit. En divisant le travail et en spécialisant les travailleurs à l'extrême à tel point qu'ils ne savent plus ce qu'ils font (puisqu'ils ne voient plus le résultat de leur travail), la chaîne industrielle détruit le désir et la motivation de leurs exécuteurs. Un peu plus tard, de l'autre côté de l'océan, chez les Soviétiques, le

⁷⁴⁴ Bernard Stiegler dans son interview *Toute technologie est porteuse du pire autant que du meilleur*, accordée au journal suisse *Le Temps* en mars 2018, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.letemps.ch/opinions/bernard-stiegler-toute-technologie-porteuse-pire-autant-meilleur>

travail ne sera pas mieux stimulé : il s'agit cette fois du salaire, tout le monde gagnant la même chose. Là aussi, la motivation disparaît. Dans ces deux cas, c'est la segmentation entre le vécu et la représentation qui fait des dégâts.

Et aujourd'hui ce sont les industries des technologies relationnelles qui prennent le relais de cette scission entre vécu et représentations pour en tirer de nouveaux bénéfices. En effet, les représentations sont bien plus simples à identifier que le vécu pluriel. Standardisées, les représentations sont plus facilement identifiables par le marché qui en fait un usage commercial. D'autant plus que notre propre consumérisme nous pousse davantage vers cette vie par procuration où nous préférons consommer en empruntant des trajets bien connus plutôt que vers le développement de nouvelles pratiques pour des expériences imprévues. Nous consommons notre existence en l'achetant par segments commercialisés, et le marché fait tout pour exploiter ces représentations. Et c'est ainsi que, comme le souligne Christian Fauré, « *l'industrie des technologies relationnelles qui gère les réseaux sociaux en ligne tend à produire des services relationnels qui court-circuitent le développement de pratiques* » ⁷⁴⁵ . Cette interdépendance consumériste entre le marché et les consommateurs, couplée avec la dividuation automatisée par des technologies de captation d'attention, détruit non seulement les individuations psychiques des sujets humains mais aussi, en éliminant l'élaboration des pratiques, l'individuation collective et au passage la politique elle-même dans ce qu'elle représente de vivre ensemble. Diviser pour mieux régner (en latin *divine et impera*) est une vieille stratégie de pouvoir, visant à propager les oppositions entre les gens et les peuples pour les affaiblir afin de les influencer. Il est donc facile de manipuler nos désirs quand ils sont découpés en morceaux et il est aussi très facile de se perdre quand on ne sait plus de quoi on a envie. C'est ce que Stiegler appelle misère dans le titre même de son ouvrage « De la misère

⁷⁴⁵ Christian Fauré, *op. cit.*

symbolique », misère qui vient de « *la canalisation de la libido* » par des technologies industrielles, et d'un « *conditionnement se substitu(ant) à l'expérience* » ⁷⁴⁶ (par le marketing de ces mêmes technologies). Cette misère résulte de la destruction du sens de l'existence des humains par l'annihilation des accès à leur propre sensible. Or, comme Stiegler le souligne très justement, « la sensibilité est le premier unificateur des groupes humains. » ⁷⁴⁷ Car c'est par le sensible contenu dans les objets et par le partage de ce sensible que nous nous accordons dans nos affinités.

(6) Rencontre du SOI du NOUS et du ON

Mais les réseaux sociaux ne sont pas porteurs que du pire. Comme n'importe quelle technique, les technologies relationnelles comportent en elles des potentialités insoupçonnées qui nous permettent de faire des choses que nous n'avons jamais pu faire auparavant. En transformant l'espace et le temps elles nous transforment en profondeur. Il est donc clair qu'elles sont tout autant fertiles que toxiques — Stiegler reprend chez les Grecs anciens la notion du *pharmakon*, à la fois remède et poison — et que la question principale est surtout : comment opérer avec ces nouvelles technologies et quelles pratiques inventer pour rabaisser leur toxicité et y découvrir de nombreuses facultés. Qu'il s'agisse de l'accès à une information éclectique issue du monde entier ou de la possibilité de communiquer avec toute une diversité de groupes humains, les réseaux sociaux permettent le partage de l'intelligible et du sensible. Des technologies relationnelles peuvent non seulement nous amener à faire de vraies rencontres autant personnelles qu'artistiques mais aussi former, comme déjà dit plus haut, de nouvelles façons d'être ensemble. En ce sens, le projet *#DanseAvecLesMots* a constitué une véritable

⁷⁴⁶ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, coll. « Champs Essais », Éditions Flammarion, Paris, 2013, p. 11.

⁷⁴⁷ *Ibid*, p. 194-195

écologie relationnelle et ce grâce à la rencontre entre les individuations du SOI, du NOUS et du ON.

Dans la généalogie de #DanseAvecLesMots on peut constater qu'une pratique relationnelle du SOI (la Phonésie pratiquée en solitaire) est devenue une technique relationnelle du NOUS (la Phonésie pratiquée à plusieurs) et s'est injectée dans une technologie relationnelle du ON (réseau social de Facebook). C'est-à-dire que dans la technologie industrielle qui a une forte tendance toxique à segmenter les êtres humains, il a été placé une technique moniste de soin qui, au contraire, rassemble les différents processus (somatique et langagier) des individuations que ces humains représentent. Pour reprendre les termes de Simondon et de Stiegler, face aux courts-circuits de trans-dividuation des technologies relationnelles du ON, #DanseAvecLesMots a produit des circuits de trans-individuation en y introduisant une technique relationnelle du NOUS et a généré ainsi un réseau des pratiques relationnelles du SOI.

(7) Écosystème psycho-socio-technique

Ce mouvement antagoniste introduisant une pratique performative qui rassemble dans un environnement technologique qui sépare est à mon avis la clé pour comprendre ce qui a motivé les différentes personnes à créer en commun avec des pratiques singulières. Ce projet a répondu à la nécessité de raccorder chez l'individu le sensible à l'intelligible lors de la crise de Covid ; il a aussi permis de se réapproprier le terrain technologique des réseaux sociaux face à leurs conditionnements automatisés. Deux courants contraires qui se rencontrent pour générer une vague de trans-individuation et qui, par son écoulement, crée un véritable écosystème relationnel psycho-socio-technique.

Et c'est ce milieu hybride que #DanseAvecLesMots a pu constituer que j'appelle un écran viv@nt puisqu'il a rassemblé deux types d'écrans à mi-chemin entre la technique et l'humain, à savoir l'écran digital et l'écran phonésique. L'écran

digital quasi-sujet qui se trouve dans tous nos téléphones et ordinateurs portables et l'écran performatif de la corpArléité que le performeur utilise lors des lives. Un écran viv@nt car il a su propager la création autour de soi et qui a été rendu possible par le couplage des puissances à la fois humaines et techniques dans un ensemble régénérant qui pousse ces protagonistes à se transformer et à évoluer ensemble.

j) Conclusion

(1) Différence entre spectacle vivant et spectacle en streaming

Pour conclure, je voudrais souligner la différence entre le spectacle vivant interactif (comme par exemple dans *Diaphoner*) et la performance interactive en streaming (comme dans le cas de #DanseAvecLesMots) : ces deux façons différentes de faire une œuvre interactive provoquent chacune un écosystème relationnel. Je pose donc la question de savoir ce que la technologie apporte ou retire par rapport au spectacle vivant. Je voudrais préciser aussi que je ne pense pas que le spectacle vivant en ligne est susceptible de « tuer » le spectacle en présentiel. L'histoire nous montre que chaque fois qu'une nouvelle technologie arrivait, elle n'annule pas celle d'avant mais s'ajoute à la précédente tout en la transformant. Par exemple, l'apparition de l'écriture vers 3300 av. J.-C. n'a pas tué le pouvoir de l'oralité ; l'écriture s'est ajoutée à elle tout en la modulant. L'apparition du téléphone au 19^{ème} siècle n'a pas annulé la communication intersubjective en présentiel mais l'a plutôt complétée. Ou encore « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (pour citer le nom d'un essai de Walter Benjamin) n'a pas disparu mais s'est plutôt transformée. La reproductibilité technique des œuvres a contribué à la dissolution de leur aura en tant qu'œuvre unique, ce qui a permis d'interroger la perception de l'œuvre par le spectateur. Bref, dans la plupart des cas, les techniques n'annulent pas celles qui les précèdent mais les modifient. En ce sens il

est plus intéressant pour moi de se poser la question de ce qui évolue à l'arrivée de nouvelles techniques que de les rejeter par méfiance des nouveautés. Je me questionne donc ici sur ce que le spectacle en streaming apporte ou enlève par rapport au spectacle en présentiel.

Ainsi, il est clair pour moi que *Diaphoner*, en tant que spectacle vivant, garde la force d'une mise en relation directe entre les gens. Il rend cette expérience en chair et en os. La rencontre intersubjective y est incarnée. En même temps, elle amène les spectateurs de *Diaphoner* à s'approprier sur le moment une pratique relationnelle (la Phonésie) qui n'est pas la leur mais celle de l'artiste. Dans *#DanseAvecLesMots*, même si l'interaction avec les spectateurs s'effectue à distance et que la rencontre est moins incarnée, l'interaction entre l'artiste et les spectateurs a généré des pratiques artistiques propres à chacun (dessins, photo-montages, poésies, compositions sonore et vidéos, jeu de tarot etc...). Ils deviennent forgers de leur propre singularité d'individuation, tout en étant en relation avec le collectif qu'ils forment.

La question que je me pose alors en tant qu'artiste est la suivante : est-il possible de combiner les avantages respectifs de ces deux projets, à savoir l'avantage d'une présence réelle dans *Diaphoner* avec l'avantage de mise en réseau des singularités créatives dans *#DanseAvecLesMots* ? J'envisage donc une nouvelle création dans laquelle je tenterai de fusionner le spectacle vivant et le streaming sur scène. Une rencontre de transindividuation s'effectuera non pas seulement sur le réseau mais aussi sur la scène. Entre virtuel et réel, un projet relationnel de troisième type où le SOI, le NOUS et le ON font une rencontre viv@nte et où l'artiste, les spectateurs et la technologie font corps dans le même espace et partout ailleurs dans le monde. Tel sera le prochain épisode ;)

IV. Conclusion

La conclusion synthétise le chemin création-recherche accompli, celui de l'invention de la Phonésie, mais aussi décèle ce que ne pouvais pas être découvert avant que cette poïétique ait eu lieu. À travers de multiples expérimentations la problématique s'est élargie en passant d'une binarité antagoniste entre danse et parole vers une multiplicité dialogique entre geste, voix et mot, ce qui a permis au danseur parlant de performer un acte d'énonciation dans sa diversité d'expressions multiples, autant intelligible que sensible. D'autre part, la Phonésie est à la fois un art du multiple puisqu'elle rassemble en soi plusieurs médiums d'expression, mais elle cherche aussi à dépasser la superposition de ses différents composants et s'ouvrir vers une nouvelle discipline artistique.

1. D'un art du multiple vers le multiple d'arts

Pour conclure ce travail sur l'invention de la Phonésie je voudrais synthétiser le chemin création-recherche accompli mais aussi déceler ce que je ne pouvais pas découvrir avant que cette poïétique ait eu lieu. Ce que je savais avant et ce qui constituait la problématique de départ de cette thèse c'est le rapport hiérarchisé entre la danse et la parole où la charge sémantique des mots a une tendance à dominer la portée somatique des gestes dansés. Il s'agit au fond d'une problématique bien plus ancienne et générale — celle du rapport dichotomique et hiérarchisé entre corps et esprit. L'enjeu de la Phonésie étant de développer des outils performatifs et théoriques qui permettent au geste dansé d'agir sur la structure même de la langue sémantique et d'égaliser ainsi les pouvoirs entre différents langages. Or, ce que je découvre aujourd'hui, c'est qu'à travers de multiples expérimentations la problématique s'est élargie en passant d'une binarité antagoniste entre danse et parole vers une multiplicité dialogique entre geste, voix

et mot, ce qui a permis au danseur parlant de performer un acte d'énonciation dans sa diversité d'expressions multiples, autant intelligible que sensible.

D'autre part, ce que je savais aussi auparavant c'est que cette technique logo-somatique est un art du multiple puisqu'elle rassemble en soi plusieurs médiums d'expression. Dans son processus poïétique la Phonésie articule d'abord la danse et la voix, puis la danse, la voix et le mot, puis ensuite s'élargit à l'hybridation entre plusieurs arts : la danse contemporaine, la poésie sonore, le chant mixte et l'art du montage. Or, ce que j'ai pu découvrir lors de l'élaboration de cette thèse, c'est que la Phonésie tente à devenir elle-même une forme d'expression nouvelle. C'est-à-dire que la Phonésie, formée par l'entrelacement de multiples formes expressives, cherche à dépasser la superposition de ses différents composants et s'ouvrir vers une nouvelle discipline artistique. C'est donc en surplombant cette création-recherche et en retraçant succinctement son parcours poïétique que je vais nommer la multiplicité de registres avec lesquels la Phonésie quête à révéler sa singularité pour devenir peut-être un jour un art à part entière.

2. Art Chorégraphique (R) évolutionnaire

La Phonésie est d'abord un art chorégraphique puisqu'elle puise son départ dans la danse : c'est en pratiquant la danse que j'ai eu le désir d'y connecter d'abord la voix puis la parole. Cette superposition entre la danse et la parole m'a amené vers la problématique d'une relation dichotomique entre ces deux activités. Étant moi-même danseur je remarquais que si je prononçais un mot sur scène il « pesait » plus que le geste que je dansais au même moment. C'est-à-dire que ce mot attirait plus mon attention que le geste. Étant moi-même aussi le chorégraphe, j'ai pu observer le même phénomène : lorsque les danseurs parlent sur scène le sens de leurs paroles a plus de poids dans ma perception (celle du chorégraphe tel un spectateur extérieur) que leurs gestes dansés. Partant aussi d'une problématique

que j'ai pu observer dans l'histoire d'un spectacle vivant qui impose une dichotomie entre la voix et le corps ⁷⁴⁸ , l'enjeu de la Phonésie consiste en sa capacité à transformer par le geste dansé la langue verbale et à rééquilibrer ainsi les forces entre le sensible de la danse et l'intelligible de la parole. Ainsi la Phonésie propose divers outils performatifs qui permettent de développer une relation entre la musicalité des mots, leurs sens et les mouvements dansés, relation qui n'est pas fondée sur l'accompagnement textuel de la danse, mais bien sûr une rencontre dynamique entre danse et parole. Ces outils permettent de faire en sorte que le son des mots est aussi important que leurs sens, de même que le mouvement du corps est aussi signifiant que les mots. En ce sens la Phonésie propose un dialogue synesthésique où le danseur parlant a une capacité à renoncer à toute forme de hiérarchie entre les sens et le sens. Et c'est donc cette expérience mouvante, hybride et déhiérarchisante entre corps et langue que la Phonésie a comme pour enjeu de mettre en acte.

Cet acte me paraît d'autant plus actuel que depuis quelques décennies la danse contemporaine devient de plus en plus parlante. Cependant, en observant ces créations, il me semble que dans la plupart des cas la parole n'est pas influencée par la danse. C'est-à-dire que ni la forme phonique ni le contenu sémantique de l'élocution ne sont perturbés par le geste dansé. Certains chorégraphes qui ont beaucoup travaillé sur le rapport entre la danse et la parole comme par exemple Georges Appaix et Maguy Marin mais aussi Pina Bausch, Somone Forti, Jerome Bel, Xavier Le Roy (auxquels on peut ajouter Boris Charmatz, Mette Ingvartsen, Noé Soulier, Flora Detraz, Maxance Rey, Denis Plassard) ne font

⁷⁴⁸ Dans l'opéra par exemple, encore jusqu'au XVIII^e siècles, pour produire la voix « idéale » du castrat, on lui enlevait ses testicules, amputant ainsi une partie du corps pour préserver la « pureté » d'une voix enfantine. Dans le théâtre classique, le texte primait souvent sur tout le reste, soumettant le corps du comédien à l'emprise de l'intelligibilité de ces paroles. Dans la chorégraphie, le danseur était toujours privé de la parole suivant une doctrine qui le réduisait à n'être qu'un corps disponible seulement au mouvement.

que très rarement en sorte que la danse influence la phonétique de la parole et jamais en sorte qu'elle perturbe le contenu sémantique de la langue qu'ils utilisent. Or, la Phonésie donne des outils qui permettent d'effectuer une panoplie de possibilités pour que non seulement la danse puisse agir sur la langue parlée mais aussi que le geste dansé puisse rentrer en dialogue égalitaire autant avec le contenant phonique de la langue qu'avec son contenu sémantique.

Mais la Phonésie ne s'arrête pas seulement à l'enjeu de donner aux danseurs leur capacité singulière d'agir sur la parole. La Phonésie va plus loin en cherchant une nouvelle forme d'expression qui instaure un véritable dialogue entre le sensible des gestes et l'intelligible des mots. Pour ce faire la Phonésie développe les outils performatifs. Le premier que j'appelle Trois Pistes représente un outil que je pourrais considérer comme le plus important car il permet de concevoir la Phonésie en tant que montage performatif. Puis les outils de rupture (TROU), de répercussion (CONTAMINATEUR), de prolongation (ILLUSTRATEUR), de délai (ÉCHO), de déformation (TORSION), de complète indépendance (PARALLÈLE) donnent un éventail de possibles non exhaustif pour tisser les trois pistes entre elles. À quoi s'ajoutent d'autres outils, comme ceux d'avalement (DÉGLUTITION), de fractionnement (SYLLABIE), de propagation (POLYSÉMIE) qui sont là pour opérer plus spécifiquement sur la dimension imaginaire.

Si la Phonésie développe ses propres outils performatifs elle s'imprègne aussi des multiples outils d'autres artistes souvent en dehors du milieu chorégraphique. Rappelons brièvement la « *déclamation* »⁷⁴⁹ d'Antonin Artaud, les « *mot-mouvements* »⁷⁵⁰ de Vsevolod Meyerhold (réactions en chaîne entre geste, émotion

⁷⁴⁹ Claire Rosé, *Faire jaillir des âmes sur mon corps, poétique de la déclamation selon Antonin Artaud*, dans l'étude réunie par Pierre Longuenesse, Sandrine le Pors, *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, éditions Artois Presses Université, 2020, p.301.

⁷⁵⁰ Svetlana Sadovnikova, *Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel'*, Technologies modernes à forte intensité scientifique, 2016, n° 8-2., p.p. 358-362, [en

et prononciation d'un mot), les « *poèmes d'onomatopées* » de Raoul Hausmann et Kurt Schwitters (paroles de souffle), la « *logophagie* » de Valère Novarina (« *manger* » le texte), le « *Zaoum* » de Vélimir Khlebnikov, (langage transmental incantatoire), la « *mastication verbale* » de Christophe Tarkos (déconstruction des règles communicationnelles d'une langue), le « *bégaiement* » de Gherasim Luca, Poésie sonore internationale ⁷⁵¹ d'Henri Chopin (union de la poésie et de la musique), enfin, les principes du montage cinématographique entre image, voix et mots inscrits sur l'écran, rencontrés dans « *Histoire(s) du cinéma* » ⁷⁵² de Jean-Luc Godard.

Par tous ces outils poïétiques autant créés qu'empruntés la Phonésie ambitionne à la fois de créer une rupture dans l'art chorégraphique et en même temps de s'inscrire dans l'évolution d'une pensée occidentale autour du corps en mouvement. L'aspect révolutionnaire de la Phonésie consiste dans le fait qu'elle prétend effectuer une rupture en passant d'un art chorégraphique muet vers un art chorégraphique parlant, d'un danseur muet vers un danseur parlant. Un danseur qui, lorsqu'il danse-parle sur scène, le fait non comme un comédien, un conférencier ou un chanteur (s'il chante en même temps qu'il danse) mais comme un danseur — celui qui transforme par ces gestes dansés la structure de la langue sur le plan phonique et sémantique.

La Phonésie développe aussi des outils conceptuels qui s'inscrivent dans l'évolution de la pensée autour du corps en mouvement. L'un de ces concepts théoriques qui serait à mon sens le plus important est celui de la corpArléité. Un concept qui élabore et théorise un champ d'expérience que le danseur parlant met en jeu lorsqu'il *phonésie*. S'inscrivant dans l'histoire des idées, ce concept tend à

ligne], traduit du russe, consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

⁷⁵¹ Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Joan-Michel Place, coll. « Trajectoires », Paris, 1997.

⁷⁵² Jean-Luc Godard, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.

prolonger ceux de « corps » et « corporéité », tout en les augmentant par la présence de la langue. Rappelons qu'à la suite du Platon l'humain a été divisé en corps et âme, que le premier a été dénigré en faveur de la dernière et le corps considéré comme un matériau inerte sur lequel l'âme doit agir pour parvenir à la vérité. La Renaissance a construit un corps anatomique à partir de la dissection des corps morts, faisant du corps un assemblage de flux et d'organes. Au 19ème siècle, avec Marcel Mauss le corps restait une matière inerte mais s'ouvrait néanmoins à l'environnement. Enfin, au 20ème siècle, Merleau-Ponty introduit pour la première fois une notion de *corporéité* distincte de celle du corps. Avec la *corporéité* le corps passe du « avoir un corps » vers l'« être-corps », il devient un lieu d'expérience et de rencontre avec le monde. De nos jours Lorence Louppe met dans le terme de *corporéité* l'idée d'un corps en mouvement. Et le philosophe Michel Bernard met dans ce terme « *des expériences hybrides, variables, instables et contingentes* »⁷⁵³. Donc en vingt siècles les conceptions ont évolué d'un corps — matière inerte à une corporéité — lieu d'une expérience mouvante.

Quant à la *corpArléité*, elle reprend cette idée d'un être humain en tant que lieu d'une expérience mouvante mais augmente les notions de *corps* et de *corporéité* par la présence de la langue. La *corpArléité* ne traite plus seulement du corps d'un danseur mais du corps d'un danseur parlant, c'est-à-dire d'un corps constitué de plusieurs expériences mouvantes (dont la danse et la parole), voire de plusieurs corps. En effet, selon Antonin Artaud, « les paroles aussi sont des corps »⁷⁵⁴, « des corps animés »⁷⁵⁵; en ce sens les gestes dansés le sont aussi et sont même, en poussant cette idée un peu plus loin, des formes de vie⁷⁵⁶. Dans la

⁷⁵³ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001, p. 12.

⁷⁵⁴ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, tome XXII, pp. 26-27.

⁷⁵⁵ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome XIV, pp. 30-31.

⁷⁵⁶ L'idée de considérer la langue comme une forme de vie n'est pas nouvelle. Déjà Charles Darwin évoquait un étonnant parallèle entre l'évolution des espèces et celle des langues. En analysant chez les animaux et chez les êtres humains l'apparition de différentes façons de communiquer, dans son

corpArléité la langue et la danse figurent comme des formes de vie au même titre que l'humain. Le danseur parlant n'est plus seul auteur de son acte d'énonciation ; il partage son expression avec d'autres formes de vie (langagière et somatique) qui le traversent. En s'inscrivant dans la lignée des concepts occidentaux du corps et de la corporéité, la corpArléité permet de concevoir une nouvelle représentation d'un corps humain qui dépasse l'anthropocentrisme existant et le remplace par une relation écologique.

La Phonésie et la corpArléité représentent donc deux versants d'un art chorégraphique (r) évolutionnaire dans le sens où la Phonésie ambitionne de créer une rupture dans l'art chorégraphique et où la corpArléité cherche à s'inscrire dans une évolution ; ces deux versants cherchent à réunir corps et esprit dans une expressivité autant sensible qu'intelligible. La Phonésie et la corpArléité proposent des réponses autant pratiques que théoriques aux contradictions d'une époque où les actes et les discours paraissent de plus en plus dichotomiques. Et c'est par cet acte à la fois émancipateur et créateur que la Phonésie propose d'orienter nos contemporains vers l'établissement d'une nouvelle expression logo-somatique. Dans leur manifeste « *Pour un art révolutionnaire indépendant* » publié en 1938 au Mexique, André Breton et Diego Rivera (et peut-être aussi Léon Trotski) disaient : « *l'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il s'est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur.*⁷⁵⁷ » C'est donc en expérimentant sur moi-même tout le cheminement poïétique de la Phonésie que j'espère développer une technique

ouvrage *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, il constate que « les langues, comme les êtres organisés, peuvent se classer en groupes subordonnés. » (Charles Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Troisième édition française, Éditions C. Reinwald & Compagnie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1891. p. 96

⁷⁵⁷ André Breton et Diego Rivera (et peut-être aussi Léon Trotski), *Manifeste Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938), [en ligne], traduit du russe, consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.andrebretton.fr/work/56600100358020>

émancipatrice que je pourrais partager avec ceux qui le désirent, apportant ainsi ma pierre à l'édifice de la danse contemporaine et plus largement à la société d'aujourd'hui dont je fais partie.

3. Art Orienté Sujet

Par la notion de la corpArléité, dans la Phonésie le danseur parlant considère d'une façon spéculative la danse et la langue comme des sujets vivants. Des sujets animés d'une vie autonome, d'une faculté de développement qui leur est propre et obéissant à des règles qui leur sont intérieures. Lors de son acte phonésique le danseur parlant choisit d'entrer en relation avec ces sujets vivants qui deviennent pour lui des entités actives de concert avec lesquelles il peut créer. C'est pour cela que je positionne la Phonésie dans ce que j'appellerai Art Orienté Sujet. C'est-à-dire un art dans lequel l'humain devient un sujet créatif grâce aux autres sujets mi ou non humains. Autrement dit, un être humain pratiquant la Phonésie s'auto-poïétise non pas tout seul mais en élargissant sa conscience à des sujets non humains (la danse et la langue qui l'habitent) ; ce qui fait de sa prise de conscience un acte à la fois relationnel et poétique.

Ce positionnement de la Phonésie dans l'Art Orienté Sujet poursuit aussi l'élan de Nicolas Bourriaud. Celui-ci, dans sa leçon inaugurale « *Esthétique Relationnelle* » au Musée d'Art Contemporain de Rome (MACRO) en 2019 ⁷⁵⁸, tente de contrecarrer une tendance de la pensée contemporaine qui, à son avis, exacerbe un peu trop le combat contre l'anthropocentrisme ambiant. Pour Bourriaud, par exemple, un courant de pensée philosophique comme celui du « réalisme spéculatif » considère le tout comme chose ou objet. Les humains y sont aussi des

⁷⁵⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, leçon inaugurale, Musée d'Art Contemporain de Rome (MACRO), 2019, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>

objets - des objets sensibles. Pour Bourriaud les auteurs comme Bruno Latour (qui évoque un « *Parlement des choses* »), Levi Bryant (qui parle de « *Démocratie des objets* »), Graham Harman (qui définit sa pensée comme « *Ontologie Orientée Objet (OOO)* ») — auxquels j'ajouterai moi-même les artistes Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin (qui appellent leur duo « *Art Orienté Objet* »), cherchent à libérer les objets de la conscience humaine en leur attribuant un aspect métaphysique décolonisé de la présence humaine. Or, pour Bourriaud il est important non pas d'exclure l'humain du reste du vivant mais au contraire de l'y inclure dans un rapport écosystemique égalitaire et interdépendant. Pour lui il faut remettre de l'humain partout où il s'est retiré, comme par exemple dans la finance informatisée ou dans la politique qui est souvent fixée sur la seule qualité quantifiable. Remettre de l'humain ne vaut pas dire mettre l'humain au centre mais l'intégrer dans une co-présence avec d'autres formes de vie considérées comme des sujets à part entière. En ce sens la *corpArléité*, tel une aire de jeux pour danseur parlant, crée un environnement où tous les actants sont envisagés comme des sujets vivants en relation. Alice Gervais-Ragu, commentant la Phonésie, la qualifie de « *dispositif chorégraphique relationnel à percevoir en tant que milieu vivant et habité* » ⁷⁵⁹ , un milieu qui « *réengage sa propre matière de réinvention, sans jamais se figer à ce qui lui garantirait sa force ou son succès, et c'est bien là, me semble-t-il, le propre de tout vivant* » ⁷⁶⁰ .

4. Art Processuel

La Phonésie est effectivement un environnement qui réengage perpétuellement sa matière de réinvention puisqu'elle fabrique ses outils lors des créations phonésiques ; ces outils sont réinjectés par la suite dans des projets

⁷⁵⁹ Alice Gervais-Ragu, *Danse et Écologie Sociale*, Journal de l'ADC (Association pour la danse contemporaine), publié au début du 2020, p. 37, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : https://pavillon-adc.ch/wp-content/uploads/2019/12/JADC_77_2019_DoublePages.pdf

⁷⁶⁰ *Ibid.*

consécutifs et sont ainsi mis à l'épreuve de la création. La spécificité de ce travail est dans le fait qu'il met en question la notion même de l'œuvre comme objet fixe et pérenne. La Phonésie ne se cristallise pas dans un seul projet mais s'élabore au cours de projets protéiformes : spectacle immersif, performance participative, conférence-performance, film-action, spectacle en réalité mixte, streaming interactif. On peut donc la qualifier, pour citer encore Alice Gervais-Ragu d'œuvre « *plus processuelle que finalisante* » ⁷⁶¹ .

La Phonésie qui forme ses outils est donc un art de processus. Mais la Phonésie est aussi un art processuel lorsqu'elle met sous les yeux des spectateurs un processus en train de se faire qui est celui de la désautomatisation et de la recomposition des liens structurels qui lient nos gestes et paroles. Danseur parlant montre au spectateur comment geste, voix et mot sont intimement liés dans nos actes d'élocution et comment il est possible de les délier puis de les relier dans d'autres agencements logo-somatiques. Ce qui est donné à voir est donc un processus de transmutation perpétuelle entre geste, voix et mot où l'un est constamment traduit par l'autre et inversement. On peut situer la Phonésie dans la lignée des artistes des années soixante où dans différents domaines artistiques le processus était la matière même de l'œuvre. Ce sont par exemple des chorégraphes tels que Steve Paxton avec sa pièce *Magnesium* (1972) ⁷⁶² qui met en scène l'improvisation des sauts de collisions et des chutes entre plusieurs danseurs ; ou que Trisha Brown avec sa pièce *Accumulation* (1971) ⁷⁶³ où le geste de l'auteur se répète sans jamais pour autant se fixer. Chez le plasticien Robert Morris dans

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Steve Paxton, *Magnesium*, à l'occasion d'une résidence de Grand Union à Oberlin College, 1972.

⁷⁶³ Trisha Brown, *Accumulation*, 1971, New York University, Gymnasium, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=86l6icDKH3M>

Process Pieces (1970) ⁷⁶⁴ l'exposition devient aussi la monstration d'un processus — celui de l'installation des différentes œuvres (étalage de voix, de béton ou d'acier). Le musicien Steve Reich dans son texte *La musique en tant que processus graduel* (1968) ⁷⁶⁵ déclare explicitement que ses pièces musicales sont littéralement des processus. La particularité de ce genre d'œuvres processuelles est que leur perception par le spectateur devient aussi un processus — celui de l'expérience presque somatique de la transformation et de l'évolution de leur perception, une expérience qui fait écho aux théories du philosophe John Dewey avec son livre *l'Art comme Expérience* ⁷⁶⁶ qui a tant influencé les artistes de l'époque post-moderne.

5. Art de la Performance Sémiotique

Quelle est alors la spécificité de cette expérience que la Phonésie propose ou donne à voir aux spectateurs ? Jouant sur les automatismes des liens entre gestes et paroles, la Phonésie performe l'acte d'énonciation dans sa restructuration entre les éléments perceptibles (signifiants) et le sens donné à ces signifiants (signifié). Rappelons ici que le linguiste suisse Fernand de Saussure distingue le signifiant et le signifié comme deux parties complémentaires et synchrones du signe linguistique. Le signe (par exemple le mot) est donc composé par le signifié qui représente un concept mental associé à ce signe (sens du mot) et le signifiant - sa représentation acoustique (son du mot). Puis le linguiste russo-américain Roman Jakobson distingue le langage en verbal et non verbal, mettant l'accent sur la différence entre ces deux formes de communication à l'intérieur du même signe langagier. On peut donc dire que lorsqu'on écoute quelqu'un parler, ce qu'on perçoit, c'est une

⁷⁶⁴ Maximizing the Minimal, *Time*, 20 avril 1970, p. 54, in Pauline Chevalier, *De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre*, Nouvelle revue d'esthétique, vol. 8, no. 2, 2011, pp. 31-39.

⁷⁶⁵ Steve Reich, *Music as a Gradual Process* (1968), [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Reich_Gradual-Process.pdf

⁷⁶⁶ John Dewey, *l'Art comme Expérience*, Éditions Gallimard collection Folio Essais, Paris, 2010.

synchronisation entre le signifié (le sens du mot) et plusieurs signifiants : à la fois verbal (son du mot) et non verbal (mouvement des lèvres). En ce sens dans le cas d'une performance phonésique, le danseur parlant, par son expressivité corporelle amplifiée (le mouvement du corps y joue le rôle d'une grande bouche) ainsi que par les agencements qu'il effectue entre les expressions corporelles, sonores et sémantiques, performe un re-montage perpétuel entre le signifié (sens des mots) et les deux signifiants distincts (corporelle et sonore). Agissant sur des liens entre Danse, Voix et Mot, le danseur parlant démantèle des liens inhérents entre un signifié et deux signifiants, les recompose dans d'autres agencements logosomatiques et génère ainsi une multitude de nouveaux signes.

Par exemple dans le cas de la performance *Chairs Mots* où le spectateur donne un mot (signe linguistique) au danseur parlant, le performeur phonésique déconstruit performativement ce mot en Voix (signifiant sonore de ce mot), Danse (signifiant gestuel de ce mot) et Mot (signifié de ce même mot) puis recompose ces trois composants dans d'autres agencements voca-soma-linguistiques. L'attention du spectateur qui a donné un signe (mot) au danseur parlant est donc comme nucléarisée par le performeur — d'abord le danseur parlant fissionne le signe en plusieurs de ses composants puis fusionne ceux-ci dans de nouveaux agencements chimériques entre mot, son et geste. En ce sens, je pourrais dire que le danseur parlant organise une sorte de réacteur nucléaire sémiotique de transformation entre le sens du mot et sa matérialité autant sonore que corporelle. De plus, le fait que c'est le spectateur lui-même qui « injecte » le mot dans le réacteur sémiotique du performeur fait que le signifié de ce mot est chargé pour lui d'un affect personnel. Son attention n'est donc pas seulement injectée dans le performeur mais fait des allers-retours, par une sorte d'empathie kinesthésique, entre la corporéité du performeur et celle du spectateur lui-même. Irradiée emphatiquement par cette transformation du performeur, l'attention du spectateur « subit » elle-même sa propre transformation, devenant le cœur de leur rencontre sémiotique. La

corpArléité est dans ce cas-là le milieu qui donne forme à cette rencontre proliférante en devenant un véritable générateur des actes sémiotiques. Et la Phonésie est une sémiotisation en acte dans ce milieu où ce qui « fait sens » est le sens lui-même, le sens performé. Par cette performativité du sens le danseur parlant pousse les langages verbaux et non verbaux vers les étranges hybridations qui provoquent des sens inédits. La Phonésie dynamise donc les liens structurels du langage qui sont à la fois syntagmatiques, rhétoriques et somatiques, et engage son expression à tendre vers la libération du sens et de sa matière énonciative.

La particularité de cette matière d'expression phonésique est dans le fait qu'elle est « composite », c'est-à-dire qu'elle se compose de plusieurs matières expressives hétérogènes : danse, voix et mot. Comme le *cinéma* la Phonésie est un langage qui se différencie des langages dont elle est composée. Dans son livre « *Langage et cinéma* », Christian Metz, théoricien français de la sémiologie du cinéma, spécifie la particularité du cinéma en tant que langage composite « dès le niveau de la matière de l'expression »⁷⁶⁷. Metz note que le cinéma comporte plusieurs langages qui se différencient par leur matière physique elle-même : « *photographie mouvante mise en séquence, son phonétique, son musical, bruit* »⁷⁶⁸. Or, en général chaque langage est plutôt homogène physiquement : la musique est constituée de sons, la parole de sons phonétiques, l'écriture de tracés graphiques etc. Le cinéma est donc pour Metz hétérogène au niveau de la composition sensorielle. De la même manière que le cinéma, la Phonésie est un combinatoire de plusieurs matières sensorielles d'expression, à savoir ceux de la danse (mouvement corporel) et de la parole (son phonétique). Elle est donc aussi sensoriellement hétérogène.

⁷⁶⁷ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Édition Larousse, Paris, 1971, p. 25.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

D'autre part la Phonésie est aussi « composite » sur le plan de l'assemblage entre langue et langage, puisqu'elle articule non seulement plusieurs langages entre eux (chorégraphique et vocale) mais aussi plusieurs langages avec une langue sémantique (des mots et des phrases avec leurs signifiés). Une langue sémantique est à comprendre ici comme un système de signes fermé dans le sens où leurs rapports entre signifiants et signifiés sont assez stricts. Par exemple dans la langue française le son du mot *cheval* [ʃə·val] correspond strictement à un animal qui est le cheval. Puis par langage on va comprendre un système de signes ouverts dans le sens où leurs signifiés sont éventuellement absents ou ne sont pas définis strictement. Par exemple la note Do du langage musical ne correspond pas à un signifié particulier. Tout autant qu'un mouvement dansé particulier dans le langage de la danse n'a pas non plus une signification stricte, ce qui fait qu'il peut être interprété de multiples manières par les différents spectateurs. La Phonésie assemble donc à la fois la langue (système d'encodage ferme) et plusieurs langages (systèmes d'encodage ouvert). Ce qui différencie d'ailleurs la Phonésie de *l'Eurythmie* de Rudolf Steiner ⁷⁶⁹ où à l'instar d'un alphabet, les lettres sont associées aux gestes dansés d'une façon stricte. *L'Eurythmie* met en ce sens en correspondance *ferme* les gestes et la prononciation des phonèmes — par exemple la voyelle « a » correspond forcément à un mouvement d'ouverture des bras, à un redressement de la colonne vertébrale ainsi qu'à des gestes arrondis des extrémités. Ce qui revient à dire que dans *l'Eurythmie*, comme dans une langue et non comme dans un langage, à un signifiant (en l'occurrence un geste dansé) correspond un signifié particulier (une lettre d'un alphabet). Or, dans la Phonésie il n'y a pas un

⁷⁶⁹ Développée par Rodolphe Steiner au début du siècle dernier l'Eurythmie est une technique d'association entre gestes dansés et lettres de l'alphabet. Pour Steiner l'Eurythmie est une « réplique expressive et visible du geste invisible imprimé à l'air par la parole. La pensée pénètre dans ce geste invisible et y produit des ondes, rendant ainsi audible le tout. L'eurythmie est la transposition du geste de l'air en un geste corporel visible et expressif » (Rudolf Steiner traduit par Sylvia Bard in *L'enfant en mouvement, Pratique de l'Eurythmie dans les écoles Steiner*, Paru le 1^{er} janvier 2000 chez Triades).

système d'encodage strict car n'importe quel phonème ou mot peut être associé avec n'importe quel geste dansé. Le système de correspondance est donc beaucoup plus souple et ouvert. Et c'est grâce à cette plasticité codique que la Phonésie peut connecter une langue sémantique à une diversité d'associations possibles : des signifiés peuvent être associés avec une multitude de signifiants sensoriels à la fois verbaux (son phonétique) et non verbaux (mouvements corporels). Cette diversification des connexions entre signifié et signifiants permet à la Phonésie cette prolifération du sens dont j'ai parlé plus haut. On pourrait dire ici qu'en assemblant *langue* et *langages* dans une expression commune, la Phonésie devient une forme singulière de *parole* ⁷⁷⁰ — celui de la sémiotique puisqu'elle décline une langue sémantique en plusieurs langages sensoriels pour en faire une nouvelle forme d'expression séma-voca-somatique.

6. Art Politique Bioperformatif

« Je danse parce que je ne parle pas beaucoup » est la phrase d'une danseuse par laquelle commence un film documentaire *Paroles de danseurs* ⁷⁷¹. Cet énoncé introductif montre que les danseurs n'ont pas l'habitude de s'exprimer verbalement et donc n'ont peut-être pas pu développer leur *parole* qui les subjectivise en tant que corps de métier. Or, ce que permet la *parole* sur le plan politique c'est justement la *subjectivation* d'une communauté par rapport à un ordre défini. Dans son livre *La Méésentente* Jacques Rancière caractérise la politique comme une « *affaire de sujets, ou plutôt de modes de subjectivation* ». Distinguant

⁷⁷⁰ Je rappelle que Ferdinand de Saussure distingue *langage*, *langue* et *parole*. Le *langage* est une capacité innée de chaque humain qui permet de communiquer avec d'autres humains, la *langue* est un outil développé collectivement et donc acquis qui permet cette même communication entre les humains et la *parole* est une manière singulière d'appliquer et d'utiliser la langue par chaque individu particulier.

⁷⁷¹ Luc Riolon, *Paroles de danseurs*, film documentaire du 2003, réalisé par le CNDC d'Angers, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/paroles-de-danseurs>

la subjectivation de l'objectivation et de l'identification, il la définit comme « *production, par une série d'actes, d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné* »⁷⁷². Il s'agit donc d'un écart énonciatif dans un ordre établi — si « danseur » est bien identifié, « danseur parlant » s'écarte de cette identification bien connue. Il crée une rupture dans l'évidence grâce à l'événement de sa propre parole. La *parole* est donc une condition sine qua non de la subjectivation politique du danseur. « *Il y a de la politique parce que ceux qui n'ont pas droit à être comptés comme êtres parlants s'y font compter et instituent une communauté* »⁷⁷³ poursuit Rancière. Nous avons d'ailleurs pu voir la performativité de cette *parole du danseur* lors du premier confinement lié au Covid : le projet #DanseAvecLesMots a su rassembler (grâce à cette *parole du danseur*) une micro-communauté qui s'est mise à créer ensemble.

La *parole du danseur*, aussi singulière que celle de la *sémiotique en acte*, permet, comme nous avons vu, d'agir sur la langue dans sa structure. Cette capacité d'action sur la structure langagière donne aux danseurs aussi le pouvoir politique — celui d'agir sur l'ordre langagier établi. Dans les temps où j'écris ces lignes (l'automne 2022), lorsque le conflit armé à grande échelle est venu en Europe, il me semble que la question de la propagande langagière est d'une extrême importance puisque c'est grâce à elle que des systèmes en place arrivent à manipuler les esprits pour les mener aux confrontations mortifères. Suivant la manière dont on utilise la langue et selon les mots que l'on emploie pour identifier ou nommer les êtres et les choses, les humains vont plus ou moins facilement accepter de faire ou de ne pas faire certains actes. L'histoire nous montre que des mots du *novlangue* ou de *langue*

⁷⁷² Jacques Rancière, *La Méésentente*. Politique et Philosophie., Editions Galilée, Collection La philosophie en effet, Paris 1995, p. 59.

⁷⁷³ *Ibid*, p. 48.

de bois ou encore du *green washing* ⁷⁷⁴ sont souvent utilisés dans le monde politique et économique pour appauvrir les mots déjà existants, en supprimant des associations qui s’y attachent, en leur donnant un aspect positiviste, et en ne laissant aucune place à une quelconque critique — pour finalement en sceller le sens dans des idées fixes et arrêtées. Si ce nouveau vocabulaire fait tout pour réduire le nombre de sens qu’un mot peut prendre, alors l’opération que la Phonésie propose se voudra inverse. Il y est question au contraire, en connectant les mots aux gestes et à la voix, que le sens puisse s’exprimer à travers différents supports de l’acte de l’énonciation et ainsi élargir les domaines de sa circulation. La Phonésie, porte donc en elle un dispositif politique qui détourne la logique autoritaire de la propagande langagière, un *hack* logo-somatique du système de communication.

Mais il n’y a pas seulement la langue qui domine le corps. Dans la « société de contrôle » d’aujourd’hui dont parlait Gilles Deleuze, nous pouvons observer le renversement de ce rapport de force : le discours peut être aussi dominé par le corps. Car aujourd’hui c’est à travers le corps et ses désirs que le pouvoir s’exerce et dicte aux individus leurs comportements. Lors d’un séminaire critique autour du livre de Pietro Montani « *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L’âge De La Globalisation* », le philosophe Bernard Stiegler évoque un renversement métaphysique à l’époque contemporaine : « *Si l’on pose que la métaphysique commence avec Platon comme une soumission du corps à l’âme, ici on est dans un cas où, à travers la biopolitique, c’est l’âme qui est soumise au corps. Un corps qui est lui-même désorganisé, dénoétisé, et finalement assigné à ce que j’appelle une misère symbolique.* ⁷⁷⁵ » Ainsi la question qui se pose par la Phonésie est en fait

⁷⁷⁴ Le Green Washing (l’éco blanchiment en français) est un concept de marketing d’un positionnement écologique qui cherche à « blanchir » une image de l’entreprise, par ailleurs polluante de l’environnement, par des publicités mensongères ou détournées.

⁷⁷⁵ Séminaire commun du CEHTA (Centre d’Histoire et de Théorie des Arts), 18 juin 2014 Discussion autour du livre de Pietro Montani, *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L’âge De La Globalisation*, Éditions Vrin, Rome, 2014, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=C1THN3NZjDA>

d'ordre politique à double sens, puisque l'abus de pouvoir existe dans les deux cas (domination de la langue ou domination du corps). En ce sens la Phonésie propose le concept de la corpArléité comme un milieu permettant d'agir sur ces rapports de pouvoir problématiques. Et puisque la danse et la langue sont considérées dans la corpArléité comme des formes de vie, il s'agit plutôt de *biopolitique*, c'est-à-dire du vivre ensemble entre différentes formes de vie dans le même écosystème. Michel Foucault appelait *biopolitique* ⁷⁷⁶ une notion qu'il a utilisée pour décrire l'exercice du pouvoir non sur les territoires et les sujets, comme dans l'ancien modèle juridique, mais sur le corps et la vie même des humains. Or, la corpArléité offre un cadre à la répartition du biopouvoir entre l'humain, le linguistique et le somatique et par conséquent au rééquilibrage des forces entre ces trois formes de vie.

Si la corpArléité est le milieu d'une rencontre entre trois formes de vie, la Phonésie est son mode bioperformatif. Rappelons que la langue est performative en soi. Déjà le philosophe anglais John Langshaw Austin dans son fameux livre *Quand dire, c'est faire* ⁷⁷⁷ distingue les parts signifiantes des parts agissantes de la langue. Ces dernières produisent non seulement du sens mais aussi des effets sur le réel. J'ajouterai que la danse, elle aussi, est performative en soi, puisque, composée des gestes agissants, elle met en place des projets d'action qu'elle actualise par elle-même. Elle articule en permanence le discours et l'action, tout en révélant, comme le dit André Lepecki (dans son livre « *Singularities, dance in the âge of performance* »), « *l'essentiel de sa performativité dans le noyau même de son projet esthétique* » ⁷⁷⁸ . Ainsi la langue et la danse sont non seulement performatives mais *bioperformatives* ; elles agissent sur les individus non seulement à travers des

⁷⁷⁶ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976 ; *Il faut défendre la société*, Éditions Gallimard-Seuil, Paris, 1997 ; « Naissance de la biopolitique, » Éditions Gallimard-Seuil, Paris, 2004 ; « Sécurité, territoire, population, » Éditions Gallimard-Seuil, Paris, 2004.

⁷⁷⁷ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

⁷⁷⁸ André Lepecki, *Singularities, dance in the age of performance*, Edited by Routledge, New York, 2016, p. 16.

instructions mais aussi et surtout au plus profond de leurs somatiques, atteignant leurs corps et vies. La langue et la danse sont d'autant plus *bioperformatives* dans le contexte de la corpArléité qu'elles agissent l'une sur l'autre et transforment ainsi leurs vivres respectifs. La Phonésie est donc cet art *bioperformatif* puisqu'elle donne des outils pour ce vivre respectif prenant en charge le *biopouvoir* entre la langue et la danse à l'intérieur même de l'être humain. La *bioperformativité* du *danseur parlant* réside donc dans sa faculté à conduire son propre vécu tout en dialoguant avec le vivre des deux autres formes de vie.

7. Art de la Performance Performative

Pour conclure je voudrais esquisser quelques inscriptions de la Phonésie dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'*art de la performance artistique*. La Phonésie est tout d'abord, comme je l'ai déjà dit plus haut, une *performance chorégraphique* puisqu'elle prend ces origines dans la danse et plus spécifiquement dans l'enjeu d'un acte simultanément dansant et parlant. Ce qui ramène la performance phonésique à l'origine de la connotation étymologique du mot *performance* qui est celui de *l'exploit*⁷⁷⁹. Dans la Phonésie cet exploit est le résultat d'une action de faire deux choses à la fois (danser et parler) alors même qu'ils sont habituellement disjoints. Cet aspect d'une action multitâche fait écho à notre monde néolibéral et à la pression que ce genre de pratique peut exercer sur les individus dans les entreprises. Julie Pellegrin curatrice et critique d'art, pensionnaire de la Villa Médicis, ayant dirigé le centre d'art contemporain La Ferme du Buisson, dans une émission de France Culture note que la performance représente « *une connotation d'exploit, de résultat obtenu par un sportif, un salarié, une entreprise... C'est une acceptation de la performance liée à notre monde néolibéral, puisque désormais*

⁷⁷⁹ CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) nous donne une première étymologie historique comme celui de « *résultats, actions accomplies par un cheval de course* » (J. des Haras, XXIII, 191 ds Bonn., p. 105);

l'on subit tous des injonctions à la performance, celles-là mêmes que les artistes vont venir contrer via leurs pratiques dites de performance »⁷⁸⁰. Effectivement, la Phonésie est un exploit multitâche mais c'est justement par cette prouesse qu'elle cherche à déhiérarchiser les pouvoirs oppressifs qui s'exercent à l'intérieur d'elle-même. La Phonésie est donc une sorte de mise en abîme performative — c'est par son aspect multitâche que la Phonésie développe des outils pour contrer les abus du pouvoir qui s'effectuent en elle entre corps et langue. Yves Citton que j'ai déjà cité plusieurs fois et qui est un spécialiste de l'économie de l'attention humaine, critique d'ailleurs le manichéisme dominant des discours habituels sur l'attention dans lesquels la concentration est mise en valeur alors que la distraction est dévalorisée⁷⁸¹. Il explique que notre attention quotidienne est obligatoirement multiple car elle se déroule toujours sur plusieurs niveaux simultanés (par exemple parler au voisin dans le métro tout en faisant attention aux mouvements du train). Grâce à cette *multitasking* (terme anglophone du multitâche) nous arrivons à effectuer plusieurs actions en même temps — ce qui est même nécessaire à notre survie. Le *multitasking* n'est donc pas vraiment un exploit nouveau et inédit mais plutôt notre nécessité quotidienne. Comme le note Citton : « *on est toujours attentifs à plusieurs choses, à plusieurs niveaux, sur plusieurs temporalités* »⁷⁸². Le *multitasking* et le pouvoir d'y naviguer est d'autant plus important que la gestion de l'attention est une affaire essentielle dans un monde de plus en plus saturé par l'information. Il est donc essentiel d'avoir des outils qui nous permettent à la fois de gérer notre attention mais aussi de la gérer dans la multiplicité d'informations que nous recevons. D'autant plus qu'un des enjeux de l'actualité contemporaine, au

⁷⁸⁰ *Qu'appelle-t-on "performance" ?*, Radio France Culture, Affaire en cours, épisode du 26 mai 2022 par Marie Sorbier, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/qu-appelle-t-on-performance-8420419>

⁷⁸¹ Voir à ce sujet une vidéo d'Yves Citton *Les effets du multitâche sur l'attention*, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x3foc0n>

⁷⁸² *Ibid.*

moment même que j'écris ces lignes (crise sanitaire, guerre en Europe), est celui, me semble-t-il, d'avoir la possibilité de résistance et du tri dans l'environnement d'une propagande médiatique et langagière de plus en plus apparente. En ce sens la Phonésie répond éminemment aux enjeux politiques en ce que sa *performativité* peut avoir comme potentiel d'action émancipatrice — ce qui l'inscrit dans une culture des performances artistiques des avant-gardes du XX^{ème} siècle, comme des futuristes, des dadaïstes, puis des années 60-70 dans des champs de la danse postmoderne et des arts plastiques.

Un autre marqueur de ce que la *performance artistique* aurait pu présenter depuis les années 1960 est l'inscription d'un corps en action unique dans l'espace-temps présent. Dans l'introduction d'un récent séminaire *Formes et pratiques performatives : quelles questions aujourd'hui ?* organisé par l'École des Hautes Études en Science Sociales (EHESS) il est noté que « *depuis les années 1960 et ses avant-gardes artistiques, le mot « performance » évoque une action unique, donc non répétable, avec en son cœur la dépense corporelle, physique et l'accomplissement offert au regard du public. Seule existerait l'épaisseur quasi physique d'une mise en acte* »⁷⁸³ . Cette *épaisseur quasi physique* est un aspect dominant dans le monde de la performance artistique au début des années 2000 avec une tendance (toujours selon la même introduction) à « *exprimer le « tout » dans un immédiat sans distance, donner à la présence de chair tangible et instantanée la valeur d'un « dire » sans parole* »⁷⁸⁴ . Or, la Phonésie présente aux spectateurs simultanément un acte de chair et de parole — un acte qui implique non seulement la dépense corporelle mais aussi l'engagement symbolique, celui de la distanciation par rapport à cette même dépense physique. Toujours dans

⁷⁸³ Séminaires de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) du EHESS, organisé par Georges Vigarello, Sylvie Roques et Pascale Weber, 2022, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://enseignements.ehess.fr/2021-2022/ue/971>

⁷⁸⁴ *Ibid.*

l'introduction du même séminaire Vigarello, Roques et Weber interrogent ce que la notion de performance « *oblige à penser ensemble ce qui d'ordinaire demeure le plus souvent disjoint : le présent et le sédimenté sur le temps long du sujet comme du corps social, l'inventif et le répétitif, le conforme et le transgressif, l'entièrement neuf et le mémorial, le corps et la parole* » ⁷⁸⁵ . La Phonésie est en ce sens une performance qui active l'espace d'ensemble entre corps et parole. D'autant plus qu'avec le principe de *corpArléité* et de *bio-performativité* que j'ai précisé plus haut, la part symbolique de la parole est aussi celle du corps, à savoir celle des langages sémantique et chorégraphique. De plus ces langages sont considérés dans la *corpArléité* comme des *formes de vie mi-humaines* — ce qui positionne la Phonésie non loin de la *performativité du langage* de John Langshaw Austin. En ce sens la Phonésie non seulement rassemble dans le même acte le charnel et le symbolique qui sont habituellement disjoints, mais aussi fait de cet acte un lieu même de la relation tangible entre charnel et symbolique.

Dans son dernier ouvrage *Performance en art contemporain*, Catherine Wood, curatrice de performance à la Tate Modern de Londres, dit que la performance artistique d'aujourd'hui active un espace qui « *n'est pas seulement destiné à performer des actions mais à être un espace de relations actives : un espace où des choses arrivent* » ⁷⁸⁶ . La Phonésie en ce sens non seulement performe une action particulière (danse parlante) mais crée aussi cet espace dont parle Wood, celui où quelque chose arrive. Cette chose qui arrive est une rencontre, une rencontre entre plusieurs actions : danser et parler. Une rencontre dans le sens où ces actions se transforment mutuellement grâce à leur mise en relation phonésique. Wood souligne l'évolution de la *performance artistique* dans le temps : « *d'un accent mis sur la présence des corps en temps réel, la performance a muté en*

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ Wood, Catherine. *Performance in Contemporary Art*, London : Tate Publishing, 2018, p. 10

une texture métaphorique qui représente un état provisionnel des choses, suggérant la possibilité de changement et de transformation » ⁷⁸⁷ . La Phonésie rassemble ces deux étapes dans la même action — elle performe la présence d'un corps (celui d'un danseur parlant) et simultanément elle active un état provisionnel de ce corps parlant, à savoir sa transformation logo-somatique. La Phonésie est donc une *performance performative* — elle performe en même temps qu'elle transforme ce qu'elle met en acte.

C'est avec cet état « *transformateur* » que la Phonésie contamine les spectateurs dans leur perception les invitant à passer d'une réception contemplative vers une réception participative. J'ai déjà exposé plus haut comment la Phonésie incite le public à rentrer en relation créative avec l'artiste et fait en sorte que les spectateurs créent l'œuvre en question au même titre que l'artiste. Estelle Zhong Mengual que j'ai déjà citée plus haut parle de l'art en commun qui pour elle repose sur « *un dispositif de participation, qui permet de transformer la création d'une œuvre, pratique habituellement individuelle et réservée à un petit nombre, en un processus collectif* » ⁷⁸⁸ . Cette question de la *création en commun* fait partie des enjeux importants du monde de la *performance artistique* depuis le début des années 2000. Une place grandissante autant institutionnelle que privée a été donnée à la performance en tant que telle dans les musées, les biennales et les foires. C'est comme si le monde de l'art contemporain avait voulu se mettre lui-même en performance. Puis, d'une façon presque implicite, est arrivée la question de la mise en performance du public. Dans son article « *Performer, participer : l'enjeu de l'activation* » David Zerbib, maître d'enseignement en Philosophie de l'art à la HEAD (Haute Ecole d'Art et de Design de Genève) et coordinateur de l'Unité de Recherche de l'Ecole Supérieure d'Art d'Annecy Alpes (ESAAA), note que le monde

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 227

⁷⁸⁸ Zhong Mengual, Estelle. *L'Art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018, (Œuvres en société), p. 12

de l'art « a dû adapter ses cadres à des formes vivantes, processuelles, éphémères, situées, interactives, participatives »⁷⁸⁹. D'ailleurs à cette époque a eu lieu un débat soutenu autour de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Dans son article « *Antagonism and Relational Aesthetics* » Claire Bishop dénonce la façon dont les artistes choisis par Bourriaud abordant la relation, façon selon elle trop consensuelle et pas assez antagoniste. Passant par les idées de Jacques Rancière autour du *déséquilibre relationnel* et du *maintien du dissensus* dans la relation, elle plaide pour un antagonisme relationnel qui « *serait fondé non pas sur l'harmonie sociale, mais sur ce qui est réprimé pour maintenir l'apparence de cette harmonie. Cela fournirait ainsi un terrain plus concret et polémique pour repenser nos relations avec le monde et entre nous* »⁷⁹⁰. Il s'agit donc d'une vision de la relation qui comprend une part de conflit. Cette idée de conflit dans la relation, la Phonésie l'aborde, comme on le sait, du point de vue de la rencontre, historiquement conflictuelle, entre le sensible et l'intelligible. Pour Rancière d'ailleurs c'est justement l'art qui « *permet de vivre des montages de sensations, de pensées* »⁷⁹¹. La Phonésie est en ce sens une performance qui réanime l'ancien conflit *soma / logos* en le mettant en une ré-articulation perpétuelle, celle entre les sensations opérées par les gestes dansés et les pensées exprimées par les mots dits. Une chorégraphie réarticulante pour laquelle la Phonésie fournit de nombreux outils performatifs qui se résument au fond à l'activation d'une dynamique d'éloignement et de rapprochement entre les mots et les gestes et plus largement au mouvement d'oscillation entre l'action et le discours.

⁷⁸⁹ David Zerbib, *Performer, participer : l'enjeu de l'activation*, *Critique d'art*, 52 | Printemps/été, mis en ligne le 27 mai 2020, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46195>

⁷⁹⁰ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, *October Magazine* 110, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Fall 2004, pp. 51–79.

⁷⁹¹ Interview avec Jacques Rancière par Jean-Marc Lalanne, *Jacques Rancière : "L'enjeu est de parvenir à maintenir du dissensus"*, Les Inrocks, Publié le 15 février 2021, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/cheek/rencontre-avec-jacques-ranciere-lenjeu-est-de-parvenir-a-maintenir-du-dissensus-157314-15-02-2021/>

8. Art de la Méta-Danse

Cette dynamique d'oscillation entre l'action et le discours comme principe fondamental du fonctionnement de la Phonésie l'inscrit dans un contexte plus large que celui d'une sensibilité proprement artistique, à savoir celui d'une sensibilité contemporaine beaucoup plus générale que certains philosophes appellent le *métamodernisme*. Devenue apparente vers les années 2010 cette notion s'appuie sur le constat par différents penseurs que le *postmodernism* (en temps que la théorie générale de la situation contemporaine) n'est plus vraiment d'actualité et qu'il est temps de repenser l'époque du présent en prenant en compte les enjeux des nouveaux changements du début du 21^{ème} siècle.

Pour saisir le *métamodernisme* il est important de comprendre successivement les deux courants dont il découle, qui sont le *modernisme* et le *postmodernisme*. Le *modernisme* recouvre l'ensemble des mouvements culturels occidentaux d'une première moitié du XX^e siècle, souvent associée à l'âge de la radio. Cette période encourage les créateurs à se détacher de la tradition et à rechercher la *modernité*, l'innovant, le nouveau tout en reconsidérant tous les aspects de l'existence. Les courants artistiques de cette époque sont abstraction, art déco, art nouveau, dada, cubisme, surréalisme, danse moderne. Le *postmodernisme* pour sa part est apparu dans la deuxième partie du 20^{ème} siècle avec le rejet des grands récits du *modernisme* comme réaction aux horreurs de la deuxième guerre mondiale. Cette époque pourrait être associée à la télévision et considérée comme sceptique, ironique et relativiste. L'art de cette époque cherche à contredire certaines valeurs du *modernisme* faisant appel notamment au bricolage, au collage, à l'utilisation des mots, à l'appropriation, à la performance, au recyclage du passé et à la culture populaire. Les mouvements artistiques qu'on considère comme postmodernes sont l'art conceptuel, les installations, l'art vidéo, la danse postmoderne.

Le *modernisme* autant que le *postmodernisme* ont été déjà beaucoup critiqués. Pour Bruno Latour par exemple, après ses cinquante ans d'étude de l'histoire des techniques et des sciences, « *les modernes n'arrêtent pas de faire le contraire de ce qu'ils disent* »⁷⁹². Pour Latour les modernes ont prétendu croire à une séparation entre nature et culture complètement contraire à ceux qu'ils ont produits dans les faits réels, où ils ont au contraire mélangé d'une façon extrême (magnifique parfois) politique, science, technique, droit et art⁷⁹³. Ce rapport contradictoire entre discours et action des modernes, en outre terminé en plus par une guerre à très grande échelle, est sûrement ce qui a mené les générations suivantes, dites postmodernes, à être sceptiques envers les vérités universelles leur préférant une variété discursive. Dans son livre *La condition postmoderne* (commandé en 1979 par le gouvernement du Québec) le principal théoricien du *postmodernisme* Jean-François Lyotard questionne les « vérités » des *modernes* telles que le progrès technique, la morale, la rationalité. En opposant les savoirs dits « *narratifs et scientifiques* »⁷⁹⁴ il déconstruit la notion d'une seule et unique vérité (le dieu est mort) en la remplaçant par une variété de vérités multiples partielles et contextualisées. Les grands récits sont donc remplacés par une diversité narrative. Or cette abondance excessive des discours, réduisant parfois la notion même du sens à une forme de relativisme, a procuré au bout d'un moment un manque existentiel. Dans son podcast *Métamodernisme* le philosophe russe Dmitri Khaustov constate ironiquement que le *postmodernisme*, appelant de manière si obsessionnelle à la diversité et à la pluralité, s'est très vite transformé en un ensemble monotone de clichés. Le philosophe observe que « *la fragmentation généralisée faisait à présent grincer des dents, le flirt avec le kitsch et la culture des*

⁷⁹² Entretien avec Bruno Latour (1/2) *Changement de monde*, réalisation Camille de Chenay, ARTE, 2021, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/106699-001-A/entretien-avec-bruno-latour-1-2/>

⁷⁹³ Voir aussi à ce sujet un essai *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* du sociologue des sciences français Bruno Latour paru en 1991 aux éditions La Découverte.

⁷⁹⁴ Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Rapport sur le savoir, p.1.

masses ont montré leur limite et banalité » ⁷⁹⁵ . Et il conclut : « si des gens comme Lyotard ont résisté de toutes leurs forces à la terreur de l'Un, alors, en cette fin de XXe siècle, le temps est arrivé d'affronter la terreur de la pluralité postmoderne » ⁷⁹⁶ .

C'est donc face à ces peurs existentielles de perte de sens mais aussi avec le désir de retrouver l'optimisme dans toute cette multiplicité de possibles que la nouvelle philosophie du *métamodernisme* semble refléter une nouvelle vision du monde. Se basant sur une synthèse des différentes valeurs autant du modernisme que du postmodernisme il réunit plusieurs principes qui peuvent paraître parfois presque contradictoires. Dans leur article de 2010 « *Note on metamodernism* » les inventeurs principaux du *métamodernisme* Timotheus Vermeulen et Robin van den Akker notent qu'épistémologiquement le *métamodernisme* « oscille entre un enthousiasme moderne et une ironie postmoderne, entre espoir et mélancolie, entre naïveté et connaissance, empathie et apathie, unité et pluralité, totalité et fragmentation, pureté et ambiguïté » ⁷⁹⁷ . Ce principe d'oscillation entre les contraires est à mon sens une idée clé de ce que le *métamodernisme* apporte de nouveau dans une nouvelle sensibilité du monde. Et il ne s'agit pas ici de la pensée omnipotente d'une toute-puissance qui prétend englober le *tout* dans *un*, mais d'un principe de mouvement, d'une dialectique dynamique qui permet de vaciller entre une multiplicité de choses et d'y emprunter des trajectoires à la fois choisies et conceptualisées. Dans son Manifeste de Métamodernisme l'artiste plasticien Luke Turner confère à l'oscillation un rôle tout à fait majeur en tant que régulateur de

⁷⁹⁵ Dmitri Khaustov, *Métamedernisme*, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible (en russe) sur : https://m.vk.com/wall-101177456_4959

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker, *Notes on metamodernism* (2010), *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1, 5677, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible (en anglais) sur : <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

l'« *ordre naturel du monde* »⁷⁹⁸. Il y développe également que « *le mouvement sera désormais rendu possible par une oscillation entre les positions, avec des idées diamétralement opposées fonctionnant comme les polarités pulsées d'une colossale machine électrique, propulsant le monde en action* »⁷⁹⁹. Reliant les antagonismes et en les rendant ainsi complémentaires plutôt que contradictoires le *métamodernisme* ouvre une nouvelle épistémologie, celle d'un monde en mouvement. Ce principe d'un mouvement d'oscillation trouve d'ailleurs un écho dans mon manifeste artistique *Tenser*⁸⁰⁰ (publié en 2015 juste avant le démarrage de cette présente thèse). *Tenser* y représente une mise en mouvement créatif, une dynamique magnétique, propices au double mouvement d'aller et de retour, de rapprochement et d'éloignement : « *Je tense des forces qui s'opposent. Je les tense comme je tiens des postures de yoga en éloignant les extrémités de mes membres dans des sens opposés*⁸⁰¹ » tout en sachant que les forces opposées s'attirent aussi. Le verbe *Tenser* employé dans le manifeste modélisait ainsi le principe de création ayant pour processus poïétique l'oscillation. Ce n'est donc peut-être pas par hasard que ce mouvement d'oscillation entre danse et parole est devenue le principe même d'un mouvement créatif dans la Phonésie.

Et c'est précisément à cause de cette dynamique oscillante commune que j'associe la Phonésie au *métamodernisme*. D'abord puisqu'ontologiquement c'est en oscillant entre le sensible des gestes dansés et l'intelligible des mots dits qu'un *danseur parlant* produit son *autopoïèse* dans le sens qu'il fait rencontrer ses actes et ses pensées dans sa *corpArléité*. Ensuite puisqu'épistémologiquement la Phonésie associe cette action sensible (la danse) qu'on pourrait attribuer à l'esprit absolutiste

⁷⁹⁸ Luke Turner, *Manifeste de Métamodernisme*, 2011, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible (en anglais) sur : <http://www.metamodernism.org/>

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ Anatoli Vlassov, *Manifest Tenser*, Edition Jannink, 2015.

⁸⁰¹ *Ibid.*

des *modernes* (on y plonge dans l'expérience entièrement et sans recul) avec un éloignement intelligible (la parole) qu'on pourrait associer d'avantage aux *postmodernes* puisque la parole permet une forme de recul et de relativisation de cette même expérience sensible. Ainsi par cette dialectique dynamique qui rassemble l'action sensible des *modernes* et le recul intelligible des *postmodernes*, le sujet phonésique se propulse dans une perpétuelle reconstruction de sa propre conscience. Cette idée de la reconstruction perpétuelle n'est ni l'idée de progrès des *modernes* ni la dérive relativiste des *postmodernes*. Il s'agit d'un processus *métamoderne* de renouvellement transformateur perpétuel pour un inconnu à advenir.

Cette idée de transformation lors d'une danse me fait d'ailleurs penser à ce que la chorégraphe Mathilde Monier défendait au début des années 2000. Dans l'article « *Déroutes : la non non-danse de présences en marche* »⁸⁰² le critique de danse Gerard Mayen questionne la chorégraphe française sur sa pièce *Déroutes*⁸⁰³. Dans la perspective d'interroger les « *nouvelles tendances apparues en France (particulièrement), dans la deuxième moitié des années 90* »⁸⁰⁴ Mayen se pose la question de la direction que la danse peut prendre après les chorégraphes postmodernes de la *non-danse française*. À sa question de savoir comment Monier amène la danse sur scène et selon quel mode de présence et d'incarnation, la chorégraphe, en se différenciant des chorégraphes de la *non-danse*, répond : « *Certains chorégraphes se sont engagés dans une déconstruction. Pas moi. Je suis dans la transformation.* »⁸⁰⁵ Cette posture artistique de transformer plutôt que de

⁸⁰² Gérard Mayen, *Déroutes : la non non-danse de présences en marche*, Rue Descartes, 2004/2 (n° 44), p. 116-120, [en ligne], consulté 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-116.htm>

⁸⁰³ Mathilde Monier, *Déroutes*, créée au Théâtre de Gennevilliers, où elle fut programmée du 13 au 21 décembre 2002, par le Théâtre de la Ville, dans le cadre du Festival d'Automne.

⁸⁰⁴ *Op. cit.*

⁸⁰⁵ *Op. cit.*

déconstruire rapproche me semble-t-il Monier des chorégraphes qui ont déjà amorcé la transition de leur danse vers le *métamodernisme*. La Phonésie en ce sens rejoint ce désir de transformation comme une possibilité de reconstruction entre pensée et action et c'est en ça que je pourrais nommer la Phonésie *méta-danse*. Si on demande : « Par où la danse après la non-danse ? », je dirais « par la Phonésie, par la *méta-danse* ». Le préfixe *méta* veut dire « avec », « entre », « au-delà ». En reprenant ces trois préfixes et en qualifiant la Phonésie de *méta-danse* j'obtiens trois définitions de la Phonésie : une performance qui articule la danse avec la parole, une technique qui oscille *entre* intelligible et sensible, un art qui va toujours *au-delà* de sa propre condition. La Phonésie est *méta* et, tout à la fois, métamorphose infinie.

V. Table des matières

SOMMAIRE.....	3
Introduction	13
Partant d'un a priori que la danse est muette, cette thèse consiste en l'analyse du cheminement de l'invention de la <i>Phonésie</i> , technique performative d'articulation entre danse et parole. La Phonésie permet d'interroger les liens structurels entre corps et langue, l'enjeu étant de faire en sorte que la danse puisse agir sur la structure langagière de la parole (phonétique, syntaxe, grammaire) et inversement que la parole puisse influencer le mouvement dansé. Cette thèse rend compte du processus de la création de la Phonésie laquelle a suivi trois grandes étapes distinctes, coïncidant avec les trois chapitres du présent travail : Phonésie Vécue, Phonésie Représentée et Phonésie Enregistrée. Dans un premier temps, je pars du point de vue de la <i>Phonésie Vécue</i> – à l'échelle individuante – c'est-à-dire de mon ressenti intérieur en tant que performeur phonésique. Dans un deuxième temps, j'adopte le point de vue de la <i>Phonésie Représentée</i> – à l'échelle intersubjective – c'est-à-dire la manière dont l'acte phonésique apparaît aux autres et la façon dont il permet d'interagir avec autrui. Dans un troisième et dernier moment, j'adopte le point de vue cinématographique, celui de la <i>Phonésie Enregistrée</i> – à l'échelle numérique. Ici la Phonésie dépasse la corporéité pour s'étendre à l'espace de l'écran. La relation entre la danse, la voix et le mot est amplifiée depuis les danseurs parlants jusqu'aux écrans dansants ; elle passe donc d'une expérience vivante à une expérience virtuelle.....	
Problématique	16
Sujet	18
Méthodologie	23
Corpus.....	25
Présentation du plan	33
I. Phonésie Vécue — Premier chapitre.....	34
A . Voix de la Danse — Partie A du premier chapitre.....	35
B. Danse du Sens — Partie B du premier chapitre	36
II. Phonésie Représentée — Deuxième chapitre	38
A. Phonésie Relationnelle — Partie A du deuxième chapitre	38
(1) Phonésie Interactive — Première section de la partie A du deuxième chapitre	39
(2) Phonésie Participative — Deuxième section de la partie A du deuxième chapitre	40
B. Phonésie Transdisciplinée — Partie B du deuxième chapitre	41
III. Phonésie Enregistrée — Troisième chapitre	42
A. Phonésie Captée — Partie A du troisième chapitre	44
B. Phonésie Écranisée — Partie B du troisième chapitre.....	45
(1) Phonésie en Réalité Mixte — Première section de la partie B du troisième chapitre	45
(2) Phonésie en Streaming — deuxième section de la partie B du troisième chapitre	46

I. Phonésie vécue	49
Phonésie Vécue, premier chapitre de la présente thèse, expose l’individuation du « je » où le danseur parlant fait naviguer son attention entre ses gestes, voix et mots pour réarticuler sans cesse sa propre organisation. Dans ces réagencements l’artiste explore comment se tissent la danse avec la voix, le geste avec les mots, la marche avec la respiration, les densités corporelles avec des mots et des phrases. Il s’agit de recomposer en acte sa propre condition, activant des cycles de branchements et de débranchements, de rapprochements et d’éloignements entre différents processus constituant un sujet humain.....49	
Introduction.....	52
A. Voix de la danse.....	55
Dans la première partie de ce chapitre <i>Voix de la Danse</i> nous verrons comment et à travers quelles œuvres ont été inventées les deux premières pistes de la Phonésie : <i>Danse</i> et <i>Voix</i> — avec pour interface la <i>Respiration</i> . L’enjeu ici consiste à se poser la question suivante : Quelle est la voix du danseur qui n’est pas celle du chanteur ? C’est-à-dire la voix qui est en rapport direct avec le corps en mouvement et où le geste dansé peut amplement influencer la façon dont la voix est émise.55	
1. Phonésie des organes	57
Pour entamer son autopoïétique, la Phonésie plonge d’abord dans une notion d’organe. L’organe comme une partie du corps humain qui remplit une fonction spécifique (autant sur le plan physiologique qu’imaginaire) et sur qui on peut agir pour obtenir tel ou tel effet. <i>L’organe</i> aussi comme instrument qui permet de réarticuler les habituels raccordements entre gestes vocal et dansant.57	
a) Danse des organes.....	57
b) Je suis une statue	58
c) L’immobilité fait sentir	60
d) Les organes font front	62
e) Voix des organes	64
2. Élasticité dynamique du sujet.....	71
Après la notion d’organe la Phonésie explore son rapport à l’organisme. Nous allons convoquer ici les concepts de <i>Corps sans Organes</i> et de <i>l’Organisme</i> , que Artaud et Deleuze ont utilisés pour évoquer des rapports de force entre un système et les éléments le constituant.71	
a) Personnage phonésique.....	72
b) Projet écologique	75
c) Pousser mes racines en même temps que j’avance	77
d) Plonger pour se libérer.....	78
e) Élasticité dynamique du sujet.....	79
f) Comment devenir un Organe sans Corps.....	81
g) La pensée est phonésique.....	84
B. Voix pneumatique	87
Ici la Phonésie approfondi le triple rapport entre <i>Danse</i> , <i>Voix</i> et avec pour interface la <i>Respiration</i> . En s’appuyant sur les outils à la fois anatomiques, poétiques et philosophiques nous allons voir ici comment la Phonésie déconstruit les liens normatifs entre le geste et la voix pour tisser des champs d’assemblage voca-somatiques différents.87	
a) Une pièce de danse - instrument à trois cordes.....	88
b) Marche qui danse	89
c) Marche tactile	91
d) Marche pneumatique	93
e) Voix des danseurs.....	97
f) Qui porte la voix ?	100
C. Danse du Sens.....	102

Dans <i>Danse du Sens</i> le danseur parlant va encore plus loin dans l'exploration de son vécu individualisant : après la danse, la respiration et la voix, c'est la parole signifiante qu'il choisit d'articuler avec les autres processus qui l'habitent.....	102
Introduction : De la voix vers la parole	104
1. Phonésie en tant qu'une rencontre entre danse contemporaine et poésie sonore	105
Si les danseurs contemporains ont un savoir-faire du corps en mouvement, les poètes sonores ont un savoir-faire d'agir sur la structure langagière. Pour cela le danseur parlant fait appel à la poésie sonore, un art connu pour sa capacité de tordre l'autorité langagière, la contrant dans sa structure même.....	105
a) Domination linguistique	105
(1) Poids des mots	106
(2) La Novlangue et autres langues de bois	107
b) Danse contemporaine qui essaye de parler	111
(1) Danse contemporaine parlante	112
(2) Parole séparée de la danse	114
(a) Jérôme Bel, parole abattue.....	114
(b) Xavier Le Roy, parole d'un conférencier	115
(c) Daniel Larrieu et Olivia Grandville, parole théâtralisée.....	115
(3) Parole pendant la danse.....	117
(a) Boris Charmatz, parole clamée	117
(b) Somone Forti, parole narrative	117
(c) Maguy Marin, parole chorégraphique	119
(4) Soumission des chorégraphes à la langue	121
c) Poètes sonores	125
(1) Faire corps avec la langue	125
(2) La pensée agissante d'une simultanéité perceptive.....	127
d) Danseur Parlant	130
(1) La singularité des danseurs	130
(2) Danseur parlant : pour l'égalité de la danse et de la parole	132
(3) L'intermédialité de la Phonésie	135
(4) La Phonésie, une matière vivante	137
(5) Pâte-mots ou parole comme matière	143
(6) Logo-copie	144
(7) Manger des mots et autres logophagies.....	146
(8) De la matérialité sonore du verbe à la polysémie des mots	148
(9) L'accès à l'inconscient ou la matérialité du signifié	157
(10) Articulation entre le signifiant et le signifié	160
(11) Sentir l'imaginaire	161
(12) Un imaginaire liquide pour accéder à l'inconscient.....	166
(13) L'imaginaire antagoniste du devenir-cheval.....	169
(14) Surfer sur la parole automatique pour faire parler des sensations	175
(15) Chimères - lieux de rencontre entre sens et sensation	181
2. Montage des Sens-Ations pour devenir Tenseur.....	183
Faisant un montage qui lie, délie et relie les associations entre geste, voix et mot, le <i>danseur parlant</i> (<i>tenseur</i>) arrive à faire apparaître les <i>Sens-Ations</i> comme les phénomènes d'une dé-re-construction entre sensible et intelligible.	183

a) La Phonésie en tant que composition instantanée performative non idiomatique	183
b) Tenser le présent.....	186
c) La multitâche et l'attention vue comme une navigation	192
d) Le montage phonésique vu comme une danse des Sens-Ations.....	194
e) Transmutation entre sensible et intelligible	199
f) La Phonésie écrite et quelques-uns de ses Motivateurs.....	203
g) Transgestualité de la Phonésie.....	209
h) Gestes majeurs et gestes mineurs.....	212
i) Tenser en tant que geste mineur de rencontre.....	214
j) Tenser en tant que geste politique	215
k) Devenir Tenseur	217

II. Phonésie représentée 221

Si la Phonésie, dans son individuation, arrive à faire rencontrer plusieurs flux et processus entre eux, elle cherche aussi à rencontrer les autres humains pour s'éprouver dans sa formation. Phonésie Représentée explore la façon dont la Phonésie se représente aux autres humains, devenant une plateforme de rencontre d'abord avec le public (Phonésie Relationnelle) puis avec les chercheurs (Phonésie Transdisciplinée). La notion de rencontre est à comprendre ici comme un événement transformateur pour ceux qui y participent.221

A. Phonésie relationnelle – Partagée avec les spectateurs 225

Dans le cas d'une rencontre avec le public (Phonésie Relationnelle) il s'agit d'un événement qui transforme autant le danseur parlant dans l'expérience de son vécu que le spectateur dans son expérience de réception. Ici la rencontre entre artiste et spectateur est proposée davantage comme une expérience dynamique et incarnée225

Introduction - Un art relationnel au carrefour de courants hétérogènes 226

1. Phonésie Interactive – trajets et écologie de l'attention..... 231

Dans Phonésie Interactive j'analyse les œuvres phonésiques qui réagissent à leur public. Proposant aux spectateurs différents types de navigation attentionnelle (allant au-delà de l'activité purement psychologique), ces œuvres invitent le spectateur à interagir avec le danseur parlant soit en lui donnant des mots (performance interactive Chairs Mots), soit en lui posant des questions (performance interactive Oracles) auxquelles le danseur parlant réagit par ses danses phonésiques.231

a) Attention intermédiaire.....	232
b) Attention nucléaire - entre fission et fusion logo-somatiques.....	234
c) De la langue au langage	236

2. Phonésie Participative – créer une rencontre..... 239

Dans *Phonésie Participative* la rencontre va encore plus loin car le spectateur y est invité non seulement à interagir avec le danseur parlant mais aussi à participer pleinement avec lui dans la création même de cette œuvre. Dans ces projets le public est invité à comprendre comment marche la Phonésie, à tester sur lui-même ses outils et à prendre part dans la performance du spectacle. .239

a) Conférence—Performance—Atelier	240
(1) Conférence-performance - entre dire et faire	240
(2) Attention immersive - appropriation des outils dans une conférence participative	242
b) Performance de dialogue	245
(1) Transformer une relation en une rencontre.....	245
(2) Attention augmentée	247
(3) Dialogue phonésique entre performeur et spectateur en 14 étapes.....	250
(4) Pensée en mouvement.....	260
c) Dialogue entre l'œuvre et le public.....	262

- (1) La scénographie dialogique comme la scénographie immersive traversante
262

B. Phonésie Transdisciplinée — Transcendée avec les chercheurs 269

Ici la Phonésie se met en relation avec d'autres artistes et chercheurs.....269

1. De la recherche vers la création	273
Ici plusieurs chercheurs se mettent à travailler ensemble autour la Phonésie. D'une part la Phonésie s'élabore en se mettant en critique constructive et créative avec d'autres chercheurs notamment à travers les conférence-performance en binôme. Puis créations phonésiques avec les chercheurs sous une forme des œuvres phonésiques à part entière.	
a) Conférence-Performance en binôme avec deux chercheurs.....	274
(1) Rencontre avec Julie Reshé, philosophe et psychanalyste ukrainienne	274
(a) Recherche-Création-Public	274
(b) Recherche-création — l'entraide	275
(c) <i>corpArléité</i> - champs d'expérience pour un danseur parlant	277
(d) La langue et la danse comme des formes de vie	279
(e) Nouvelle représentation d'un corps humain	282
(f) Milieu d'une symbiose bio-linguistique.....	284
(g) La <i>corpArléité</i> comme écosystème biopolitique	286
(h) La BioPerformativité de la Phonésie	288
(i) <i>Sens-Ation</i> , mon beau souci	295
(j) Mise en scène d'un concept.....	297
(k) D'une personne-dispositif vers une personne-écosystème	298
(2) Rencontre avec Dominique Chateau, philosophe français et spécialiste en études cinématographiques.....	301
(a) Montage dans le cinéma et le spectacle vivant	301
(i) — Anatoli Vlassov — « ciné-poing »	302
(ii) — Dominique Château — la transmutation des signes.....	305
(iii) — Anatoli Vlassov — mise en relation entre plusieurs expressions à l'échelle d'un danseur parlant.....	307
(iv) — Dominique Château — entre Kabuki et Eisenstein - le « monisme de l'ensemble »	308
(v) — Anatoli Vlassov — la <i>corpAléité</i>	310
(vi) — Dominique Château — poème de Dominique Château.....	311
(vii) — Anatoli Vlassov — la Phonésie du poème de Dominique Château	312
(viii) — Dominique Château — entre Kabuki, Phonésie et Godard	314
(ix) — Anatoli Vlassov — comment le « nouveau » advient	315
(x) — Dominique Château — mélange sans amalgame	317
(xi) — Anatoli Vlassov — le montage phonésique tenseur	319
(xii) — Dominique Château — « C'est la lacune qui crée ».....	320
(xiii) — Anatoli Vlassov — le nouveau est possible, il suffit de le monter	321
(xiv) — Dominique Château — de la contamination à la prolifération....	322
b) Création phonésique avec chercheurs	325
(1) D'un triologue performé vers trois monologues écrits	325
(2) Introduction aux trois textes	326
(a) Texte d'Anatoli Vlassov	326
(i) Création comme générateur de l'amitié et limites d'une œuvre.....	327
(ii) Les enjeux du nœud	328
(iii) Description de la pièce.....	330
(b) Texte d'Alice Gervais-Ragu	332
(i) Pragmatique du nœud.....	333
(ii) Sexualité	335
(iii) Animalité.....	335

(iv)	Métamorphoses.....	336
(v)	Sheherazade	336
(vi)	Nouages et devenir-nœud	337
(vii)	Nœud-nous.....	338
(c)	Texte de Matthias Hermann	339
(i)	Comment se nouer ?	339
(ii)	La première impulse	340
(iii)	Dimension pondérale et sonore	341
(iv)	Travail de l'attention	342
(3)	Retours de la part des scientifiques en arts et en mathématiques.....	343
(4)	Polyrythmie de la recherche	346
(5)	Rencontre créolissante	350
2.	De la création vers la recherche.....	353
	Dans <i>Phonésie Transdisciplinée</i> ce sont les rencontres avec les chercheurs venus d'autres disciplines qui sont analysées. Des rencontres transdisciplinaires où les croisements de savoirs permettent à la fois des innovations dans le domaine artistique et scientifique et des créations d'artefacts (pièces de danse, performances, films...); rencontres qui non seulement transforment le regard des spectateurs mais ouvrent un potentiel pour modifier tout un régime de perception et de recherche.....	353
a)	Étude approfondie de la Phonésie par une chercheuse en danse.....	353
(1)	La science des milieux	353
(2)	La Phonésie comme forme de vie	358
(3)	Production de l'étrangeté.....	360
III.	Phonésie Enregistrée	363
	La transindividuation de la Phonésie se poursuit dans le troisième chapitre de la thèse <i>Phonésie Enregistrée</i> (l'individuation du « on ») où la Phonésie en tant que technique performative se met en relation avec les technologies numériques d'enregistrement.	363
A.	Phonésie Captée	368
	Dans <i>Phonésie Captée</i> la Phonésie en tant que technique organologique (la langue et la danse y sont considérées comme des organes sémiotiques) rencontre le <i>Cinéma Organologique</i> , c'est-à-dire le cinéma où les dispositifs de captation filmiques (caméras et micros) sont considérés comme des organes, cette fois technologiques.....	368
1.	Filmer la conscience	372
	L'agencement technico-technologique entre la Phonésie et la technologie numérique a permis de créer des films-performances (<i>Phoné-Scopie</i> et <i>Phoné-Copie</i>) qui proposent aux spectateurs de suivre des protagonistes en états de conscience modifiés. Les danseurs parlants y performant leur conscience altérée par la désautomatisation des liens structurels qui lient leurs gestes et paroles.	372
a)	Comment créer des objets temporels qui développent une liberté ?	372
b)	Le spectateur se synchronise via le film avec la conscience modifiée du performeur	374
c)	<i>corpArléité</i> comme un lieu de ré-articulation entre le faire et le dire	375
d)	Phonésie comme montage de la conscience	377
e)	Capter les Sens-Ations	380
2.	Cinéma organologique	381
	Le Cinéma Organologique est un cinéma où : 1. Des protagonistes du film doivent performer leur individuation; 2. Le film se répartit en trois niveaux d'organes : somatiques, sémiotiques et technologiques; 3. Filmer l'individuation des protagonistes suivant trois chiasmes : intra-organique, enter-organique et para-organique.....	381
a)	Trois principes du cinéma organologique.....	383
(1)	Trois chiasmes du cinéma organologique	389

(a) Chiasme inter-organique : capter la traduction entre deux organes de même type	390
(b) Chiasme para-organique : capter la transmutation entre les organes somatiques, sémiotiques et technologiques	390
b) Filmer les organes	391
c) Capturer les interstices	392
d) Filmer depuis les organes.....	393
e) Caméra subjective parlante.....	397
f) De la Phonésie automatique en temps réel vers la Phonésie composée en temps réel.....	398
g) L'enfant à l'écran	403
h) Montage temporel	406
i) Entre le réel et le virtuelle des Sens-Ations.....	408
j) Débrayer et embrayer pour un Montage Tenseur	411
k) De la performance vers la caméra parlante.....	412
l) Chorégraphie des langues	413
m) Phonésie linguistique - chiasme entre organes anatomiques et linguistiques..	416
n) Capturer des visages parlants.....	419
o) Corps parlants et visages d'écoute	420
p) Mouvements d'écrans et incrustations textuelles.....	422
q) La poïétique du cinéma organologique	424

B. Phonésie Écranisée..... 425

Dans ce chapitre il est montré comment, en faisant se rencontrer la technique interactive de la Phonésie et les technologies des écrans interactifs, une œuvre non seulement donne la possibilité aux spectateurs de sentir leur propre transformation mais aussi génère chez les spectateurs le désir de sentir et de performer leur propre créativité.425

1. Phonésie en Réalité Mixte

Le projet *Idioritaimé* occupe le chapitre de la *Phonésie en Réalité Mixte* puisque c'est avec une technologie de Réalité Virtuelle que la Phonésie rentre en relation. *Idioritaimé* constitue un dispositif en réalité mixte mêlant le monde réel (constitué d'une ronde polyphonique de sept danseurs parlants) et le monde virtuel (constitué d'une ronde typographique de sept agglomérats de lettres).428

a) Machine à Sens-Ations — Quand le sens rencontre la sensation	429
b) Architecture Écranisée.....	431
c) Dispositif interactif en réalité mixte	433
d) Ronde polyphonique.....	436
e) Machine à Sens-Ations	436
f) Écrans traversés.....	439

2. Phonésie en Streaming

Le projet *#DanseAvecLesMots* occupe le chapitre de la *Phonésie en Streaming* puisque dans ce projet c'est avec une technologie des écrans interactifs que la Phonésie poursuit le processus de son évolution. *#DanseAvecLesMots* est ce que l'on peut appeler une œuvre connective — à la fois collective, trans-médiale et interdépendante, elle crée un milieu circulaire où divers individus connectés ont formé un écosystème générant un trafic de gestes créatifs.....440

a) Générateur d'un désir créatif.....	441
(1) Covid 19 et l'ambiguïté des écrans	441
(2) Croisement entre spectacle vivant et streaming interactif	443
(3) Générateur des actes créatifs	445
b) Dialogue entre performeur et spectateur à travers de l'écran	447
(1) Peintres - chercheurs des médias	447
(2) Performance interactive redoublée d'un écran interactif	449
(a) Image dialogique	449

(b) Entre le spect@cteur et l'inter@cteur.....	450
c) Écran sous le prisme organique	452
(1) Écran vivant / écran corps / écran prothèse	452
(2) Communication synesthésique.....	455
(3) L'écran viv@nt et ses organes exo-somatiques	456
(4) Endo-somatization des écrans.....	458
(5) Réappropriation de nos organes.....	459
d) Phonésie et corpArléité sous le prisme écranique	460
(1) corpArléité, milieu symbiotique	460
(2) La Phonésie comme une ombre et la <i>corpArléité</i> comme un écran	462
e) Performance de la conscience.....	463
(1) De l'action à la réflexion - de la sensation au sens.....	464
(2) Conscience = Attention (Rétention + Protention)	464
(3) Conscience logo-somatique	467
(4) Décryptage d'un acte performatif phonésique autour du mot : « conscience »	468
(5) Puissance publique contributive.....	473
f) Performativité post-humaine	474
(1) Conscience non-humaine	474
(2) Intra-action plutôt qu'interaction.....	475
(3) Matière performative	475
(4) Le virus non pas comme maladie mais comme phénomène	476
(5) Égalité entre discours et matière.....	477
(6) Milieu dynamique oscillant.....	478
g) Écosystème des individuations pour une nouvelle rencontre collective	479
(1) Individuation humaine	479
(2) L'œuvre en tant que rencontre des individuations humaines	481
(3) Individuation des écrans.....	482
h) Écosystème dialogique	484
(1) Des dividuals en réseau.....	484
(2) Création connective.....	485
i) Pratique de SOI / Technique de NOUS / Technologie du ON	488
(1) Surfeur de métastabilité	489
(2) Pratique relationnelle de SOI - entre soi et soin.....	489
(3) Technique relationnelle de NOUS - machine ouverte et milieu associé	491
(4) Technologie relationnelle du ON - transindividuation entre SOI et NOUS	491
(5) Misère symbolique	493
(6) Rencontre du SOI du NOUS et du ON.....	495
(7) Écosystème psycho-socio-technique.....	496
j) Conclusion.....	497
(1) Différence entre spectacle vivant et spectacle en streaming	497

IV. Conclusion 499

La conclusion synthétise le chemin création-recherche accompli, celui de l'invention de la Phonésie, mais aussi décèle ce que ne pouvais pas être découvert avant que cette poïétique ait eu lieu. À

travers de multiples expérimentations la problématique s'est élargie en passant d'une binarité antagoniste entre danse et parole vers une multiplicité dialogique entre geste, voix et mot, ce qui a permis au danseur parlant de performer un acte d'énonciation dans sa diversité d'expressions multiples, autant intelligible que sensible. D'autre part, la Phonésie est à la fois un art du multiple puisqu'elle rassemble en soi plusieurs médiums d'expression, mais elle cherche aussi à dépasser la superposition de ses différents composants et s'ouvrir vers une nouvelle discipline artistique.499

D'un art du multiple vers le multiple d'arts.....	499
Art Chorégraphique (R) évolutionnaire	500
Art Orienté Sujet.....	506
Art Processuel	507
Art de la Performance Sémiotique.....	509
Art Politique Bioperformatif	513
Art de la Performance Performative.....	517
Art de la Méta-Danse	523

V. Bibliographie 539

Danse	539
Pièces de danse et performances	541
Poésie.....	542
Cinéma, Écrans	543
Films.....	545
Œuvres vidéos.....	545
Théâtre	545
Peformativité et musique	546
Art, Esthétique	547
Langue, Langage	548
Medialité	549
Histoire Culturelle	550
Anthropologie.....	551
Phénoménologie.....	552
Psychanalyse, sciences cognitives	552
Philosophie	553

VI. Glossaire des outils inventés de la Phonésie..... 557

Phonésie.....	557
Danseur Parlant.....	557
Trois Pistes	558
Motivateur.....	558
corpArléité	559
Bioperformativité de la Phonésie.....	560

Sens-Ation.....	561
Trangestualité de la phonésie.....	561
Montage Tenseur.....	562
Attention Nucléaire.....	564
Performance Sémiologique.....	564
Performance de la Conscience.....	565
Méta-Danse.....	566
Art Orienté Sujet.....	567
Cinéma Organologique.....	568
Caméra Parlante.....	569
Écran Viv@nt.....	569
Art Connectif.....	570
VII. Phonésie. La parole de la danse Manifeste pour les danseurs parlants	571
Biographie.....	571
Résumé / <i>Abstract</i>	571
Mots-clés / <i>Keywords</i>	572
Bibliographie.....	586
VIII. Œuvres phonésiques d’Anatoli Vlassov	588
Chorégraphies Phonésiques	588
Performances Phonésiques.....	589
Films Phonésiques	593
Conférences – Performances Phonésiques	594
Installations Phonésiques.....	598
Autres œuvres d’Anatoli Vlassov citées dans le texte	599
Enseignements de la Phonésie par Anatoli Vlassov	604
Publications d’Anatoli Vlassov autour de la Phonésie.....	606
IX. Table des illustrations	610
X. Liste des tableaux.....	611
XI. Index des noms propres	612

VI. Bibliographie

1. Danse

Bernard Michel, cite par : Roland Huesca, « Michel Bernard, De la création chorégraphique », *Questions de communication*, 3 | 2003, [En ligne], <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7540>

Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001.

Bernard Michel, *Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*, in *Nouvelles de Danse*, n° 17, 1993.

Berthoz Alain, *Le Sens du mouvement*, Éditions Odile Jacob Science, 1997.

Berthoz Alain, par Odile Rouquet, dans le cadre du film *Le geste créateur*, 2003, [en ligne],

<https://www.rechercheenmouvement.org/Files/Other/entretiens%20Berthoz.pdf>

Berthoz Alain, *Physiologie de la perception et de l'action*, L'annuaire du Collège de France, [en ligne], [https://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL2101285399948174996_AN_94_berthoz.pdf]

Blaustein Niddam Amelie, *Myriam Gourfink : « La lenteur vient du désir de sentir, s'arrêter pour tout sentir. »*, *Toute La Culture*, 2018 [en ligne],

<http://toutelaculture.com/spectacles/danse/myriam-gourfink-lenteur-vient-desir-de-sentir-sarreter-sentir/>

Boisseau Rosita, *Larrieu danse Genet dans un écrin de poche*, *Le Monde*, 2012.

Cegarra Matilde, *Le Body Weather : Investigation du corps et de ses changements*, *NDD l'actualité de la danse*, n°48, Juin 2010.

Decourcy Robin, *Blog Spot de Trek Danse*, [en ligne],

http://trekdanse.blogspot.com/p/blog-page_201.html

Després Aurore, *Gestes en Éclats, art, danse et performance*, Éditions Les Presses du Réel, Vilnius, 2016.

Fontaine Geisha, *Objets de danse-Objets en tous genres*, dans *Ce qui fait danse, de la plasticité à la performance*, Adnen Jdey(dir.) *La part de l'œil*, n°24, Bruxelles, 2009, [en ligne], <http://www.milleplateauxassocies.com/les-mots/textes/objets-de-danse/>

Forti Simone, *Oh, Tongue*, Editions Al Dante, 2009.

Gert Schrifantz Valeska (1931) *A view of German Dance in the Weimar Republic*, London, Dance Book, 1990.

Gervais-Ragu Alice, *Danse et Écologie Sociale*, *Journal de l'ADC*, 2020, [en ligne], <https://pavillon-adc.ch/wp->

content/uploads/2019/12/JADC_77_2019_DoublePages.pdf

Gervais-Ragu Alice, *Écologie des imaginaires chorégraphiques en temps de crise*, thèse de doctorat, soutenance prévue en 2023.

Gil José, *La danse, le corps, l'inconscient*, Terrain, 2007, [En ligne], <http://journals.openedition.org/terrain/1075>

Gleyse Jacques, Michel Bernard. *La chair et le verbe*, Corps et culture Numéro 5, 2000, [En ligne], <http://journals.openedition.org/corpsetculture/730>

Hatem Fabrice, *Le siècle d'or du tango*, 2003, [En ligne], <https://www.fabricehatem.fr/2005/11/01/le-siecle-d-or-du-tango/>

Launay Isabelle, *La fabrique de la mémoire en danse contemporaine et l'art de citer*, [en ligne], <https://docplayer.fr/32931354-Isabelle-launay-professeur-en-histoire-et-esthetique-de-la-danse-contemporaine-departement-danse-universite-de-paris-8.html>

Launay Isabelle, *Poétique de la citation en danse*, Ouvrage collective Mobiles n° 2, Mémoires et histoire en danse, Harmattan, 2010.

Lepecki André, *Performance as the Paradigm of Art*, a lecture at the Museum of Modern Art in Warsaw, [en ligne], <https://vimeo.com/60432032>

Lepecki André, *Singularities, dance in the age of performance*, Routledge, New York, 2016.

Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004.

Marin Maguy, Luc Riolon, *Le pari de la rencontre*, Ministère de la Culture - CNC images de la culture, 24 Images, France 2, 1997.

Mayen Gérard, *Déroutes : la non non-danse de présences en marche*, Rue Descartes, 2004, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-116.htm>

Morant Alix de, *Matières de danse, dans Corps objet image*, le site ressource du TJP Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est, [en ligne], <http://www.corps-objet-image.com/matieresdedanse>

Nachtergaele Magali and Lucille Toth, *Danse contemporaine et littérature*, Paris, Centre National de la Danse, Collection "Recherches", 2015.

Perra Grégoire, *L'Eurythmie dans les écoles Steiner-Waldorf : de l'Anthroposophie à visage presque découvert !*, sur Blog Verité Steiner, [en ligne], <https://veritesteiner.wordpress.com/2012/11/03/92/> .

Perrin Julie, *Figures de l'attention*, Paris, Les Presses du Réel, 2012.

Perrin Julie, *Projet de la Matière - Odile Duboc*, Editions Centre National de la Danse et Les presses du réel, Dijon, 2007.

Pouillaude Frédéric, Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, *Gestualités / Textualités en danse contemporaine*, Editions Hermann, 2018.

Prokhoris Sabine, *Quand le travail prend la parole*, entretien avec Maguy Marin et Denis Mariotte, 2010, Les Presses du réel, 2012.

Quoiraud Christine, [en ligne], <http://christinequoiraud.blogspot.com>

Quoiraud Christine, *Annonce d'un stage*, [en ligne],

http://www.artwiki.fr/cours/technoromantisme/marche_corps_paysage.html

Renaux Margot-Zoé, *Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste*, Fabula, [en ligne],

<http://www.fabula.org/colloques/document2591.php> e théorie et poésie du geste »né-Passé, Phoné-Scopie

Riolon Luc, *Paroles de danseurs*, film documentaire du 2003, réalisé par le CNDC d'Angers, [en ligne], <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/paroles-de-danseurs>

Schenck Cécile, *Maguy Marin, Denis Mariotte : « Un mot à mot avec les moyens du plateau »*, Sken&graphie, 1, 2013.

Toth Lucille, Magali Nachtergaele, *Danse contemporaine et littérature, entre les fictions et performances écrites*, Recherche Centre National de la Danse, Pantin, 2015.

Valéry Paul, *L'Âme et la danse*, [in] Œuvres, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960.

2. Pièces de danse et performances

Bel Jérôme, *Cédric Andrieux*, Théâtre de la ville (Paris), 2009.

Bel Jérôme, *Pichet Klunchun and myself*, Bangkok Fringe festival, 2004.

Bel Jérôme, *Véronique Doisneau*, Opéra national de Paris Palais Garnier, 2004.

Brown Trisha, *Accumulation*, 1971, New York University, Gymnasium, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=86l6icDKH3M>

Charmatz Boris, *Danse de nuit*, Musée de la danse, 2016.

Duboc Odile, *Projet de la Matière*, programmation : Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, Créteil, 1993.

Grandville Olivia, *Le Cabaret décrépant*, Centre de Développement Chorégraphique Toulouse / Midi Pyrénées, 2011.

Larrieu Daniel, *Divine*, Théâtre de l'Athénée Louis Jovet, 2012

Le Roy Xavier, *Produit de Circonstances*, TanzWerkstatt-Berlin, 1999.

Marin Maguy, *Cortex*, Maison des arts et de la culture de Créteil, 1991.

Marin Maguy, *Ramdam*, Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne, 1995.

Monier Mathilde, *Déroutes*, créée au Théâtre de Gennevilliers, 2002.

Paxton Steve, *Magnesium*, à l'occasion d'une résidence de Grand Union à Oberlin College, 1972.

Stelarc, *Ear on Arm - Engineering Internet Organ*, [en ligne], <http://stelarc.org/?catID=20242>

3. Poésie

Andrade Oswald de / Suely Rolnik, *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*, BlackJack éditions, collection Pile ou face, Paris, 2011.

Ball Hugo, *La fuite hors du temps*. Journal 1913-1921, Monaco, Rocher, 1993.

Bourassa Lucie, « Il n'y a pas de mots » et « Ma langue est pleine de mots » : Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos, *Études françaises*, 49(3), 2013, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/1021208ar>

Breton André et Diego Rivera (et peut-être aussi Léon Trotski), *Manifeste Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938), [en ligne], <https://www.andrebreton.fr/work/56600100358020>

Breton André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Folio, Essais, (1985).

Breton André, *Œuvres complètes*, Entretiens, Tome III, La Pléiade, 1999.

Brient Pierrick, *L'insistance sur l'homophonie chez Gherasim Luca : création poétique et association libre.*, Dans *Le coq-héron*, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2007-2-page-59.htm>

Char René, entretien avec Jacques Charpier, *Combat*, 16 février 1950, (René Char, *Impressions anciennes*. GIM, 1964.)

Chopin Henri, *Poésie sonore internationale*, Joan-Michel Place, coll. " Trajectoires ", Paris, 1997.

Chopin Henri, *Poésie sonore internationale*, Joan-Michel Place, coll. « Trajectoires », Paris, 1997.

Chopin Henri, *Propos sur la réalité sonore*, in *Réalité Sonore*, Zhor éditions, Paris, 2001.

Deleuze Gilles, *Un prodigieux bégaiement 'sur le style !'*, extrait de Gilles Deleuze Claire Parnet : *Dialogues*, éditions Flammarion, 1977.

Godon Norbert, *Tout contre la pollution rationnelle : Dada, poésie sonore, Internationale situationniste*, Ecologie & politique, 2008.

H Arthur, *Cheval de Feu*, Album Baba Love, 2011.

Hausmann Raoul, *Sensorialité excentrique*, Editions Allia, 2005.

Jedrzejewski Franck, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures*

expérimentales, Honoré Champion, Paris, 2013.

Luca Gherasim, *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Éditions Poésie/Gallimard, Paris, 2001.

Luca Gherasim, *Passionnément* (1973) in *Le Chant de la carpe*, José Corti, 1996.

Noël Bernard, *La Chute des temps*, Gallimard, 1993.

Rimbaud Arthur, *Lettre à Paul Demeny* (1871), Pléiade, 2009.

Rocher Jean-Paul, *Visages de l'avant-garde : 1953*, Traces situationnistes, 2011, [en ligne], <https://debordiana.noblogs.org/2011/07/visages-de-l%e2%80%99avant-garde-1953/>

Tarkos Christophe, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008.

Tarkos Christophe, *Pan*, P.O.L., Collection Poésie, Paris, 2000.

Verlaine Paul, *Œuvres complètes*, t. 5, Confessions, 1895.

4. Cinéma, Écrans

Bamchade Pourvali, *Jean-Luc Godard, Montage, mon beau souci*, Forum des Images, 2010 [en ligne], <https://www.dailymotion.com/video/xbzjt0>

Barillet Julie, Françoise Heitz, Patrick Longuet et Patrick Vienne, *L'enfant au cinéma*, Artois Presses Université, Série Cinéma, Collection « Lettres et Civilisation », 2008.

Bourgeois Daniel, *Passion / Godard: Note sur le dernier film de Jean-Luc Godard* Notre musique, Pierre d'angle 10, 2004.

Carbone Mauro, entretien par Adrien Payet et Félix Motot, *Penser au jour de nos écrans*, [en ligne],

https://www.youtube.com/watch?v=PoUAzLGb4z4&feature=emb_title

Carbone Mauro, *Le corps comme écran*, Conférence dans le cadre de Vivre par(mi) les écrans (23.1.2020) à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, [en ligne],

<https://vimeo.com/402885833>

Carbone Mauro, *Philosophie-Écrans, du cinéma à la révolution numérique*, Collection Matière Étrangère, Éditions Vrin, Paris, 2016.

Carné Tristan, par Virginie Félix, *Split screen, regards et rictus : le débat Le Pen-Macron, une réalisation sous haute-tension*, Télérama, 2017, [en ligne], <https://www.telerama.fr/presidentielle-2017/split-screen-regards-et-rictus-le-debat-le-pen-macron-une-realisation-sous-haute-tension,157663.php>

Chiesi Roberto, *Jean-Luc Godard*, Gremese, Rome, 2003 .

Deleuze Gilles, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Deleuze Gilles, *Cinéma*, cours 41 du 17/05/1983 - 1, [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=236

Eisenstein Sergueï, cité par Stiegler Bernard in *Analyse phénoménologique des*

objets audiovisuels, PH10 Séance 13, 2016, [en ligne], <https://iri-ressources.org/collections/collection-46/season-51/video-773.html#t=3176.776>

Eisenstein Sergueï, *Méthodes de montage* (1929), in *Le Film*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

Eisenstein Sergueï, *Perspectives, Au-delà des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1974.

Eisenstein Sergueï, *Sur la question d'une approche matérialiste de la forme* (1925), in *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 10/18, 1974.

Eisenstein Sergueï, *Un point de jonction imprévu « Nzhdannyi styk »* (1928), in *Le Film : sa forme, son sens*, trad. dirigée par Armand Panigel, Paris, ChrisDan Bourgois, 1976.

Gaudreault André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Nota Bene/Armand Colin, 1999.

Godard Jean-Luc, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2 (1984-1998), Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

Godard Jean-Luc, Maurice Elia, *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard / *Pierrot le fou*, France, 1965, 112 minutes, Séquences: la revue de cinéma 176 (1995).

Godard Jean-Luc, *Montage, mon beau souci* par l'écrivain et critique de cinéma Bamchade Pourvali, [en ligne] <https://www.dailymotion.com/video/xbzjt0>

Godard Jean-Luc, *Montage, mon beau souci*, Cahiers du cinéma 65, 1965.

Godard Jean-Luc, *Propos Rompus*, dans « Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard », L'Étoile et Cahiers du Cinéma, Paris, 1985.

Herfeld Stéphanie, *Caméra Somatique Image-mouvement, Image-temps*, 2018-2019, [en ligne],

https://www.academia.edu/41021453/CAMERA_SOMATIQUE_Image_mouvement_Image_temps

Marion Philippe, *Cinéma et Attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe* (2008) ; *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, 2013.

Metz Christian, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971.

Scemama Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Harmattan, 2006.

Scemama Céline, *Un Tableau pour Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, appendice à la thèse « Champs visuels », 2005.

Stieger Bernard, *Phénoménologie des objets temporels audiovisuels*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Ax4-vQ8OAFU&t=140s>

Stiegler Bernard, *L'écran d'écriture*, Colloque International Vivre par(mi) les écrans, Session 3-De, par et à travers Immersion et interface, Université Jean Moulin Lyon 3,

2014, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=ALBre0fAT-E>
Stiegler Bernard, *Le cinéma des consciences*, Art Press, 2002 [En ligne],
<https://www.artpress.com/2002/02/01/bernard-stiegler-le-cinema-des-consciences/>
Stiegler Bernard, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.
Vertov Dziga, *Manifeste Ciné-Œil*, 1923.

5. Films

Deren Maya, film-manifeste *A Study in Choreography for Camera* (1945), [teaser en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>
Godard Jean-Luc, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.
Godard Jean-Luc, *Notre musique*, docu-fiction, Suisse, France, 2003, 80 minutes, 35 mm.
Khrzhanovsky Ilya, *DAU*, Théâtre de la Ville / Théâtre du Châtelet / Centre Pompidou, 2019, [en ligne], <https://www.dau.com/en>
Rainer Yvonne, *Hand Movie*, film 1966, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=5xSKgl4Dd5o>

6. Œuvres vidéos

Hill Gary, *Crux*, 1981-1983.
Hill Gary, *Site Recite* (un prologue), Vidéo (couleur, son stéréo), 4:00 min., 1989, [en ligne], <http://garyhill.com/work/video/site-recite.html>

7. Théâtre

Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
Artaud Antonin, *Le Théâtre de la cruauté*, 1947.
Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1985.
Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome XIV, pp. 30-31.
Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, tome XXII, pp. 26-27.
Artaud Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, 1947, OC13.
Freydefont Marcel, *Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)*, Agôn, 3 | 2010, [En ligne], <http://journals.openedition.org/agon/1559>

Grotowski Jerzy, *Il lavoro dell'attore*, in Sipario, Milan, numéro 104, édition spéciale pour le 20e anniversaire du Théâtre Laboratoire, 1980.

Rosé Claire, Faire jaillir des âmes sur mon corps, poétique de la déclamation selon Antonin Artaud, dans l'étude réunie par Pierre Longuenesse, Sandrine le Pors, Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain, éditions Artois Presses Université, 2020.

Sadovnikova Svetlana, *Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel'*, Technologies modernes à forte intensité scientifique, 2016, [en ligne], <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

Sadovnikova Svetlana, Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel', Technologies modernes à forte intensité scientifique, 2016, n° 8-2, [en ligne], <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

Schechner Richard, La restauration du comportement in Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, Christian Biet, Éditions théâtrales, 2008.

Seailles André, Avant-Propos, *Les mots touchent à leur fin* (S. Beckett), L'Âge Nouveau, 1987.

8. Pformativité et musique

Alÿs François, *Walk / Paseos*, Museo de Arte Moderno, Mexico/Museo Regional de Guadalajara, 1997.

Antoine Jean-Philippe, Un art exemplaire : la conférence-performance dans Vangelis Athanassopoulos (éd.), *Quand le discours se fait geste, Regards croisés sur la conférence-performance*, Éditions Les presses du réel, Dijon, 2018.

Barad Karen, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, Signs Vol. 28, No. 3, Gender and Science: New Issues (Spring 2003), Published By: The University of Chicago Press.

Beiley Derek, *L'improvisation, Sa nature et sa pratique dans la musique* (1980), Paris, Outre Mesure, 1999.

Bishop Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, Magazine 110, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Fall, 2004.

Davil Thierry, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe Siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2002.

Hauser Jens, *Microtransplantations et microperformativité dans l'art vivant.*, Hermann, 2015.

John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduction M. Dachy, Éditions de Syrtes, Paris 2000, p. 208.

Neuhaus Max, *Evoquer l'Auditif*, Milan, Charta, 1995.

Preciado Paul B., *Conférence à Glad Day Bookshop*, 2020.

Reich Steve, *Music as a Gradual Process* (1968), [en ligne],

http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Reich_Gradual-Process.pdf

Sorbier Marie, *Qu'appelle-t-on "performance" ?*, Radio France Culture, 2022, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/qu-appelle-t-on-performance-8420419>

Texier Marc, *Le tremblement jusqu'au suicide*, in Livre-programme du festival Musica 1995, [en ligne], <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21521/>

Wagner Richard, *The Art-Work of the Future*, Publisher University of Nebraska Press, 1993.

Weber Pascale, Georges Vigarello, Sylvie Roques, *Formes et pratiques performatives : quelles questions aujourd'hui ?* Séminaires de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) du EHESS, 2022, [en ligne], <https://enseignements.ehess.fr/2021-2022/ue/971>

Weissberg Jean-Louis, Pierre Barboza et Jean-Louis Weissberg dans *L'Image-actée*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Wood Catherine, *Performance in Contemporary Art*, London, Tate Publishing, 2018.

Zerbib David, *Performer, participer : l'enjeu de l'activation*, Critique d'art, 52, 2020, [en ligne], <http://journals.openedition.org/critiquedart/46195>

9. Art, Esthétique

Ardenne Paul, *Art et politique : ce que change l'art 'contextuel'*, L'art même N°14, [en ligne], <http://www.lartmeme.cfwb.be/no014/pages/page1.htm>.

Ardenne Paul, *L'art de l'anthropocène est un art de combat*, Chronique Culture 2018, Mise à jour 2019, [en ligne], <https://www.linfodurable.fr/culture/paul-ardenne-lart-de-lanthropocene-est-un-art-de-combat-8667>

Ardenne Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Editions Flammarion, 2002.

Ardenne Paul, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Éditions Le Bord de l'Eau, 2018.

Baqué Dominique, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Œuvres III, Éditions Gallimard, Paris, 1939.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique Relationnelle, leçon inaugurale*, Musée d'Art Contemporain de Rome (MACRO), 2019, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, coll. Documents sur l'art, Dijon, 2001.

Bourriaud Nicolas, *Radicant, Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

Chevalier Pauline, De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 8, no. 2, 2011.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 2 vols., Différence, Paris, 1981.

Dewey John, *l'Art comme Expérience*, Gallimard collection Folio Essais, Paris, 2010.

Manning Erin & Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Les presses du réel, Dijon, 2018.

Mengual Estelle Zhong, *L'Art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018.

Montani Pietro, *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation*, Vrin, Rome, 2014.

Montani Pietro, *Bioesthétique*, Séminaire commun du CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts), 2014, [en ligne], <https://youtu.be/c8nS2mxATTA>

Morizot Baptiste & Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Seuil, Paris, 2018.

Paysant Michel, *Eyedrawing : autre vanité 1+2+3*, 2009, [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxABnab/r4bGe6K>

Pistoletto Michelangelo, *Le ultime parole famose*, Turin, 1967, Traduction française dans *Arte Povera*, Art Editions Villeurbanne, 1989.

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Fabrique, Paris, 2008.

Turner Luke, *Manifeste de Métamodernisme*, 2011, [en ligne], <http://www.metamodernism.org/>

Valéry Paul, *Discours sur l'esthétique (1937)*, Œuvres, éd. Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1957.

10. Langue, Langage

Austin John, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford, 1962.

Austin John, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1991.

Barthes Roland, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège*

de France, prononcée le 7 janvier 1977, Editions du Seuil, 1978.

Cassin Barbara, *Derrière les grilles : Sortons du tout-évaluation*, Fayard / Mille et une nuits, Paris, 2014.

Chomsky Noam, *Le langage sert d'abord à penser*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2012.

Chomsky Noam, *Qu'est le langage, et en quoi est-ce important ?*, 19e congrès international des linguistes, UNI DUFOUR à Genève, [en ligne], <https://www.unige.ch/actualites/archives/2013/chomsky/>

Durbarry Quraishiyah, *Le contrôle des mots dans 1984 d'Orwell*, sur La-Philo, [en ligne], <https://la-philosophie.com/le-controle-des-mots-dans-1984-dorwell>

Jacobson Roman, *Aspects linguistiques de la traduction*, Essais de linguistique générale, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

Jacobson Roman, *Essai de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1968.

Kristeva Julia, *citation d'Artaud (Lettres sur le langage 1931)* par Julia Kristeva dans *Le geste, pratique ou communication?*, Langages 10 (1968).

Kristeva Julia, *citation de Nietzsche (La Conception dionysiaque du monde, 1870)* dans *Le geste, pratique ou communication ?*, Langages 10, 1968.

Kristeva Julia, *Le geste, pratique ou communication ?*, Langages 10, 1968.

Kristeva Julia, *Problèmes de la structuration du texte*, p. 311, Théorie d'ensemble, Seuil, Paris, 1968.

Lemelin Jean-Marc, *L'analyse du langage*, [en ligne], <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/sens.langu.htm>

Marian Viorica, *La langue que vous parlez influence la direction de votre attention*, [en ligne], <https://blogs.scientificamerican.com/observations/the-language-you-speak-influences-where-your-attention-goes/?fbclid=IwAR3mzT4JjLZXsvrDSWAGMg4xE5fjdPyzxcB-g39V6BG1EXGeBA365G21fjw>

Orwell George, *1984*, parution en 1949, Poche, 2020.

Orwell George, *Review of Russell's Power: A new social analysis, 1939*, [en ligne], <https://www.lehman.edu/faculty/rcarey/BRSQ/06may.orwell.htm>

Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, 1916, Payot, Paris, 1965.

Stein Marieke, Pascal Durand, dir., *Les nouveaux mots du pouvoir*. Abécédaire critique, Questions de communication, [En ligne], <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1910>

11. Medialité

Barboza Pierre, *Fiction interactive "métarécit" et unités intérgatives*, dans : *L'image*

actée : scénarisations numériques, L'Harmattan, 2006, [en ligne],
https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/829167/filename/Fictions_interactives.pdf

Cespedes Vincent, *Éloge de l'Inex (Intelligence connective)*, 2016, [en ligne],
<https://www.youtube.com/watch?v=EjAEvDixAHk&t=219s>

Jambrina Nina, *Synthèses des travaux de Silvestra Mariniello sur l'Intermedialité*,
Cinémadoc, 15 avril 2015, [en ligne], <http://cinemadoc.hypotheses.org/3097>

Levy Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris,
La Découverte, coll. "Science et société", 1994.

Marshall McLuhan, *Understanding Media: The extensions of man (Pour comprendre les médias)*, 1964.

Mulder Arjen, *From Image to Interaction: Meaning and Agency in the Arts*,
V2_Publishing/Nai Publishers. Rotterdam, 2010.

Mulder Arjen, *Images dialogiques dans un environnement de données (en anglais
Dialogical images in an environment of data)*, Transcoding Flusser: Synthetic
Thinking, KABK Den Haag, 2016, [en ligne], <https://vimeo.com/165866395>

Müller Jürgen, *Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de
pertinence*, Médiamorphoses, vol. 16, 2006.

Silvestra Mariniello, *Commencements, Intermédialités*, n° 1, 2003.

Silvestra Mariniello, *L'intermédialité : un concept polymorphe*, in Vieira, Célia et Rio
Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2010.

12. Histoire Culturelle

Alexandrie Pappus, *La Collection Mathématique*, Bruges, 1953.

Cauquelin Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Plan, 1989.

Cauquelin Anne, *Site - paysage du troisième type ?*, *Technique & Architecture*, n°
456, oct.-nov. 2001.

Citton Yves, *Accélérer l'écologie*, in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*,
Éditions PUF, Paris, 2016.

Citton Yves, *Gestes d'Humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences
esthétiques*, Armand Colin, Paris, 2012..

Citton Yves, *Les effets du multitâche sur l'attention*, [en ligne],
<https://www.dailymotion.com/video/x3foc0n>

Citton Yves, *Politique improvisiste*, Commun, 2018.

Citton Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, 2014.

Corbin Alain, *L'homme dans le paysage*, Édition Textuel, Paris, 2001

Darwin Charles, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Troisième édition française, Éditions C. Reinwald & Compagnie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1891.

Darwin et Kropotkine, *compétition ou solidarité ?*, "Bêtes et hommes", La Villette en 2008, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Fcxk07Uq9xw>

Latour Bruno, *Changement de monde*, réalisation Camille de Chenay, ARTE, 2021, [en ligne], <https://www.arte.tv/fr/videos/106699-001-A/entretien-avec-bruno-latour-1-2/>

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*. Essai d'anthropologie symétrique du sociologue des sciences françaises, La Découverte, 1991.

Nicolescu Basarab, *Quelle est l'origine du mot transdisciplinarité ?*, 2015, [en ligne], <https://www.canal-u.tv/54577>

Paris Luis, *Les tresses : de la topologie à la cryptographie*, Images des Mathématiques, CNRS, 2009.

Serres Michel, *Histoire de la géométrie*, Éditions Flammarion, Paris, 2011.

13. Anthropologie

Didi-Huberman Georges, Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne. In: *Genèses*, 24, 1996.

Dubost Jean-Pascal, *Manifeste anthropophage d'Oswald de Andrade et Anthropophagie zombie de Suely Rolnik*, [en ligne], <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/02/-doswald-de-andrade.html>

Jousse Marcel, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, 1974.

Jousse Marcel, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Archives de Philosophie, vol. II, cahier 4, Beauchesne, Paris 1924.

Martin-Juchat Fabienne, *Marcel Jousse, L'anthropologie du geste I*, Questions de communication 2 | 2002, [en ligne], <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7296>

Riberio Darcy, *Carnets Indiens*, Éditions Plan, 2002.

Troël Christian, *L'Anthropologie de Marcel Jousse – approche philosophique : approche globalisante du Geste comme condition d'humanisation*, *Educatio*, 2015, [en ligne], <http://revue-educatio.eu/wp/2015/03/16/lanthropologie-de-marcel-jousse-approche-philosophique-approche-globalisante-du-geste-comme-condition-dhumanisation/>

14. Phénoménologie

Dupond Pascal, *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, 2001.

Maldiney Henri, *Vers quelle phénoménologie de l'art ?*, L'Art, l'éclair de l'être, 2012.

Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (Folio), 1964.

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie De La Perception*, Gallimard, Paris, 1945.

15. Psychanalyse, sciences cognitives

Baïetto Marie-Claude, *La voix incorporée*, Analyse Freudienne Presse, 2010/1 (n° 17), [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2010-1-page-57.htm>

Baillet Sylvain, *Timing of the brain events underlying access to consciousness during the attentional blink*, [en ligne],

https://www.researchgate.net/publication/7604990_Timing_of_the_brain_events_underlying_access_to_consciousness_during_the_attentional_blink consulté 26 mai 2019.

Freud Sigmund, *La technique psychanalytique*, Éditions PUF, 1953.

Freud Sigmund, *Pour introduire au narcissisme*, 1914, La vie sexuelle (1914), Puf.

Koechlin Étienne et Sylvain Charron, *Divided Representation of Concurrent Goals in the Human Frontal Lobes*, [en ligne],

<http://science.sciencemag.org/content/328/5976/360>

Lacan Jacques, *Séminaire, Livre XXV, Le moment de conclure*, inédit, 1977.

Lacan Jaques, *Télévision*, Seuil, 1973.

Leriche René, *De la Santé à la Maladie*, Encyclopédie Française, Paris, Larousse, 1936.

Neuter Patrick, *Les inconscients*, Cahiers de psychologie clinique, 2007, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-2-page-7.htm>

Stern Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, 1989.

Varela Francisco, Evan Thompson & Eleanor Rosch, *L'Inscription corporelle de*

l'esprit, Paris, Seuil, 1993.

Varela Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, Seuil, Paris, 1988.

16. Philosophie

Agamben Giorgio, *Forme-de-vie*, Multitudes, [en ligne],
<https://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>

Agamben Giorgio, *Homo Sacer. L'intégrale*, Seuil, 2016.

Agamben Giorgio, *Le feu et le récit*, Rivages, Paris, 2018.

Agamben Giorgio, *Pour ou vers une théorie de la puissance destituante*, journées d'étude «Défaire l'Occident» tenues en juillet et août 2013 à Tarnac, [en ligne],
<https://www.youtube.com/watch?v=ajpHg00GDOg&feature=youtu.be>

Agamben Giorgio, *Profanation*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, Paris, 2005.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007.

Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination du mouvement*, José sorti, Paris, 1943.

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, 2017.

Badiou Alain, *Bioecon TV at occidente : portaits, visions and utopia*, [en ligne],
https://vimeo.com/43703770?fbclid=IwAR0kaXR6caZbS8m7sW_8X4jscl_QxN7RTyAebc0ldgHXnU6KmHbBQvfEUBo

Barthes Roland, *Fragments du discours amoureux*, Seuil, 1977

Bergson Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, Puf, 2007.

Brague Rémi, *Où va l'histoire ? d'après la Lettre aux dirigeants soviétiques de Soljenitsyne*, [en ligne], <http://www.dedefensa.org/article/valsez-mensonges>

De Landa Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History (Mille ans d'histoire non linéaire)*, Zone Books, 2009.

Debord Guy, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2006.

Deleuze Gille, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, dans Gille Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, 1. Minuit, 2013.

Deleuze Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, [en ligne],
<http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html>

Deleuze Gilles et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure* (1975) Minuit, 2013.

Deleuze Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, 2. Minuit, 2013.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 2013.

Deleuze Gilles, *Contrôle et devenir* (1990), in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

Deleuze Gilles, *Foucault, Historien du présent*, Magazine littéraire 257 (1988), [en ligne],
<http://1libertaire.free.fr/DeleuzeFoucault03.html#:~:text=La%20nouveau%C3%A9%20d'un%20dispositif,Autre%2C%20notre%20devenir%2Dautre>

Deleuze Gilles, *I comme Idée*, dans *Abécédaire*, 1988, [en ligne],<https://www.youtube.com/watch?v=NCYJea9RaMQ>

Deleuze Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Editions de Minuit, 1985.

Deleuze Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, 1988.

Deleuze Gilles, *Logique du Sens*, Minuit, 1966.

Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Minuit, 1990.

Descartes, *Discours de la méthode*, Éditions Vrin, 1984.

Desurmon Dimitri, *Le Tractatus logico-philosophicus ou la défaite de la philosophie apophantique*, *L'enseignement philosophique* 71.1, 2021.

Esposito Roberto, *The Third Person*, Éditions Polity Press, 2012.

Fauré Christian, *Des techniques relationnelles aux technologies relationnelles*, Blog de Christian Fauré, 2010, [en ligne], <http://www.christian-faure.net/2010/10/01/des-techniques-relationnelles-aux-technologies-relationnelles/>

Foucault Michel, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits* (1984), Gallimard, Paris, 1994.

Foucault Michel, *Dits et Écrits*, tome IV, *Les techniques de soi*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, réed. 1972.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, réed. 1972.

Foucault Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault Michel, *La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

Foucault Michel, *Le Corps utopique*, Conférence radiophonique sur France-Culture, 1966.

Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Gallimard, 1997.

Kant, *Critique de la raison pure*, 1869, par Olivier Dekens, *Kant résiduel. Destutt de Tracy. Une lecture idéologique de la Critique de la raison pure*, 2003.

Kerr Stacey, Erin Adams, & Beth Pittard, *Three Minute Theory: What is Intra-Action ?*, [en ligne],
https://www.youtube.com/watch?v=v0SnstJoEec&feature=emb_title (consulté le 28 octobre 2020).

Khaustov Dmitri, *Métamedernisme*, [en ligne], https://m.vk.com/wall-101177456_4959

Lévi Jean, *Confucius*, Albin Michel, 2003.

Lévi Jean, *Confucius*, Albin Michel, 2003.

Levinas Emmanuel, *Totalité et Infini (Essai sur l'extériorité)*, Kluwer Academic 1961.

Liotard Jean-François, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Minuit, 1979.

Manning Erin, *The Minor Gesture*, Duke University, Durham and London, 2016.

Montaigne Michel de, *Livre III des Essais*, Chapitre 13, Éditions de Bordeaux, 3.djvu, 1588.

Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 3e partie, Aubier, 1946.

Platon, *Alcibiade, Phédon*, 65b-d.

Platon, *La République*, traduction de Victor Cousin, Amazon Media EU S.à r.l. (format Kindle)

Rancière Jacques, Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib, *Les territoires de la pensée partagée*, EspacesTemps.net [En ligne], <https://www.espacestemp.net/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee/>

Rancière Jacques, *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Galilée, Collection La philosophie en effet, Paris, 1995.

Rancière Jacques, *Le Maître ignorant*, Éditions Fayard, Paris, 1987.

Rancière Jacques, par Jean-Marc Lalanne, *Jacques Rancière : "L'enjeu est de parvenir à maintenir du dissensus"*, Les Inrocks, 2021, [en ligne], <https://www.lesinrocks.com/cheek/rencontre-avec-jacques-ranciere-lenjeu-est-de-parvenir-a-maintenir-du-dissensus-157314-15-02-2021/>

Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris, 2007.

Serres Alexandre, *Petit glossaire « stieglierien »*, Séminaire du GRCDI (Groupe de Recherche sur la Culture et la Didactique de l'Information), Rennes, 2008.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.

Simondon Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1958), Aubier, Paris, 1989.

Sims Jeffrey, *Revisiting the Derrida affair with Barry Smith*, Sophia, vol. 38, no 2, 1999, [en ligne], file:///Users/admin/Downloads/Derrida_Affair%20(1).pdf

Stieger Bernard, *À propos de la technique*, [en ligne], <https://youtu.be/nwmOFXzCJUg>

Stieger Bernard, *ArsIndustrialis*, [en ligne], <http://arsindustrialis.org/intermittence-et-politique-du-temps>

Stiegler Bernard, dans son interview *Toute technologie est porteuse du pire autant que du meilleur*, accordée au journal suisse Le Temps en mars 2018, [en ligne], <https://www.letemps.ch/opinions/bernard-stiegler-toute-technologie-porteuse-pire-autant-meilleur>

Stiegler Bernard, *De la misère symbolique*, coll. « Champs Essais », Éditions Flammarion, Paris, 2013.

Stiegler Bernard, *Stiegler Bernard : « Retourner le confinement en liberté de faire une expérience »*, Le Monde, 2020, [en ligne],
https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/04/19/bernard-stiegler-retourner-le-confinement-en-liberte-de-faire-une-experience_6037085_3260.html

Valéry Paul, *Cahiers*, Tome 1., Gallimard, Paris, 1973.

Valéry Paul, *Littérature*, dans *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

Van Rotterdam Erasmus, *Eloge de la folie*, Alia Vox, 2012.

Vermeulen Timotheus & Robin van den Akker, *Notes on metamodernism* (2010), *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1, 5677, [en ligne],
<https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

Viennet Denis, *Animal, animalité, devenir-animal*, *Le Portique*, 23-24 | 2009, document 13, [En ligne], <http://journals.openedition.org/leportique/2454>

Žižek Slavoj, *Organes sans corps : Deleuze et conséquences*, Alsterdam, 2003.

VII. Glossaire des outils inventés de la Phonésie

Il s'agit ici d'une boîte à outils phonésique inventés, à la fois pratiques et théoriques, pour articuler la danse et la parole. Les outils pratiques proposant d'opérer un montage performatif permettant au geste dansé d'agir sur le mot dit et inversement ; les outils spéculatifs constituant des concepts aidant à expérimenter différents agencements soma linguistiques. Ces néologismes parfois plus évocateurs qu'explicites participent d'une nouvelle langue hybride, volontairement conçue comme sémantiquement plurielle et performative.

1. Phonésie

La Phonésie est une technique performative d'articulation entre danse et parole. Cette technique permet d'agir sur la relation entre danse et parole à travers l'articulation entre geste, voix et mot. Elle permet ainsi d'interroger les liens structurels entre corps et langue. L'enjeu de la Phonésie est de faire en sorte que la danse puisse agir sur la structure langagière de la parole (phonétique, syntaxe, grammaire) et inversement que la parole puisse influencer le mouvement dansé. La Phonésie est aussi une forme d'hybridation entre la *danse contemporaine* et la *poésie sonore*.

2. Danseur Parlant

Danseur Parlant est un performeur qui simultanément danse-parle et qui, utilisant les outils phonésiques, articule danse et parole en sorte que ces gestes dansés puissent agir sur la structure de la langue parlée et inversement. Dans la vie courante, gestes et paroles s'accompagnent mutuellement. or, le Danseur Parlant agit sur ces liens habituels d'abord en les conscientisant, puis en modifiant leur agencement avec des outils phonésiques : un outil, par exemple, serait de décider de « couper » la parole

alors que les gestes continuent ; un autre, au contraire, serait de décider que les deux vont se modifier en même temps. Les choix des outils sont faits sur le moment par le protagoniste en action. Si Marcel Jousse (initiateur de l'anthropologie du geste) considérait déjà dans son article « Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs »⁸⁰⁶ le langage comme un geste global de la bouche et de la gorge, la Phonésie convoque la corporéité entière et considère le geste d'un Danseur Parlant comme un geste de *chorégraphie du langage*. Le danseur parlant devient alors une sorte d'homme-femme-orchestre qui gesticule simultanément plusieurs processus logico-somatiques pour apprendre d'eux plus qu'il n'en sait lui-même.

3. Trois Pistes

Les Trois Pistes⁸⁰⁷ sont trois activités mixées performativement par le *danseur parlant* : DANSE, VOIX et MOT. DANSE comme un ensemble de mouvements dansés possibles, VOIX comme un ensemble de sons produits par l'appareil phonatoire, et MOT comme un ensemble de significations que les mots font surgir. Ce montage performatif de ses *Trois Pistes* peut être improvisé, écrit, ou les deux à la fois. Il est possible, par exemple, de travailler à partir d'un répertoire de matériaux pré-composés, et de les agencer avec des éléments imprévus. Avec ces trois pistes la *Phonésie* tente d'articuler les vocables avec les gestes, en les considérant comme des matières vivantes en symbiose ou, pour reprendre la métaphore d'un terme biologique, comme des matières en mutualisme — union étroite de deux organismes qui tirent tous les deux profit de leur relation.

4. Motivateur

⁸⁰⁶ Marcel Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, « Archives de Philosophie », vol. II, cahier 4, Beauchesne, Paris 1924.

⁸⁰⁷ Une analogie avec des pistes de timelines dans des logiciels informatiques de montage vidéo est assez représentative pour imaginer ce mix phonésique. Si dans ces programmes il y a deux pistes : audio et vidéo, dans la Phonésie, il n'y a pas deux mais trois pistes : danse, voix et mot.

Pour assembler geste, voix et mot de telle manière, le *danseur parlant* emploie différents procédés que j'appelle des MOTIVATEURS⁸⁰⁸. Les effets de rupture (TROU), de répercussion (CONTAMINATEUR), de prolongation (ILLUSTRATEUR), de délai (ÉCHO), de déformation (TORSION), de complète indépendance (PARALLÈLE) ou encore d'avalement (LOGOPHAGIE), me donnent un éventail de possibles pour tisser les trois pistes entre elles. À quoi s'ajoutent d'autres procédés, comme ceux de fractionnement (SYLLABIE) ou de propagation (POLYSÉMIE), qui sont là pour opérer plus précisément sur la dimension sémantique. En opérant avec ces *Motivateurs*, le *Danseur Parlant* dirige son attention de plusieurs manières. Souvent, il PLONGE dans le sujet parlant qu'il est. C'est à la fois une action volontaire et un abandon. Il « saute » en lui-même, en se laissant agir. Une fois « dedans », il MÂCHE cette matière verbo-gestuelle dans laquelle il se trouve en la répétant en boucle. Après avoir pétri cette pâte phonésique, il en SCANNE chacun des ingrédients séparément. Ainsi, il passe du sujet parlant à l'objet composé de gestes, de voix et de mot. Après le faire, il se regarde faire.

5. corpArléité

La corpArléité représente le champ d'expérience d'un.e *dan-seur.se parlant.e*. S'inscrivant dans l'histoire des idées, ce concept tend à prolonger ceux de *corps* et de *corporéité*, tout en les augmentant par la présence de la langue. En effet, dans la *corpArléité* la langue et la danse figurent non seulement comme des *expériences*⁸⁰⁹ mais comme des *formes de vie* (langagière et somatique) au même titre que celle de l'humain. Le ou la *danseur.se parlant.e* n'est plus seul.e auteur de son acte d'énonciation logo-somatique ; il ou elle partage son expression avec d'autres formes de vie qui le traversent, dépassant ainsi l'anthropocentrisme existant et le remplaçant par une relation écologique. Une singularité propre au *Danseur Parlant*

⁸⁰⁸ J'utilise le mot MOTIVATEURS pour ne pas utiliser des termes comme « contraintes » ou même « tâches », empreints d'obligation ou de conditionnement, mais pour plutôt faire appel au désir.

⁸⁰⁹ Michel Bernard par exemple met dans le terme de la *corporéité* « des expériences hybrides, variables, ins- tables et contingentes » (Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, 2001, p. 12.)

qui arrive à faire communiquer les différents « *sujets* » qui sont en lui et de faire de sa *corpArléité* un lieu d'une rencontre entre différentes *formes de vie*.

6. Bioperformativité de la Phonésie

Si la *corpArléité* est le milieu d'une rencontre entre trois formes de vie, la Phonésie est son mode bioperformatif. Puisque, comme le disait Pietro Montani (lors de la discussion autour de son livre *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation* ⁸¹⁰) « la sensibilité et l'imagination de l'homme sont toujours instruites par la technique, » la Phonésie est cette technique qui instruit des configurations structurelles entre le sensible de la danse, le symbolique de la langue et le réel du danseur parlant lui-même. Si pour Montani la bioesthétique est une forme de canalisation de la sensibilité humaine (qu'il étudie essentiellement à travers les images numériques) ⁸¹¹, alors la Phonésie est une forme de la bioperformance qui recompose la sensibilité humaine non seulement à travers mais aussi avec la danse et la langue. Jens Hauser, spécialiste de *bio-art* ⁸¹², dans son article « *Microtransplantations et microperformativité dans l'art vivant* », introduit le terme de microperformativité pour qualifier les gestes performés par des artistes sur des échelles microscopiques : par le chorégraphe Yann Marussich qui transpire du bleu de méthylène par tous les orifices de son corps ou les plasticiens d'Art orienté objet (Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin) qui se transfusent du sang de cheval rendu compatible avec le leur. Dans ces cas-là, pour Jens Hauser la microperformativité « *implique des fragments organiques ou artefacts qui font quelque chose et qui*

⁸¹⁰ Séminaire commun du CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts), 18 juin 2014, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=C1THN3NZjDA>, Discussion autour du livre de Pietro Montani, *Bioesthétique : Sens Commun, Technique Et Art à L'âge De La Globalisation*, Éditions Vrin, Rome, 2014.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² Un domaine de l'art contemporain qui s'approprie des techniques biotechnologiques : la « création » par exemple d'un lapin phosphorescent par Eduardo Kac est la plus vulgarisée.

peuvent même acquérir une qualité d'acteur (*agency*, en anglais) »⁸¹³. Dans le cas de Phonésie ce sont la langue et la danse comme formes de vie, qui deviennent ces acteurs bioperformatifs.

7. Sens-Ation

Sens-Ation est événement que le *Danseur Parlant* fabrique dans sa *copArléité*. Il s'agit d'un espace-temps spéculatif, dans et lors duquel une signification peut changer de substance en se transmutant en sensation et vice-versa. La navigation attentionnelle à l'intérieur même de ce croisement logo-somatique permet au *Danseur Parlant* de créer des nouveaux agencements entre corps et langue apparaissant et disparaissant lors de la transmutation entre le geste et le mot — là où le sensible se transmute en intelligible et inversement. Ces *Sens-Ations* apparaissent et disparaissent lorsque le *danseur parlant* désautomatise les habitudes verbales habituelles. Faisant un montage qui lie, délie et relie les associations entre geste, voix et mot d'un acte verbal énonciatif, le *danseur parlant* arrive à faire apparaître les *Sens-Ations* comme des phénomènes d'une dé-reconstruction entre sensible et intelligible. Pour faire apparaître les *Sens-Ations* le *Danseur Parlant* traduit, ou plutôt selon un terme de linguistique *transmute*⁸¹⁴ la langue dansée en langue parlée et vice-versa. Il métamorphose ainsi ces sensations en significations et réciproquement.

8. Trangestualité de la phonésie

La Trangestualité de la Phonésie est une activité de transmutation du *Danseur Parlant*. Il s'agit d'une forme de traduction intersémiotique d'un type de langage à un autre type de langage — du son vers le geste ou du geste vers le mot par

⁸¹³ Jens Hauser, « Microtransplantations et microperformativité dans l'art vivant », *Transplanter: Une approche transdisciplinaire: Art, médecine, histoire et biologie*, sous la direction de : François Delaporte, Bernard Devauchelle, Emmanuel Fournier, Éditions Hermann, 2015, pp. 151-159.

⁸¹⁴ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Éditions de Minuit, Paris, 1963, pp. 71-86

exemple. La Transgestualité permet la création de micro-rencontres, d'évènements de convergence-divergence entre danse et parole (Sens-Ations) : c'est là que se produisent les transformations mutuelles des mouvements dansés et des verbes prononcés. Dans la Phonésie il s'agit du rapport entre plusieurs gestes ou plutôt entre plusieurs types de gestes (dansé, vocal, verbal) ; du rapport qui se déroule dans le temps présent de la corpArléité du Danseur Parlant. Le Danseur Parlant fait un acte délibéré : celui d'un montage performatif agissant sur les multiples gestes dans le sens de leur agencement-désagencement. Le dire et le faire sont ici des gestes que le Danseur Parlant chorégraphie en temps réel — chez le Danseur Parlant le dire se traduit constamment par le faire et le faire transmute incessamment dans le dire. En poursuivant les idées de John Austin ⁸¹⁵ chez le Danseur Parlant tous les énoncés (autant verbaux, vocaux que dansés) sont performatifs, puisqu'ils ont la possibilité d'agir les uns sur les autres et donc de se transformer mutuellement. Ainsi c'est toute la corpArléité du Danseur Parlant qui pour ainsi dire « geste » ⁸¹⁶ une transmutation logo-somatique.

9. Montage Tenseur

Dans la corpArléité du Danseur Parlant la Phonésie opère avec plusieurs gestes à la fois mais elle fait aussi un geste « global » qui est précisément celui du Montage Tenseur. Le principe général de ce geste global est celui d'instauration d'une dynamique précise, celle de rapprochement et d'éloignement entre la danse et la langue, une dynamique que je désigne par le verbe Tenser. J'ai déjà défini ce concept dans un manifeste *Tenser* (publié en 2015) comme une forme de tension élastique entre différents éléments ⁸¹⁷. Ainsi, en transposant cette dynamique Tenser de rapprochement et d'éloignement sur la relation entre le geste et la parole, la

⁸¹⁵ John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Éditions Seuil, Paris, 1991.

⁸¹⁶ J'emprunte cet ancien verbe « gester » à Yves Citton qui le ressuscite dans son livre *Gestes d'humanité*, le trouvant manquant aujourd'hui dans notre langue. Yves Citton, *Gestes d'humanité*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 16.

⁸¹⁷ Anatoli Vlassov, *Manifeste Tenser*, Edition Jannink, 2015.

Phonésie cherche à installer des allers-retours entre la danse et la langue en sorte que le geste, la voix et le mot s'accompagnent mutuellement, puis se séparent pour se réajuster à nouveau dans de nouvelles configurations (Sens-Ations). *Tenser* dans la Phonésie se présente alors comme une mobilité élastique entre ce qui est dit et ce qui est fait dans le moment présent, entre la réalité du geste dansé et la virtualité des paroles prononcées. Ces va-et-vient entre le réel d'une énonciation en geste et en parole d'une part et le virtuel des paroles prononcées d'autre part, c'est ce que les linguistes appellent le « débrayage » et l' « embrayage ». Quand un sujet décrit en paroles une situation qui n'est pas sa situation actuelle, par exemple, un événement qui lui est arrivé dans le passé, il effectue un débrayage. Au contraire, quand il « revient » dans sa description au moment présent, il effectue un embrayage ⁸¹⁸. Ainsi, la dynamique *Tenser* de la Phonésie regroupe ces décalages et recalages entre mots et gestes dans un seul mouvement d'élasticité. Dans le contexte de la *corpArléité*, le Danseur Parle installa une dynamique *Tenser*, à la fois bifurcation et raccordement entre les formes de vie sémantique et somatique. Il cherche à provoquer des chocs et des coagulations entre gestes et mots et à susciter de nouveaux agencements logo-somatiques. Ne réalise-t-il pas ce que le philosophe de la danse Michel Bernard rêvait, dans l'élan de sa pensée « vers la double implosion simultanée de la danse et du texte » ⁸¹⁹ ? Là où les danseurs deviennent « tenseurs », ils concrétisent « l'implosion conjointe des normes de composition chorégraphique et du pouvoir hégémonique de la réalité signifiante » ⁸²⁰. Ils se trouvent dans « l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler » ⁸²¹. La Phonésie est une pratique permettant de sentir l'articulation entre les mondes des humains, des sens et des sensations, dans laquelle les mouvements corporels et linguistiques sont des puissances autonomes, égalitaires et vivantes.

⁸¹⁸ Voir l'article *L'analyse du langage*, du professeur à l'Université Memorial (Saint-Jean, Terre-Neuve) Jean-Marc Lemelin. [en ligne], consulté le 1er octobre 2022. Disponible sur : <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/sens.langu.htm>

⁸¹⁹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, 2001, p. 132.

⁸²⁰ *Ibid.* p.125.

⁸²¹ *Ibid.* p.135.

10. Attention Nucléaire

L'Attention Nucléaire est une faculté du Danseur Parlant à pouvoir naviguer avec son attention entre fission et fusion logo-somatiques. Danseur Parlant performe cette attention en oscillant entre fission et fusion du signifié (sens du mot par exemple) et des signifiants (son de la voix et geste lors de la prononciation) et fait éprouver au public un perpétuel réagencement entre sens, son et geste. Ainsi le Danseur Parlant organise dans sa corporelité une sorte de réacteur nucléaire de transformation entre le sens du mot et sa matérialité autant sonore que corporelle.

11. Performance Sémiologique

La spécificité de la Phonésie en tant qu'un acte performatif, est dans le fait que, jouant sur les automatismes des liens entre gestes et paroles, elle performe l'acte d'énonciation dans sa restructuration entre les éléments perceptibles (signifiants) et le sens donné à ces signifiants (signifié). Rappelons ici que le linguiste suisse Fernand de Saussure distingue le signifiant et le signifié comme deux parties complémentaires et synchrones du signe linguistique. Le signe (par exemple le mot) est donc composé par le signifié qui représente un concept mental associé à ce signe (sens du mot) et le signifiant - sa représentation acoustique (son du mot). Puis le linguiste russo-américain Roman Jakobson distingue le langage en verbal et non verbal, mettant l'accent sur la différence entre ces deux formes de communication à l'intérieur du même signe langagier. On peut donc dire que lorsqu'on écoute quelqu'un parler, ce qu'on perçoit, c'est une synchronisation entre le signifié (le sens du mot) et plusieurs signifiants : à la fois verbal (son du mot) et non verbal (mouvement des lèvres). En ce sens dans le cas d'une performance phonésique, le Danseur Parlant, par son expressivité corporelle amplifiée (le mouvement du corps y joue le rôle d'une grande bouche) ainsi que par les agencements qu'il effectue entre les expressions corporelles, sonores et sémantiques, performe un re-montage perpétuel entre le signifié (sens des mots) et les deux signifiants distincts (corporelle et sonore). Agissant sur des liens entre Danse, Voix et Mot, le Danseur Parlant

démantèle des liens inhérents entre un signifié et deux signifiants, les recompose dans d'autres agencements logo-somatiques et génère ainsi une multitude de nouveaux signes (Sens-Ations).

12. Performance de la Conscience

Si la conscience est un sentiment de sa propre existence, il n'y a pas mieux pour éprouver sa densité que de passer de l'action à la réflexion et inversement : plonger d'abord dans une action, puis l'analyser par un recul réflexif qui, à son tour, engendrera l'action suivante. Ces enchaînements spiralés permettent non seulement un perpétuel remontage du sens mais encore quelque chose de plus pertinent, à savoir une incessante transmutation du sens en sensation et vice-versa. La Phonésie crée dans la *corpArléité* un système de transfusion permettant de génération des *Sens-Ations* comme les événements éphémères d'apparition et de disparition advenant entre l'immersion subjective et l'émersion objectivante grâce à un jeu qui se déploie entre expérience, questionnement, choix et remises à l'épreuve. La Phonésie est donc cet art de montage qui permet de constamment passer de la danse à la parole et par ce fait de l'action vers la raison, déconstruisant et reconstruisant ainsi des automatismes structurels entre le corps et la langue. Faisant référence à Husserl et à Stiegler, la conscience opère un montage (dans le temps présent) avec des rétentions (le temps passé) et des protentions (le temps futur). La rétention est ce qui « *permet de retenir le passé dans le présent pour l'avenir* »⁸²² ; la protention une attente ou questionnement qui existe dans le flux présent de la conscience humaine et qui met en lien ce présent avec son possible avenir. La protention est, comme le précise Stiegler, « *le temps du désir ou le temps de la question, qui suppose le temps de l'attention et le temps des rétentions (tertiaires)* »⁸²³. Pour être conscient il faut donc s'appuyer sur le passé dans le temps présent

⁸²² Bernard Stiegler, *Le cinéma des consciences*, Art Press, 2002, [en ligne], consulté le 1er octobre 2022. Disponible sur : <https://www.artpress.com/2002/02/01/bernard-stiegler-le-cinema-des-consciences/>

⁸²³ Bernard, Stiegler, *ArsIndustrialis, Attention, Retention, Protention*, [en ligne], consulté le 1er octobre 2022. Disponible sur : <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-attention-retention-protention>

pour pouvoir se projeter dans l'avenir, puisqu'il n'y a pas de présent soutenable sans une attente de ce qui arrive. Et c'est ce montage entre attention, rétention et protention que Stiegler appelle « *la vie de la conscience* ». « *L'attention se situe entre les rétentions (la mémoire) et les protentions (le projet, l'attente, le désir) qu'elle lie en étant ouverte à ce qui advient dans le « maintenant » depuis ce qu'elle retient de ce qui est advenu (rétention) et en attente de ce qui est en train d'advenir (protention).* ⁸²⁴ » En ramenant cette formule de conscience dans le contexte de la Phonésie et de la corpArléité, on pourrait dire que l'attention phonésique fait un montage entre les rétentions et les protentions sur le plan des gestes, de la voix et des mots ainsi qu'entre eux. En ce sens la Phonésie est une pratique pour performer une conscience du rapport entre le faire et le dire : entre ce qu'on fait, le discours qu'on en porte et les actes qui s'ensuivent. La corpArléité est dans ce sens un lieu où il est possible d'agir sur les rencontres entre non seulement le sensible et l'intelligible mais aussi entre l'agir et le dire.

13. Méta-Danse

La dynamique d'oscillation (Montage Tenseur) entre danse et parole, mais aussi entre action et discours, comme principe fondamental du fonctionnement de la Phonésie l'inscrit dans un contexte plus large que celui d'une sensibilité proprement artistique, à savoir celui d'une sensibilité contemporaine beaucoup plus générale que certains philosophes appellent le *métamodernisme*. Cette sensibilité réunit les deux courants dont il découle, qui sont le *modernisme* et le *postmodernisme*. Se basant sur une synthèse des différentes valeurs autant du modernisme que du postmodernisme il réunit plusieurs principes qui peuvent paraître parfois presque contradictoires. Ce principe d'oscillation entre les contraires est à mon sens une idée clé de ce que le *métamodernisme* apporte de nouveau dans une nouvelle sensibilité du monde. Et c'est précisément à cause de cette dynamique oscillante commune que j'associe la Phonésie au *métamodernisme*. D'abord puisqu'ontologiquement

⁸²⁴ *Ibid.*

c'est en oscillant entre le sensible des gestes dansés et l'intelligible des mots dits qu'un *danseur parlant* produit son *autopoiïèse* dans le sens qu'il fait rencontrer ses actes et ses pensées dans sa *corpArléité*. Ensuite puisqu'épistémologiquement la Phonésie associe cette action sensible (la danse) qu'on pourrait attribuer à l'esprit absolutiste des *modernes* (on y plonge dans l'expérience entièrement et sans recul) avec un éloignement intelligible (la parole) qu'on pourrait associer d'avantage aux *postmodernes* puisque la parole permet une forme de recul et de relativisation de cette même expérience sensible. Ainsi par cette dialectique dynamique qui rassemble l'action sensible des *modernes* et le recul intelligible des *postmodernes*, le sujet phonésique se propulse dans une perpétuelle reconstruction de sa propre conscience. Cette idée de la reconstruction perpétuelle n'est ni l'idée de progrès des *modernes* ni la dérive relativiste des *postmodernes*. Il s'agit d'un processus *métamoderne* de renouvellement transformateur perpétuel pour un inconnu à advenir. La Phonésie en ce sens rejoint ce désir de transformation comme une possibilité de reconstruction entre pensée et action et c'est en ça que je pourrais nommer la Phonésie *méta-danse*. Le préfixe *méta* veut dire « avec », « entre », « au-delà ». En reprenant ces trois préfixes et en qualifiant la Phonésie de *méta-danse* j'obtiens trois définitions de la Phonésie : une performance qui articule la danse avec la parole, une technique qui oscille *entre* intelligible et sensible, un art qui va toujours *au-delà* de sa propre condition. La Phonésie est *méta* et elle est une *métamorphose infinie*.

14. Art Orienté Sujet

Par la notion de la *corpArléité*, dans la Phonésie le danseur parlant considère d'une façon spéculative la danse et la langue comme des sujets vivants. Des sujets animés d'une vie autonome, d'une faculté de développement qui leur est propre et obéissant à des règles qui leur sont intérieures. Lors de son acte phonésique le danseur parlant choisit d'entrer en relation avec ces sujets vivants qui deviennent pour lui des entités actives de concert avec lesquelles il peut créer. C'est pour cela que je positionne la Phonésie dans ce que j'appellerai Art Orienté Sujet. C'est-à-dire

un art dans lequel l'humain devient un sujet créatif grâce aux autres sujets mi ou non humains. Autrement dit, un être humain pratiquant la Phonésie s'auto-poïétise non pas tout seul mais en élargissant sa conscience à des sujets non humains (la danse et la langue qui l'habitent) ; ce qui fait de sa prise de conscience un acte à la fois relationnel et poétique.

15. Cinéma Organologique

Le Cinéma organologique répond à une problématique : que le corps humain et ses organes anatomiques se soient stabilisés depuis déjà plusieurs millénaires, tandis que ses organes exo-somatiques (techniques et sociaux) ne cessent d'évoluer. Il est donc important que dans cette relation entre les organes endo-somatiques et exo-somatiques s'active une forme de circularité puisque les exo-organes sont les pharmakons - à la fois un poison et un remède, c'est-à-dire que, selon son utilisation, elle peut être toxique ou salutaire. Cette ambivalence provient notamment de l'écart qui se creuse entre les organes endo et exo-somatiques ; aujourd'hui, le saut technologique est trop soudain et bien trop élevé pour pouvoir être assimilé facilement (l'humanité a déjà vécu ce genre d'écart à l'époque de l'apparition de l'imprimerie par exemple). Dans cette situation il est nécessaire de chercher des moyens autant technologiques que culturels pour que les humains puissent non seulement s'adapter à leurs nouveaux organes exo-somatiques mais aussi les adopter pour vivre avec d'une façon constructive. Le Cinéma Organologique est un cinéma où : 1. Des protagonistes du film doivent performer leur individuation ; 2. Le film se répartit en trois niveaux d'organes : somatiques, sémiotiques et technologiques ; 3. Filmer l'individuation des protagonistes suivant trois chiasmes : intra-organique, enter-organique et para-organique. Le Cinéma Organologique porte toute son attention vers différents organes autant anatomiques que techniques et œuvre pour que l'être humain puisse développer son individuation dans au contexte où la technologie prend de plus en plus de place. Le Cinéma Organologique tente de dessiner des contours du cinéma où les protagonistes du film pratiquent leur propre individuation et la partagent via l'écran

avec les spectateurs. L'individuation est considérée ici comme d'abord une prise de conscience par rapport aux automatismes biologiques, psychologiques et sociaux et ensuite une modulation de ces automatismes en vue de leur transformation (désautomatisation) pour des raisons métaphysiques ou esthétiques (par exemple la pratique de la Phonésie). Le cinéma organologique distingue trois niveaux d'organes : organes somatiques (organes anatomiques des protagonistes) ; organes sémiotiques (la langue, la danse, la phonésie ou d'autres techniques sémiotiques que les protagonistes utilisent dans le film) ; organes technologiques (caméras, micros et tous les instruments technologiques nécessaires pour faire ce film). Pour capter les gestes transductifs entre les différents niveaux d'organes, c'est-à-dire la propagation et l'amplification de telle ou telle activité entre les différentes échelles organologiques) le cinéma organologique va placer ces capteurs cinématographiques en trois directions : d'une part, il va filmer les organes eux-mêmes en se rapprochant au plus près de leur mouvement ; d'autre part il va aussi filmer depuis ces mêmes organes, tentant ainsi de capter les mouvements autonomes de ces organes ; puis, en troisième lieu, il va capter l'interactivité entre ces différents types d'organes (somatiques, sémiologiques et technologiques).

16. Caméra Parlante

Caméra Parlante est un effet cinématographique où une caméra capte à la fois et le regard mobile du porteur de caméra et sa parole. L'intérêt de la Caméra Parlante est dans le fait de capter des flux d'individuation du protagoniste dans des interstices entre un organe scopique récepteur (œil) et un organe verbal émetteur (bouche).

17. Écran Viv@nt

Écran Viv@nt est une hybridation entre une performance en ligne d'un protagoniste vivant et l'écran interactif technologique. Dans cette fusion le spectateur et le perforateur « se touchent » grâce à l'écran dans une relation qui transmute le

charnel en langage. C'est justement par son aspect synesthésique que l'écran devient vivant dans la mesure où, par sa fonction prothésique qui à la fois permet et restreint la communication, il réagence et restructure la façon sensorio-sémantique de son utilisateur d'être au monde.

18. Art Connectif

Art Connectif est un art qui se fait sur Internet à la fois collectivement et à distance. Il est question d'un art où la Performance de la Conscience est partagée, grâce à la technologie, avec d'autres personnes à distance, créant une émulation qui embarque les spectateurs dans le désir d'ouverture de leurs propres potentiels, exprimé dans la réalisation des leurs propres actes créatifs. Dans l'Art Connectif les artistes, plutôt que de produire des œuvres singulières, proposent aux spectateurs des techniques qui leur sont propres ainsi que des dispositifs qui incitent les spectateurs à créer par eux-mêmes et à produire, grâce à l'Internet de nouvelles formes de collectifs. Cet agencement entre technique et technologie permet de déborder du champ des rencontres collectives (intersubjectives en présentes) amenant une co-trans-formation des sujets humains sur un plan connectif (à la fois collectif, technologique et distanciel). En ce sens Art Connectif est un art qui compose des connectifs de singularités — des espaces-temps qui donnent la possibilité de forger ensemble leur propre liberté.

Ce texte a été rédigé pour la revue *Recherche en danse*, numéro 12 « Parole de danseurs et de danseuses » en cours de publication.

VIII. Phonésie. La parole de la danse

Manifeste pour les danseurs parlants

Anatoli Vlassov

Biographie

Anatoli Vlassov est danseur parlant, chorégraphe, vidéaste et chercheur. Depuis 2003, il a créé des chorégraphies avec des éboueurs en France, des chasse-neige à Montréal, des cireurs de chaussures en Bolivie, des performeurs autistes (après avoir travaillé avec eux pendant sept ans) et enfin il a fait danser ses propres organes sous l'œil d'une caméra endoscopique sans fil. En 2015, Anatoli Vlassov écrit le Manifeste *TENSER*, publié aux Éditions Jannink. Depuis 2012, il développe une pratique performative d'articulation de la danse et de la parole qu'il appelle la *Phonésie* qui permet de questionner des liens structurels entre corps et langue et d'agir sur eux. Ses spectacles, performances et films sont programmés dans des lieux et festivals internationaux. Il est aussi souvent invité par des universités nationales et internationales pour des enseignements et des conférences. Aujourd'hui, il termine une thèse-crédation en Art et Science de l'Art à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

<https://vimeo.com/vlassovanatoli>

Résumé / Abstract

La danse est a priori muette. Toutefois les danseurs contemporains utilisent de plus en plus la parole sur scène. Or, ils le font comme les comédiens et non en tant que danseurs dans le sens où la parole n'est pas influencée dans sa structure linguistique par la danse et inversement. Ce manifeste est une position à la fois esthétique et politique pour la parole de la danse, c'est-à-dire la parole qui est génétiquement liée au mouvement dansé. Pour cela le manifeste propose la Phonésie, une

technique pour que la danse puisse utiliser sa propre façon de parler sur scène et qu'elle puisse ouvrir un champ d'exploration pour une nouvelle rencontre entre sentir, dire et penser.

The dance is a priori silent. However, contemporary dancers are increasingly using the spoken word on stage. However, they do it like actors and not as dancers in the sense that the word is not influenced in its linguistic structure by the dance and vice versa. This manifesto is both an aesthetic and a political position for the speech of dance, that is to say the orality that is genetically linked to the danced movement. For this, the manifesto proposes Phonesia, a technique so that dance can use its own way of speaking on stage and open a field of exploration for a new encounter between feeling, saying and thinking.

Mots-clés / Keywords

corparléité, danse, intelligible parole, sensible, voix

corparleity, dance, intelligible, speech, sensitive, voice

« L'artiste se bat moins contre le chaos que contre les « clichés » de l'opinion⁸²⁵ ».

Gilles Deleuze et Félix Guattari

J'écris par le trou de ma langue. Pour les danseurs parlants. Car il manque la langue au trou. Car il manque la parole à la danse.

Notre danse est a priori muette. Elle a une grande bouche mais elle n'a pas de langue dedans. Elle a un palais immense mais la voix y est perdue. Elle a des lèvres somptueuses mais le son n'y sonne pas. Elle a une glotte profonde mais les cordes n'y vibrent pas. Elle a des poumons puissants mais l'air ne s'y propulse guère. La langue y est absente. La langue n'y est pas. La langue, cet organe charnu capable de sculpter l'air pour faire du son, ingénieux pour modeler le ton, expert en transmutation du geste de bouche en mots et phrases, pour porter la voix, pour prendre la parole. Pour en faire des gestes-mots, pour en créer des phrases-mouvements, pour que la chair de langue soit.

Dans le film *Paroles de danseurs*, une danseuse dit : « Je danse parce que je ne parle pas beaucoup⁸²⁶ ». C'est comme si la danse remplaçait la parole au détriment d'une expression sémantique, comme si la danse a été le handicap de la parole. Notre danse connaît beaucoup de choses, mais c'est comme si elle n'avait toujours pas appris à parler. Elle maîtrise le mouvement mais elle ne connaît pas l'art du verbe. Elle sait naviguer dans des flux sensoriels mais elle est incapable d'agir avec des mots. Elle sait composer des phrasés mais pas des phrases. Elle sait jouer le sens du rythme et manier les étendues de l'espace. Elle est capable de ralentir le temps et de prévenir le futur. Elle est apte à habiter plusieurs endroits en même temps et rendre la matière vivante mais sa langue n'est même pas encore née, son organe linguistique n'est pas encore développé. Notre danse sait toucher, notre

⁸²⁵ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 2013, p. 196.

⁸²⁶ RIOLON Luc, *Paroles de danseurs*, film documentaire du 2003, réalisé par le CNDC d'Angers, [en ligne], <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/paroles-de-danseurs>, page consultée 1er octobre 2022.

danse sait palper, notre danse sait respirer le ciel et refléter le monde en soi. Sentir est son fort. Émouvoir est son terrain. Parler est son manque.

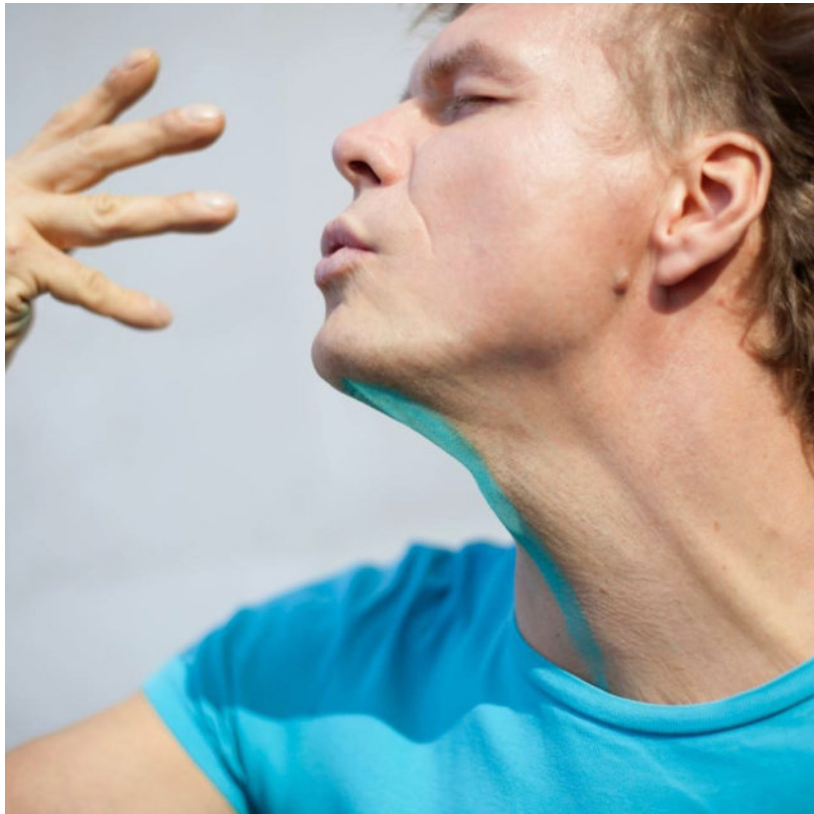


Figure 21 : Anatoli Vlassov, Phonésie. Photo : Camille McOuat.

Cette absence verbale n'est pas due à son défaut naturel ou génétique, mais à une certaine pensée qui a pris le soin de garder notre danse loin de parole, dans *l'indicible* des mots. Sous le prétexte que notre danse ne peut être exprimée par les verbes, cette pensée l'a confinée dans une tour d'ivoire corporelle pour que notre danse s'y meuve mais que l'on ne l'entende pas. Pour que l'on l'admire mais que l'on n'écoute pas. Pour son image mais sans son bruit, pour son objet mais sans son cri. Pour que notre danse reste sauvage et non cultivée, pour qu'elle reste exotique et illettrée, pour que son corps se développe mais n'atteigne jamais son propre esprit, pour qu'en fait la tradition garde le pouvoir du discours sur sa vie. Pour qu'elle ne puisse porter sa propre voix. Pour qu'elle fleurisse mais ne partage pas ces fruits. Pour qu'elle reste ange, pour qu'elle reste pure, pour qu'elle demeure grand enfant sauvage et pour que l'on la magnifie et la surveille en même temps.

Entre éloge et mise à terre, entre louange et frustration de la mise à distance, notre danse est magnifiée par l'érotisme qui repose sur le fantasme, celui d'un corps enfantin, souvent d'un corps féminin ; notre danse est laissée dans sa propre ignorance, aveugle à ses propres forces, incapable de développer son potentiel signifiant. Notre danse est ainsi toujours mise sur piédestal mais jamais complètement. On lui témoigne une grande admiration mais elle a toujours un manque, un handicap quelque part. Une élue mais une martyre, une vedette mais mal en point, une figure céleste mais vulgaire, une déesse mais sans voix. *Terpsichore, trouveuse de la danse, sois belle et tais-toi !*

Mais grandir sans parler n'est pas sans effet. Développer le corps charnel et garder la pureté de l'esprit — c'est comme si vous mangiez mais ne sécrétiez pas la bile fécale. Un risque d'implosion n'est pas loin, un risque d'infection est tout près. Le manque du signifié, suspension d'inhibition, symptôme de narcissisme empêche de grandir. Notre danse est ainsi crûment confrontée au réel, sans interprétation signifiante, sans recul signifié, sans qu'un mot puisse faire l'image, sans que son propre regard puisse générer la conscience. Elle grandit sans grandir. Elle devient enfant roi nu. Une prématurée de la parole. Elle expérimente la vie mais ne peut réfléchir au passé de la nuit. Elle devient belle et forte mais en retard de croissance langagière. Elle ne peut alors croire en elle-même car elle n'a pas sa propre voix développée. Que des voix portées par les autres, que des regards posés par autre que soi. Que des vassalisons par les autres arts, souvent inféodées par la musique. Les danseurs modernes et posts ont déjà tellement essayé de l'émanciper de ces carcans sclérosants. Mais elle reste toujours en manque de parole, enfermée d'un côté dans ses émotions et de l'autre opprimée par les chaînes discursives des autres. Et comme personne n'entend notre danse et qu'elle n'a aucun jugement propre sur elle-même, aucune confiance en soi, elle finit par négliger son propre corps, sa propre puissance, sa richesse du mouvant. Elle finit par dénigrer sa valeur subjective, se considérer comme un objet, un bien matériel, une viande à vendre. Salomé n'était-elle pas une belle-de-nuit ? La muse de mauvaise réputation, l'attrape-corps et la pompe du diable. De la tentatrice sensuelle à la séductrice

sauvage jusqu'à la primitive érotique. C'est ainsi que la danse est considérée vulgairement, jamais à sa juste valeur, souvent réduite à son cul d'Éros.

Notre danse a un statut bas car sa textualité est mal en point. Le théâtre et l'opéra ont toujours eu plus de reconnaissances et de moyens. L'oralité et le texte sont leur force de nature. Car c'est grâce à la notation de ces oralités et aux écrits de ces livrets qu'ils ont pu graver leurs langages dans la matière. C'est grâce à la textualité qu'ils ont pu inscrire leurs paroles dans le marbre du temps et transmettre ainsi leurs savoirs dans l'éternité. C'est grâce au script qu'ils ont pu asseoir leurs pouvoirs dans le temps. Or, notre danse a le texte mal en point. Pour la transmission elle a presque toujours préféré l'oralité à la notation et sur la scène elle n'utilise pas de texte non plus puisqu'elle ne parle pas. Ce manque d'ancrage textuel amène notre danse à avoir une mémoire bien courte puisque ses utilisateurices ne peuvent procéder ni à l'enregistrement de sa substance ni à sa remémoration. Notre danse ne peut donc pas faire perdurer ces savoir-faire dans le temps aussi durablement que ses arts-frères et asseoir ainsi sa légitimation dans la durée.

Il est donc grand temps que notre danse commence à parler. Si elle a beaucoup développé son corps dansant sans pour autant avoir développé sa textualité signifiante, elle a besoin de ce supplément d'âme dont Bergson a parlé. Si elle a été enfermée dans les stéréotypes, morcelée dans sa chair, empêchée dans son intelligibilité, éloignée du chaos sensible de sa corporéité, elle a besoin d'une extension linguistique pour récupérer l'unité de son être en devenir. Et pour prendre davantage conscience de la diversité sensible de son corps dansant, pour pouvoir se positionner par rapport au discours des autres sur elle, pour s'émanciper de ceux qui tricotent les discours sans passer par leur propre expérience, notre danse a besoin d'une nouvelle technique verbalement langagière. Si elle veut s'élever dans sa propre estime et au-dessus de sa condition muette dans laquelle elle a été enfermée par la tradition artistique. Si elle veut égaler la reconnaissance des autres arts-frères, elle doit découdre sa bouche de motus et prendre la parole en main. Elle doit non seulement utiliser l'oralité pour la transmission mais elle doit la mettre en scène. Pour prendre conscience de sa propre force sensible, de sa puissance

vivante. Pour conscientiser ce avec quoi elle opère pour se mouvoir dans l'espace et dans le temps. Il ne suffit pas d'être en rapport direct avec le réel, il faut pouvoir lui donner un sens. Il ne suffit pas d'agir dans le présent, il faut aussi savoir le rêver. *Le corps agrandi attend un supplément d'âme*⁸²⁷, la cellule clonée appelle un complément d'esprit, l'organe augmenté a besoin d'un appendice de langue, l'instrument développé désire l'extension de verbe, la danse étendue a besoin d'une surcroissance de parole. Il est donc grand temps d'augmenter notre danse de parole intelligible, c'est ce qui a permis au théâtre et à l'opéra de rayonner. C'est ce qui permettra à notre danse de les égaler, voir de les dépasser.

Non, aujourd'hui notre danse n'est pas encore véritablement parlante. Certes, elle prend de plus en plus la parole sur scène mais elle en est encore au stade mimétique car elle emprunte sa manière de parler à celle du théâtre et n'a pas encore développé sa propre manière de parler sur scène. De Gert à Pina, de Hay à Roy, d'Appaix à Marin, de Paxton à Forti — tous ces danseurs et chorégraphes qui ont déjà parlé sur scène ou ont fait parler leurs danseurs l'ont fait non comme des danseurs mais comme des comédiens. Car à quelques rares exceptions près, dans quelques pièces bien définies, leur parole n'est jamais vraiment influencée par la danse. C'est-à-dire que lorsqu'ils dansent et parlent simultanément, leurs gestes n'ont aucune influence réelle ni sur la forme ni sur le fond de la langue, ni sur la prononciation des mots ni sur le sens sémantique des phrases. Leurs gestes dansants ne portent aucune espèce d'interférence ni sur la sonorité signifiante de la parole ni sur sa structure signifiée. C'est en ce sens qu'ils parlent comme des comédiens, avec une langue claire et logique, avec une grammaire stable et une syntaxe imperturbée. C'est comme si les danseurs ne dansaient pas en même temps qu'ils parlent. C'est comme si ils parlaient et n'étaient pas en train de vivre une expérience dynamique du mouvement corporel, comme si le texte de leur parole était une machine imperturbable et par conséquent dominait leur présence physique. Parfois ils réussissent à modifier la sonorité de leurs mots par leurs

⁸²⁷ BERGSON Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), PUF, Coll. « Quadrige », 1984, pp. 329-331.

mouvements intenses et chargés, mais jamais encore ils n'ont pu agir sur le sens sémantique des mots et des phrases, agir sur la structure de la langue, transformer son signifié. Ce n'est donc pas la parole véritable de la danse : la danse y est sans pouvoir d'action sur le texte ; elle est soumise à la langue, son sensible y est asservi à l'esprit langagier. C'est pour cela que Michel Bernard, un des philosophes de la danse, a eu raison dans ses critiques - les chorégraphes n'ont pas encore réussi *la double implosion simultanée de la danse et du texte* ! Ils n'ont pas encore concrétisé *l'implosion conjointe de la manière de se mouvoir et de parler, l'implosion conjointe des normes de composition chorégraphique et de pouvoir hégémonique de la réalité signifiante*⁸²⁸. Tant de mots complexes pour dire que les chorégraphes n'ont pas encore pu faire advenir la parole de la danse.

Nous les danseurs, nous devons donc œuvrer pour que notre danse ait sa propre parole signifiante. Si l'on veut que notre danse mûrisse et se subjectivise. Si l'on veut qu'elle sorte d'un mimétisme primaire et donc d'une soumission à la langue, elle doit inventer sa propre manière de s'exprimer verbalement sur scène. Elle doit trouver sa parole intrinsèque, sa sève singulièrement signifiante. Non pas une parole mais la parole de la danse. Non pas une parole parmi d'autres paroles des arts oratoires, mais la parole dans son genre unique, la parole elle-même de la danse. La parole qui ne ressemble à aucune autre parole signifiante, aucune autre façon de s'exprimer verbalement. La parole de la danse elle-même. Aussi signifiante que possible, aussi particulière que plausible, aussi inimitable que singulière.

La parole de la danse est celle qui est flexible aux mouvements dansés, modifiable par les gestes maniés. Non une parole stable pourvue d'une logique ferme où la danse n'a aucune influence sur la structure linguistique, mais une parole souple dont la syntaxe flexible puisse étirer par le geste dansé, dont la grammaire malléable puisse se tordre par l'action du corps. Parole modelable non seulement dans son signifiant vocal, mais aussi transformable dans son signifié verbal, métamorphosable dans sa structure linguistique même.

⁸²⁸ BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, 2001, p. 132.

Mais il y a encore plus important que d'inventer la parole de la danse ! Il y a encore plus important à quoi la parole de la danse puisse servir ! On peut indéniablement observer dans notre société d'aujourd'hui un problème de rapports entre ce qui est fait et ce qui est dit. Aux époques modernes et postmodernes on peut percevoir un manque de fluidité et de communication entre le sensible des actes et l'intelligible des paroles. Si notre danse trouve sa parole singulière, elle ouvrira tout un champ d'exploration où les émotions communiquent davantage avec les pensées, où le sensible rencontre l'intelligible dans un dialogue effervescent et manié. Notre danse pourra ouvrir tout un milieu inexploré où le corps rencontre la langue dans un échange transformateur. Un échange pour que le réel du corps transfuse et se transporte dans le virtuel de l'esprit et inversement. Car il manque aujourd'hui l'esprit au corps et le corps à l'esprit, comme il manque aujourd'hui la parole à la danse. Et il ne s'agit pas ici de retours vers le binarisme métaphysique et encore moins vers le séparatisme théologique. Il s'agit plutôt d'un mouvement vers un nouveau *rééquilibrage*⁸²⁹ salutaire au sens de Nietzsche, vers une nouvelle vie d'un corps-esprit où le sensible et l'intelligible sont intriqués d'une façon égalitaire et interdépendante. D'un mouvement vers des espaces-temps lors desquels les états physiques se transforment en états d'esprit. Une production d'événements lors desquels la conscience phénoménale transmute dans la conscience cognitive, là où les savoir-dire performant avec les savoir-sentir dans une communion à la fois profonde et horizontale. Un système de coordonnées pour créer des couplages du sens sensible, des émotions intelligibles — là où le sens apparaît dans la sensation, là où le sensible se régénère en une pensée. Pour une co-construction logosomatique éphémère et régénérante, pour un *modelage mutuel d'un monde commun au moyen d'une action conjuguée*, comme disait Varela⁸³⁰.

Mais attention, la parole de la danse est la parole que seuls les danseurs peuvent déployer car ce sont les danseurs qui ont l'apanage d'une plasticité du mouvement

⁸²⁹ JAMET Pierre, « Une question (Nietzsche et le monde phénoménal) », *Philosophique* [En ligne], 18 | 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/philosophique/902>, page consultée le 1er octobre 2022.

⁸³⁰ VARELA Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, Éditions du Seuil, Paris, 1988, p. 115.

physique, un savoir-sentir chorégraphique. Ce sont donc eux qui ont un pouvoir particulier avec lequel ils peuvent agir sur la parole par le mouvement, moduler l'oralité par la danse, transformer la sémantique par le corps. Oui, les poètes sonores ont déjà essayé d'agir avec leurs corps sur la structure de leurs textes oraux. Entre profération de la voix, souffles sonores, claquement de langue et autres sons de bouche — Chopin, Heidsieck, Schwitters, Ball, Isou, Luca, Tarkos ont déjà essayé de prendre le texte à bras-le-corps et le retransmettre physiquement sur scène. Mais ces poètes d'action n'ont pas un savoir-faire du mouvement corporel aussi développé que les danseurs contemporains. Ils n'ont pas l'habileté du mouvement que seuls les artistes chorégraphiques savent déployer. Ils n'ont donc pu qu'agir avec leur langue aussi petite que leur trou buccal. Or, ce sont les danseurs qui savent manier non seulement les mouvements de leurs lèvres mais de leur corps tout entier. C'est pour cette raison que ce sont les danseurs et eux seuls qui peuvent faire danser la parole à un tel point qu'elle devienne elle-même de la danse.

Alors allons danseurs/danseuses ! Parlons en danse ! Et je vous propose pour cela une boîte avec des outils : *corpArléité*, *Sens-Ation* et *Phonésie* !



Figure 22 : Anatoli Vlassov, *corpArléité*. Photo : Camille McOuat.

Ainsi, à partir de maintenant, votre corps devient la *corpArléité*. Il ne se réduit plus ni à lui-même, ni à la corporéité. Que ce soit l'anatomie, l'expérience ou les deux à la fois, il ne va plus lui manquer un organe-langue, un organe à la fois réel et virtuel, un organe qui dépasse l'expérience de son anatomie charnelle. Alors, votre corps devient une grande-bouche-jardin où vous allez faire pousser la langue comme un organe dansant. Car il manque à la danse un organe-langue, un organe-verbe. Un hybride qui dépasse l'expérience de son anatomie charnelle, qui augmente le réel du corps avec une langue virtuelle. Dans la *corpArléité* tout votre corps devient une grande bouche aussi sensible que les lèvres qui sont en train de faire un baiser, aussi puissant que les mâchoires articulant dix mille mouvements par jour, aussi profonde que la glotte qui pompe l'air vers le plus minuscule des capillaires pulmonaires. Votre grande bouche dansante devient un jardin mobile pour y faire pousser votre langue telle une plante fertile et rampante. La *corpArléité* est votre jardin-laboratoire pour faire pousser un organe vivant sur le terreau fécond d'un corps buccal dansant, un terrain vague pour semer la langue manquante. Une plante-langue, une langue-organe, une plante-organe génétiquement modifiée et expérimentalement générée. La *corpArléité* pour l'organogenèse d'un organe nouveau, d'un organe mutant, d'un organe linguistique et vivant. Une langue comme ce serpent râpeux qui apporte le fruit défendu, porteur d'un savoir parlant et dansant tout en même temps. Un organe qui est charnel, un organe qui est virtuel, un organe-souche pluripotent induit par la greffe dans le corps devenu bouche pour rendre vos lèvres intelligibles, pour rendre votre bouche pensante et vos poumons respirablement intelligents.

Pour faire pousser votre langue-organe dans votre corps-bouche vous aurez besoin aussi de la *Phonésie*, d'une technique organologique pour greffer les organes sémantiques sur les organes physiques. Comme l'organologie générale de Stiegler⁸³¹, la *Phonésie* considère les technologies linguistiques et chorégraphiques comme des organes exo-somatiques. La *Phonésie* vous propose donc des

⁸³¹ STIEGLER Bernard, dossier *Organologie générale* sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], <https://arsindustrialis.org/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale>, page consultée le 1er octobre 2022.

organons, des outils d'impression de couplage et de navigation entre les organes viscéraux et les organes linguistiques. Les outils pour aiguïser l'attention, des outils pour fluidifier la navigation, des outils pour activer l'articulation entre plusieurs flux actifs, entre plusieurs flux performatifs, entre plusieurs flux communicatifs. Des outils pour tisser ces flux entre eux : *Trou* pour rupture, *Écho* pour délai, *Torsion* pour déformation, *Contaminateur* pour répercussion, *Illustrateur* pour prolongation, *Parallèle* pour indépendance. Des outils pour agir sur la sémantique : *Déglutition* pour avalement, *Syllabie* pour fractionnement, *Polysémie* pour propagation.

Des outils inspirés aussi des autres artistes. En commençant par la *déclamation* d'Artaud pour une *intérieurisation extrême*⁸³² du texte. Puis le *mot-mouvement*⁸³³ de Vsevolod Meyerhold pour créer des réactions en chaîne entre le geste, l'émotion et la prononciation d'un mot. Notamment la *mastication verbale* de Tarkos pour en déconstruire les règles communicationnelles. Ou encore le *bégaiement*⁸³⁴ de Luca pour scinder le rythme phonique habituel et devenir un *étranger dans [ma] propre langue*. De plus, la *logophagie*⁸³⁵ de Novarina pour s'offrir la nourriture sémantique qui, en traversant physiquement le corps poussera vers l'action par sa densité intellectuelle. Enfin, un montage tripartite que l'on peut observer dans les *Histoires du cinéma*⁸³⁶ de Godard pour digérer cette nourriture langagière grâce à l'art du montage — tel un geste de réécriture pour retrouver

⁸³² ROSE Claire, « Faire jaillir des âmes sur mon corps, poétique de la déclamation selon Antonin Artaud », in l'étude réunie par Pierre Longuenesse et Sandrine Le Pors, *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Artois Presses Université, 2020, p. 301.

⁸³³ SADOVNIKOVA Svetlana, *Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel'*, Technologies modernes à forte intensité scientifique, 2016, n° 8-2., p.p. 358-362, [en ligne], traduit du russe, <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>, consulté 1er octobre 2022.

⁸³⁴ DELEUZE Gilles, *Un prodigieux bégaiement 'sur le style !'*, extrait de *Gille Deleuze Claire Parnet : Dialogues*, Flammarion, 1977, [en ligne], <http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html>, consulté le 1er octobre 2022.

⁸³⁵ ALLEN Leigh, Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina, in *Littérature* 2014/4 (n° 176), p. 57-66.

⁸³⁶ GODARD Jean-Luc, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.

derrière les mots et les gestes la parole de la danse, avant que la langue n'en fixe le mouvement. Tous ces outils génératifs pour que la parole puisse être génétiquement liée au mouvement dansé. Pour que la parole puisse devenir un organe sensiblement intelligible de la danse. La technique où la parole est charnellement orale et intellectuellement physique. La technique où la parole est la chair de la danse et où la danse est le corps des mots.

Une fois que l'organe-langue de la danse est cultivé, une fois que sa chair sémantique est greffée, une fois que les circuits logo-somatiques sont assimilés, la *corpArléité* devient un jardin de formes de vie rencontrées. Dans la *corpArléité* la langue et la danse figurent non seulement comme des expériences mais comme des formes de vie (langagière et somatique) au même titre que celle de l'humain⁸³⁷. La *corpArléité* devient un lieu de rencontre anthro-po-logo-somatique. Le danseur parlant n'est plus seul auteur de son acte d'énonciation ; il partage son expression avec d'autres formes de vie qui le traversent, dépassant ainsi l'anthropocentrisme existant de l'expression et le remplaçant par une relation écologique. La parole et la danse deviennent ainsi comme disait Artaud, *des corps animés*⁸³⁸ où la parole de la danse advient sur l'aire de jeux bioperformatifs des formes de vie actées.

Lorsque le danseur « *phonésie* » dans le jardin de sa *corpArléité*, il se trouve constamment dans un processus d'aller-retour, passant sans cesse d'un geste dansant vers la prononciation des mots et inversement. Faisant de son corps actif un rhizome de vases communicants, il translate son attention entre des sensations provoquées par ses gestes et sa voix et des significations évoquées par ses mots. Il pilote son focus de façon à agir sur les différents flots dansants, vocaux et

⁸³⁷ L'idée de considérer la langue comme une forme de vie n'est pas nouvelle. Déjà Charles Darwin évoquait un étonnant parallèle entre l'évolution des espèces et celle des langues. En analysant chez les animaux et chez les êtres humains l'apparition de différentes façons de communiquer, dans son ouvrage *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, il constate que « les langues, comme les êtres organisés, peuvent se classer en groupes subordonnés. » (DARWIN Charles, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Troisième édition française, Éditions C. Reinwald & Compagnie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1891. p. 96.

⁸³⁸ ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome XIV, pp. 30-31.

signifiants ; il les agence grâce aux différents outils de la *Phonésie* de manière qu'ils interagissent mutuellement sans aucune hiérarchie prédominante, afin de faire advenir dans sa *corpArléité* ce que j'appelle les *Sens-Ations*. Il s'agit d'événements — de moments précis où les différents flux se touchent et se séparent en transformant le sens en sensation et inversement. Différentes sortes d'événements peuvent se produire : par exemple, le signifié des mots marche de pair avec le sensible du geste ; ou bien le signifiant des vocables se détache du mouvement dansé ; ou encore, une émotion de la voix rencontre un nouveau mot. J'utilise le mot « rencontre » dans le sens où les deux éléments non seulement se transforment mutuellement mais se transmettent de l'un à l'autre une substance commune. Si en génétique, le terme de la transduction comporte le processus d'un transfert de matériel génétique d'une bactérie à une autre, en bioperformativité de la *Phonésie*, il s'agit de transférer la matière subtile d'une sensation à une pensée, et inversement. C'est ce transfert d'une substance commune dans le tissage entre sens et sensation que le tiret du mot *Sens-Ation* figure. Ce tiret, ce trait d'union entre sensible et intelligible - c'est cette traduction ou plutôt selon un terme de linguistique cette *transmutation*⁸³⁹ que le danseur phonésique effectue de la langue dansée en langue parlée et vice-versa. Il produit ainsi les *Sens-Ations* — les métamorphoses logo-somatiques, les fleurs du jardin de la *corpArléité*, les manifestations de la parole de la danse.

Alors chers danseurs/danseuses,

Voulez-vous étonner ?

Voulez-vous capter ?

Voulez-vous marquer ?

Voulez-vous emporter le public dans quelque chose qui le dépasse ?

⁸³⁹ JAKOBSON Roman, *Aspects linguistiques de la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Éditions de Minuit, Paris, 1963, pp. 71-86

Voulez-vous vous autonomiser ?

Voulez-vous être uniques ?

Vous voulez être extraordinaires ?

Vous voulez être libre d'expression ?

Voulez-vous d'arrêter d'être le jouet des pensées préfabriquées ?

Voulez-vous façonner l'histoire ?

Alors

Élevez vos langues de vos corps

Lancez votre danse

Révéléz votre parole

Affûtez votre attention

Soyez à la fois danseuses et poètes.ses, philosophes et magicien.nes

Dites ce que vous ressentez au moment même où vous dansez

Décrivez avec les mots ce que vous voyez, ce que vous touchez, ce que vous traversez avec votre corps alors même que vous être en train d'agir

Connectez vos mots à vos organes

Câblez vos phrases à vos inspirs

Sentez les mots qui vous dépassent

Transportez-vous par les idées qui vous viennent

Et ne vous laissez pas faire par les emprises des langues

Et que la danse pénètre le verbe

Et que le mot infiltre le geste

Et que la chair soit la phrase
Et que la lettre soit mouvement
Et que la parole de la danse advient
Vivante

Bibliographie

- ALLEN Leigh, « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », in *Littérature* 2014/4 (n° 176), p. 57-66.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome XIV, pp. 30-31.
- BERGSON Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), PUF, Coll. « Quadrige », 1984, pp. 329-331.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, 2001, p. 132.
- DARWIN Charles, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Troisième édition française, Éditions C. Reinwald & Compagnie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1891. p. 96.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 2013, p. 196.
- DELEUZE Gilles, « Un prodigieux bégaiement « sur le style ! », extrait de Gilles Deleuze Claire Parnet : *Dialogues*, Flammarion, 1977, [en ligne], <http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html>, consulté le 1er octobre 2022.
- GODARD Jean-Luc, *L'Histoire(s) du cinéma*, film documentaire, 1988.
- JAKOBSON Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Minuit, Paris, 1963, pp. 71-86
- JAMET Pierre, « Une question (Nietzsche et le monde phénoménal) », *Philosophique* [En ligne], 18 | 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/philosophique/902>, page consultée le 1er octobre 2022.
- RIOLON Luc, *Paroles de danseurs*, film documentaire du 2003, réalisé par le CNDC d'Angers, [en ligne], <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/paroles-de-danseurs>, page consultée le 1er octobre 2022.
- ROSE Claire, « Faire jaillir des âmes sur mon corps, poétique de la déclamation selon Antonin Artaud », in *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, étude réunie par Pierre Longuenesse et Sandrine Le Pors, Artois Presses Université, 2020, p 301.

SADOVNIKOVA Svetlana, « Biomécanique de Meyerhold : préparation de l'acteur du 'Théâtre conditionnel' », *Technologies modernes à forte intensité scientifique*, 2016, n° 8-2., p.p. 358-362, [en ligne], traduit du russe, <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>, consultée le 1er octobre 2022.

STIEGLER Bernard, dossier *Organologie générale sur ArsIndustrialis*, [en ligne], <https://arsindustrialis.org/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale>, page consultée le 1er octobre 2022.

VARELA Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, Seuil, Paris, 1988, p. 115.

IX. Œuvres phonésiques

d'Anatoli Vlassov

Chorégraphies Phonésiques

2022	<i>CHAIRS MOTS</i>	<p>Festival « Auteurs en acte » à Bagneux - Théâtre Victor Hugo. CHAIRS MOTS est un spectacle interactif où le public est invité à proposer les mots de son souhait aux artistes. Des vocables sortent ainsi de la bouche des spectateurs pour se transformer en gestes créateurs. Une rencontre collective qui relie les mots et les gestes en une chair commune.</p> <p>Avec Muriel Roland, Michael Nick, Na Jak, Andrey Vradny, Sergio Chianca.</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=sgtCHxyOrXk&t=4s</p>
2021	<i>MANIFEST E DU PRINTEMPS</i>	<p>Manifeste du Printemps est une ronde de danseurs parlants où le groupe soutient l'individu dans son désir d'affirmer un élan de vie. En deux actes trente étudiant-e-s en danse de l'Université de Lille clament chacun-e leur propre manifeste sur ce qu'il lui importe de défendre en danse et par la danse à l'époque qui est la leur.</p> <p>https://vimeo.com/manage/videos/610433123</p>
2018	<i>IDIORITAI ME</i>	<p>Une ronde polyphonique pour sept danseurs parlants et spectateurs en casques de réalités virtuelles.</p> <p>Signataires du projet : Isabella Pasqualini, David Rudrauf, Anatoli Vlassov</p> <p>Avec Garence Bréoda Bréhaudat, Céline Larrèrović Larrère, Annabelle Pirlot, Mathilde Rance, Cassandre Moun, Lilia Liliana Ferri, Lee Davern, Stanislas Stanislav Makovsky Makovsky, Raúl Egloff Alcaide Alcaide, Yvain Tisserand, Michel Tran Ngoc, Sergio Chianca.</p> <p>Programmation : Festival Mapping à Genève</p> <p>Soutenue par Agora du SNF Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique</p> <p>https://vimeo.com/313824243</p>

2017	<i>ORGANES DE L'AMOUR</i>	<p>Un non sextet sur le rapport danse-poésie. Ce septet est un acte de création qui relie la danse et la poésie en une chair commune. Cette Phonésie ne s'arrête ni au corps ni au langage et semble renoncer à toute forme de hiérarchie entre le sens et les sens.</p> <p>Avec Clément Aubert, Gare Anse BraieEaudah, Sylvie Crussard, Céline Larrèrović, Annabelle Pirlot, Anatoli Vlassov, Tess Vlassov, Sergio Chianca, Dolores Hulan, Stanislas Makowski-Novikoff, Luna Paese, Anne-laure Pecot.</p> <p>Programmation future au Festival Jerk Off au Carreau du Temple à Paris en 2017 https://vimeo.com/150454102</p>
2015	<i>CORDER</i>	<p>Trio sur la relation danse-voix 45' - ici nous cherchons des voix particulières aux danseurs qui ne sont ni celles des chanteurs, ni celles des acteurs. Prenant la voix comme l'étendue du geste dansant nous extrairons des matières chorégraphiques où l'ensemble de sons produits par les cordes vocales est intimement lié au mouvement.</p> <p>Avec Julie Salgues, Gaëtan Le Marchand, Erik Minkkinen, Eric Yvelin, Sergio Chianca.</p> <p>Programmé au Festival « Plastique Danse Flore » Reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France https://vimeo.com/112951417</p>
2012	<i>L'ENVERS DU DEHORS</i>	<p>Non solo 50' (2012) C'est dans ce faux solo, où je danse avec une caméra endoscopique sans fil, que j'entreprends pour la première fois cette élaboration. Ici, la voix est directement liée aux organes sur une partition pour dents, lèvres et larynx.</p> <p>Avec Tess Vlassov, Julie Salgues, Mathieu Bouvier, Dmitri Kourliandski, Charles Goyard, Aurélie Kerbiquet, Samuel Pajand, Raphael Vincent, Sergio Chianca.</p> <p>Reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France; Programmation : Tanzquartier à Vienne Festival Score à septembre 2012; Théâtre de Vanve à Paris Festival Artdanthé novembre 2012 ; Vinzavod à Moscou Festival Platforma janvier 2013 https://vimeo.com/97750565</p>

Performances Phonésiques

2022	<i>corpArléité comme un écosystème d'une réalité inter- subjective</i>	Stasis, Université Européen de Saint-Petersbourg, RUSSIE - performance interactive et participative pour dégager les canaux entre le conscient et l'inconscient. Anatoli Vlassov (auteur de la technique "Phonésie") avec son invitée Anna Garafeeva (auteur de la technique "Chorégraphie de l'inconscient")
2020	<i>#DanseAvecLesMots - Éros</i>	Stream Interactif, Festival Éco-Electro-Queer Garden Party. Avec Claude Parle
2020	<i>#DanseAvecLesMots</i>	51 lives de streams interactifs réalisé pendant le premier confinement COVID en France.
2019	<i>MEN-TIR</i>	Festival « Auteurs en acte » à Bagneux - Théâtre Victor Hugo.
2019	<i>THÈSE- RONDE</i>	THÈSERONDE est une danse de groupe où des doctorant.e.s de tous les azimuts de Paris 1 Panthéon Sorbonne clament leurs thèses aux spectateurs. Présentée dans le Hall du centre Saint Charles Ecole des Arts de La Sorbonne et à la Galerie Soufflot "Sorbonne Art Gallery" au Centre Panthéon Sorbonne. Avec doctorant.e.s de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne Alexia Antuofermo, Aline Derderian, Rostom Fatma, Garance Poupon Joyeux, Bei Wang, Sarah Nassur.
2018	<i>DIAPHONER</i>	DIAPHONER est d'abord une série de performances où le public est invité à entamer des dialogues à la fois gestuels et parlants avec l'artiste. Présentée à RAW METTERS, SCHIKANEDER Vienne Autriche / Galerie du Buisson à Paris / entre Anatoli Vlassov et Iain Baxter (& MAN) à l'École d'Art de la Sorbonne.
2018	<i>AIRUSSE</i>	Performance de poésie sonore par Mathilde Rance & Anatoli Vlassov. Programmée dans le cadre de BAL BooM à Montreuil.
2018	<i>NŒUD</i>	NŒUD est une performance de nouage de la Phonésie à trois en Alice Gervais-Ragu, Matthias Hermann et Anatoli Vlassov. Programmée dans le cadre d'une journée d'étude Arts & Mathématiques, organisée par Yann Toma et Antoine Mandel, Maison des sciences économiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
2018	<i>RITE</i>	Performance avec Yann Toma dans le cadre de son exposition "Réactivation Ouest Lumière" à la galerie l'Immanence Espace d'Art à Paris.

2018	4'33"	Performance sur les trois silences de la Phonésie. Sur la proposition de Georges Heidman et en croisant le concept de la Phonésie avec la partition d'une oeuvre 4'33 de John Cage, Anatoli Vlassov propose aux spectateurs trois silences différents : celle du corps, celle de la voix et celle du sens. Présentée dans un appartement privé de Georges Heidman, Paris, France.
2017	AMITIER	Rencontre phonésique entre deux amis artistes Anatoli Vlassov et Matthias Hermann. À l'invitation de deux amis artistes, également, Richard Conte et Michel Gouéry. Galerie Municipale d'Art Contemporaine d'Auvers-sur-Oise.
2016	ORACLES	Performance psycho - phonésique. Ici le public est invité à poser des questions à un médium. Associant le geste au verbe, l'image charnelle et mentale, l'Oracle, incarné par les trémulations d'un danseur parlant, entre dans une transe phonésique. Ses réponses sont interprétées par une prêtresse et accompagnées musicalement par un enfant. Conception et performance : Anatoli Vlassov; co-performeu.se.rs : Nadia Barrientos, Tess Vlassov, Yann Toma. Présentée : 2017, ORACLES avec Anatoli Vlassov, Tess Vlassov et Yann Toma lors d'un colloque international Artiste & Mutation Critique à l'Amphithéâtre Bachelard, Panthéon-Sorbonne, Paris, France / 2016, ORACLES avec Anatoli Vlassov, Nadia Barrientos et Tess Vlassov au Festival F(((o)))rêt, journée Rhizome à Ourcq Blanc à Paris, France / 2016, ORACLES avec Anatoli Vlassov et Yann Toma à l'Institut d'Etudes Avancées de Paris, lors d'une journée d'étude Fabrica Memoriae, Création Mémoire, à l'Institut d'Études Avancées de Paris, France.
2015	A-LÊTHÉA	Performance aux limites de l'intime ou les deux corps s'érige autour des spectateurs pour leur dévoiler ce qui se tient caché en dansant le laisser dire Conception et performance : Anatoli Vlassov; co-performatrice Marie Diologent . Présentée en 2017, au Chacha Club à Paris, France / en 2015 au Balle Rêvé au Générateur à Paris, France.
2015	XING 汽氷	Performance pour le Nouvel An Chinois, une rencontre limpide entre une femme et un homme, entre la Chine et la Russie, entre l'énergie chi et l'âme russe. Une substance, deux vagues, cinq personnes. Les chèvres sont-elles bêtes? Conception et performance : Anatoli Vlassov & Ke Wen, co-performeu.r.se.s Ailin Casays, Tess Vlassov, Marceau

		Chenault, Boris Trouplin. Présentée au Temps du Corps à Paris, France.
2015	<i>FIL-MES-MOTS</i>	Performance installation vidéo. Présentée pour la Deuxième journée du Film plasticien, Centre St Charles, Paris 1 Sorbonne.
2015	<i>CHAIRS MOTS</i>	Performance solo ou à plusieurs. Soli sur la relation danse-poésie - ici c'est aux mots que je donne le privilège de contaminer le geste dansant. Le public est invité à proposer les mots de son souhait au danseur. Des vocables sortent ainsi de la bouche des spect-acteurs pour atterrir dans la glotte de l'artiste, qui se met alors en parole et en mouvement. Programmée au CUTLOG / avec six danseur.se.s parlant.e.s Dolores Hulan, Garance Bréhaudat, Emilia Giudicelli, Luna Paese, Tess Vlassov et Anatoli Vlassov pour Jeune Création au Galerie Thaddaeus Ropac à Pantin, / DAU au Théâtre de la Ville et Théâtre de Chatelet / Rencontres Internationales Edouard Glissant, Panthéon-Sorbonne / Colloque International « Nouvelles formes de présence dans la performance » à Saint Petersburg, Russie / Etablissement Public de Santé Mentale Barthélemy Durant à Etampes, France / avec trois danseur.se.s parlant.e.s Garance Bréhaudat, Tess Vlassov et Anatoli Vlassov au Galerie Rue Française, lors de Nuit de Chine, Parlez-moi d'amour à Paris, France / Chacha Club, lors de Puff of Stars Rugiada Cadoni et Performance à Paris / Colloque scientifique international sur le pragmatisme « Performing Lives » à Paris. https://vimeo.com/161065776
2014	<i>VIDESSE</i>	La « Videsse », suivant David Napoli, c'est la vitesse absolue, la vitesse propre au vide, la vitesse qui se vide sans cesse de sa propre trace, la vitesse en pleine chute. Conception et performance : Anatoli Vlassov & David Napoli. Costumes : Wanda Mihuleac. Présenté à la Galerie Vanessa Quang à Paris, France.
2014	<i>IVAN LE FOU</i>	Dans ce solo je m'appuie sur le faire mais aussi sur le dire en éclatant les principes phonétiques du langage ordinaire. Programmée au Jardin d'Alice, Petit Festival, Galerie Chacha à Paris et à Nadalokal à Vienne en Autriche. https://vimeo.com/66799912

Films Phonésiques

2019	<i>PèreArtAmour</i>	Film d'Anatoli Vlassov de et par Jean Paul Rousseau et Anatoli Vlassov a été réalisé en décembre 2019 lors d'une résidence au Salon 58 à Gaspésie, Canada.
2018	<i>FULL-WONDER</i>	Ce film a été tourné en temps records (2 heures) en Chine dans un village qui sert pour une propagande nationale. Réalisation et montage : Anatoli Vlassov, Collaboration artistique : Isabella Pasqualini et Richard Conte Programmation : International Students Ocean Short Film Exhibition en Chine. Nominé le film le plus expérimental lors du International Students Ocean Short Film Exhibition en Chine.
2017	<i>ECRANS TRAVERSÉS</i>	Film avec des personnes autistes et leurs accompagnateurs.trices Réalisation et montage : Anatoli Vlassov Programmation : Festival Coté Court au Ciné 104 à Pantin en 2017 https://vimeo.com/221473920
2017	<i>PHONÉ-PASSÉ</i> (tournage en 2017, montage à venir)	Film-performance phonésique (triptyque 3ème épisode) Réalisation : Anatoli Vlassov PHONÉ-PASSÉ est le troisième épisode, tourné à Saint Petersburg en Russie. Ici, c'est la langue russe donc je parle qui est en jeu. Le russe est ma langue maternelle. C'est donc ma mère, mon père, un petit garçon blond ainsi que les inconnus qui me rappellent des mots souvenirs.
2016	<i>PHONÉ-PHAGIE</i> (tournage en 2016, montage à venir)	Film-performance phonésique (triptyque 2ème épisode) Réalisation : Anatoli Vlassov PHONÉ-PHAGIE est le deuxième épisode du triptyque. Il a été tourné au Bresil. La aussi, il est question des phonélogues en portugais, donc la langue que je ne parle pas non plus. Dans un contexte politique où une ancienne présidente femme de Bresil Dilma Rousseff a été destituée par un coup d'état parlementaire au profit de son homologue homme Michel Temer, je choisis que cette fois, c'est que les femmes qui me donnent des mots pour qu'on Phonésie ensemble.
2016	<i>PHONÉ-COPIE</i>	Film tourné dans un village chinois entièrement reconstruit sur le modèle d'une architecture française en Chine. Programmation : 48 Hours Chengdu International Short Film Festival / Sélection officielle de Bideodromo Film Festival à

		Bilbao, Espagne Primé pour la meilleure direction artistique dans le cadre de 48h Film Festival en Chine. https://vimeo.com/187531366
2016	<i>PHONÉ-SCOPIE</i>	Films-ballades phonéo-scopiques Entre champ et contrechamp un duo, un trio ou plus de regards mobiles et paroles phonésiques qui se déplacent sur un territoire donné et suivent une partition d'un parcours. Tantôt ensemble, tantôt séparément, tantôt face à face, tantôt parallèlement, plusieurs regards se croisent et se parlent, filmant à la fois l'autre et son propre regard. Une ballade phonéo-scopiques qui met en images la dialectique entre regarder et être regardé. Programmation : Festival Rencontres Internationales Regards Hybrides (RIRH) Montréal-Canada, 2019. https://vimeo.com/205013955
2014	<i>MAINIFESTE</i>	Il est question d'une invitation au public d'incorporer mon concept-action TENSER qui travail plutôt le lien que la séparation et articule des connaissances en une création dynamique.. En regardant les deux mains sur les deux écrans distincts devant soi, le spectateur a la sensation de sa propre prolongation kinesthésique. Deux langues superposées, russe et française, accompagnent chacune de ces mains dans leurs gestes. Brouillant le sens, cet artéfact auditif s'accorde aux extrémités corporelles dans une poésie scopique. Si dans l'étymologie du mot manifeste il y a du palpable, le MAINIFESTE inclut le spectateur pour saisir le corps du langage. Réalisation et montage : Anatoli Vlassov. Vidéo du film : https://vimeo.com/129002973 Manifeste TENSER : https://www.dropbox.com/s/2sjf2vftczz4e7k/manifeste_tenser_anatoli_vlassov.pdf?dl=0

Conférences – Performances Phonésiques

2022	<i>La Phonésie - danse, voix et mot</i>	Journée d'étude « Danse et voix : un divorce ? » L'Université Lumière Lyon 2 UFR des lettres, sciences du langage et arts, FRANCE
-------------	---	---

2022	<i>La Phonésie comme trans-geste de la liberté</i>	Séminaire « Tour coincidentale » Stasis, Université Européen de Saint-Petersbourg, RUSSIE
2021	<i>Cinéma Organologique</i>	Séminaire « Filmer la sensation » L'équipe cinéma de l'Institut ACTE, Paris 1 Panthéon Sorbonne, FRANCE
2021	<i>Manifeste connectif de singularités ou comment partager les outils pour agir sur le monde.</i>	Séminaire « L'idée de monde » Organisée par Alexandre Gefen (CNRS - Université Paris Sorbonne-Nouvelle), Pamela Krause (Sorbonne université, UCL), FRANCE
2019	<i>Transmutation du geste et du signe, d'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard.</i>	Conférence performée en duo par Dominique Chateau, Professeur émérite des universités, Paris I Panthéon-Sorbonne et Anatoli Vlassov, ATER et doctorant à Paris I Panthéon-Sorbonne. Séminaire « Penser et Créer en affinités » par François Noudelmann & Yann Toma à la Sorbonne FRANCE
2019	<i>La Phonésie face à la propagande du langage</i>	Conférence-performance participative DAU - Théâtre de Chatelet, Paris, FRANCE
2018	<i>D'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard, le concept de montage entre film et spectacle vivant.</i>	Conférence performée en duo par Dominique Chateau, Professeur émérite des universités, Paris I Panthéon-Sorbonne et Anatoli Vlassov, ATER et doctorant à Paris I Panthéon-Sorbonne. Festival International des films d'étudiants "PeterKiT" de l'Université d'Etat du Cinéma et de la Télévision de Saint-Pétersbourg RUSSIE

2018	<i>Langage parasite de l'humain ou comment la Phonésie transforme leurs symbioses en mutualisme - Perspectives critiques sur le postmodernisme et une proposition performative pour un sujet parlant.</i>	Conférence performée en duo avec Julie Reché, professeur de philosophie et directrice de l'Institut de psychanalyse au The Global Center for Advanced Studies et professeur de psychologie et de thérapie existentielle à l'Université d'Oxford (postgraduate certificate) & Anatoli Vlassov, artiste, doctorant et ATER à Paris I Panthéon-Sorbonne. Dans le cadre d'un séminaire doctoral Art & Mutation sous la direction de YANN TOMA, artiste et Professeur des Universités en Art Plastique à Paris I Panthéon-Sorbonne, FRANCE.
2018	<i>Phonésie vécue, dialoguée et écrasée.</i>	Séminaire international « Ciné-danse » au Centre Culturel International de Cerisy, FRANCE
2018	<i>La Phonésie</i>	Université de Concordia à Montréal, SensLab sous la direction d'Erin Manning. CANADA
2018	<i>Phonésie comme un accélérateur de rencontre.</i>	Université de Genève SUISSE https://www.campusbiotech.ch/fr/node/466?fbclid=IwAR3H3mpkWjg3j2_m0x7pt3MAHjg1JttJkalMVqEqrqLeuCwQsjMf7_F6S2U
2017	<i>Phonésie filmée</i>	Festival International des films d'étudiants "PeterKiT" de l'Université d'Etat du Cinéma et de la Télévision de Saint-Pétersbourg RUSSIE
2017	<i>La Phonésie</i>	Camping au Centre National de la Danse, Panorama du métier de danseur, Pantin FRANCE

2017	<i>Phonésie, pratique performative</i>	Colloque international « Nouvelles formes de présence dans la performance » à Saint Petersburg, RUSSIE
2017	<i>Tenser & Phonésie – entre concept artistique et une pratique performative</i>	Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis FRANCE
2018	<i>Rencontrer en créant ou créer en rencontrant. Recherche-création de l'altérité la plus éloignée à l'altérité la plus proche</i>	Conférence performée en duo avec Erin Manning, artiste et titulaire d'une chaire de recherche en Art Relationnel et Philosophie dans la Faculté des Beaux-Arts de l'université de Concordia à Montréal & Anatoli Vlassov, artiste, doctorant et ATER à Paris I Panthéon-Sorbonne . Dans le cadre d'un séminaire doctoral Art & Mutation sous la direction de Yann Toma, artiste et Professeur des Universités en Art Plastique à Paris I Panthéon-Sorbonne.

Installations Phonésiques

2017	<i>ECRAN TRAVERSÉ</i>	<p>Installation vidéo retro-projetée sur le Vibrodrum et trois écrans plats.</p> <p>En collaboration avec Smaranda Trifan.</p> <p>Pour cette œuvre, il est question de défaire les préjugés d'enfermement qui pèsent sur ces deux phénomènes – celui de l'autisme et celui de l'utilisation d'écrans. L'autisme est défini par le corps médical comme une maladie qui empêche de voir son autre, son alter ego. Les écrans, eux, sont souvent appréhendés comme des barrières dont le franchissement provoque une déconnexion du réel. Dans ce sens, Écran traversé est lui un écran habité, un dispositif qui contient la possibilité d'une rencontre. Écran traversé est une œuvre qui se constitue de quatre médiums : un Vibrodrum avec une vidéo retro-projetée sur la peau de ce dernier et trois écrans plats. Le Vibrodrum est à la fois un écran-tambour avec un vidéoprojecteur intégré dans son fût, mais c'est aussi un instrument de musique inédit qui n'est pas joué de façon classique. La caisse du tambour ainsi que sa peau sont affectées par une série de vibreurs électriques logés à l'intérieur. Les vibrations ainsi produites sont connectées directement au son de la vidéo retro-projetée sur la peau du tambour. Dans ce film un performeur atteint d'autisme Asperger clame un monologue dont le sujet est la norme et la différence. Sa voix fait donc vibrer le Vibrodrum de sorte que le spectateur comprenne que la vibration du tambour vient de la voix du protagoniste, mais la vibration rend cette voix incompréhensible. Néanmoins, le spectateur peut prendre un casque près du tambour et, en « traversant l'écran », accéder aux paroles du performeur non plus brouillées par la vibration.</p> <p>https://vimeo.com/161104214</p> <p>Programmation : Lutherie Urbaine de Bagnolet, en partenariat avec l'IME Jean Richepin de Noisy-le-Grand, Réplique(s) 3 / A bras le corps</p>
2015	<i>FIL-MES- MOTS</i>	<p>Innallation performance 30'</p> <p>Un danseur évolue au milieu de ses oeuvres vidéos sous différents formats. Par la suite, le public est invité à poser les questions de son souhait au performeur. Des pensées sortent des spect-acteurs pour contaminer la chaire de l'artiste qui répond en parole et en mouvement. Des corps à corps de</p>

sens et des présences. Ainsi, Fil-mes-mots tisse des points de vue entre eux. Ceux des images, des mots et des personnes. Une emmêlée de mémoire vive, du rêve incarné et du réel agité.

Programmation : Deuxième journée du Film plasticien Paris St Charles novembre 2015

<https://vimeo.com/161101406>

2015 MAINIFESTE
TENSER

Installation vidéo comportant deux écrans plats, un vidéoprojecteur et Vibrodrum.

Manifeste TENSER est un élan désirant d'invention d'un concept qui lie génétiquement la pratique et la théorie. Il analyse ma pratique artistique des dix dernières années pour en inventer un savoir-faire actif et fécond. Un concept-action qui travail plutôt le lien que la séparation et articule des connaissances en une création dynamique. Un verbe qui fait advenir vivant. Manifeste est une invitation au public d'incorporer ce concept. En regardant les deux mains sur les deux écrans distincts par terre, un tambour avec une vidéo endoscopique ainsi qu'une projection des testicules mouvants, filmées en gros plan, le spectateur a la sensation de sa propre prolongation kinesthésique. Deux langues russe et française, avec la même voix clament le même texte simultanément. Brouillant le sens, cet artéfact auditif s'accorde aux échelles corporelles différentes dans une poésie scopique. Si dans l'étymologie du mot manifeste il y a du palpable le manifeste inclut le spectateur pour saisir le corps du langage.

<https://vimeo.com/176940351>

Vidéo des mains avec deux voix lisant le manifeste TENSER :

<https://vimeo.com/129002973>

Vidéo des testicules : <https://vimeo.com/64396867>

Manifeste TENSER :

https://www.dropbox.com/s/2sjf2vftczz4e7k/manifeste_tenser_anatoli_vlassov.pdf?dl=0

Présenté lors d'une commission pour un contrat doctoral à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Autres œuvres d'Anatoli Vlassov citées dans le texte

Spectacles chorégraphiques

2014	<i>NOUS</i>	<p>Chorégraphie avec dix danseurs autistes 50'.</p> <p>Spectacle avec neuf performeurs autistes, où j'ai commencé à tordre le rapport frontal entre le public et la scène. Assis d'une manière très particulière, sur le plateau même, les spect-acteurs se retrouvent non pas devant mais dedans le mouvement. Ce dispositif permet aux performeurs de tourner autour des spectateurs, de s'infiltrer parmi eux et d'en sortir. La circulation des danseurs permettait d'établir une relation entre les performeurs-autistes et les spect-acteurs faite de rapprochement et d'éloignement, de proximité et de distance.</p> <p>Programmé au Festival « Faits d'hiver »</p> <p>Reçu l'aide au projet de la DRAC Danse Ile de France</p> <p>https://vimeo.com/90303401</p>
2011	<i>TOUS</i>	<p>Chorégraphie avec neuf performeurs autistes d'ESAT SAS « Turbulences ! » sous la direction de Philippe Duban,</p> <p>Conception, chorégraphie: Anatoli Vlassov, Interprètes autistes: Matthias Bloess, Aleksandar Boskovic, Thomas Dubois, Dany Levy-Willard, Benjamin Lesieur, Olivier Martin, Alexandre Miriel, Otto N'yap, André Pereira</p> <p>https://vimeo.com/54755274</p>
2006	<i>CHORÉGR APHIE POUR CHASSE- NEIGES</i>	<p>Spectacle chorégraphique pour 3 cols-bleus de Montréal, leurs trois chasse-neige Bobcat et 3 danseurs</p> <p>Conception, chorégraphie et interprétation : Anatoli Vlassov & Julie Salgues, Danseuse interprete : Katie Ewald</p> <p>Programmation : Nuit Blanche à Montréal, 2006 ;</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=JHA52zVC8J8&t=4s</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=Wu7Rz4bLLGA&t=336s</p>
2004	<i>CHORÉGR APHIE POUR ENGINS</i>	<p>Spectacle chorégraphique pour 3 agents de propreté, leurs engins balayeuses, 3 danseurs et 35 agents toutes spécialités confondues pour le recouvrement d'une des machines.</p> <p>Conception, chorégraphie et danse : Anatoli Vlassov & Julie Salgues</p> <p>Programmation : Mois de l'Environnement à Chalon-sur-Saône, 2007 / Nuit Blanche à Paris, 2004</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=u3otz8W5Aoc</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=y0_Hqj0Y9xU</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=5yX96OcEbGU</p>

2003	DANSEURS DE SURFACES	Spectacle chorégraphique pour 2 agents de propreté, 3 danseurs, 2 musiciens, 1 comédienne, 2 karchers, 4 souffleuses et une énorme couverture de survie. Conception, chorégraphie: Anatoli Vlassov Co-créatrice : Julie Salgues Présenté en sortie de cette résidence sous le Halle de la Villette. https://www.youtube.com/watch?v=6zu1zGmkAZI
2004	LES INVISIBLES	Performance pour 1 (ou plus) agent.e.s de propreté et 2 danseu.se.r.s. Un (ou plusieurs) agents de la propreté et deux danseurs partent à la rencontre des citoyens, tous vêtus avec l'uniforme de travail. Conception, chorégraphie et performance : Anatoli Vlassov & Julie Salgues. Agents de propreté et performance : Franck Giquel. Présentée en 2004, Festival Paris Quartiers d'Eté à Paris, France, en 2003, Festival de Delft en 2005 à Delft, Pays-Bas
2003	JEU DE COUCHES	Duo sur la mue 25' Mise en pratique de la mue - Pour cette performance, il est question d'un corps instable, qui ne cesse de se muer. Danseurs et musicien en interaction sont conditionnés par un dispositif spécifique très contraignant, rendant visible et audible le mouvement incessant de nos perceptions. Perceptions modifiées - Deux danseurs se confrontent à des perceptions altérées. Les corps sont emballés dans du plastique qui trouble la sensation du toucher. Des lunettes de piscine modifient la vue. L'odorat est filtré par un masque hygiénique. Les danseurs aux perceptions modifiées s'adaptent à des matières glissantes comme le savon et poudreuses comme l'argile. Cocon - L'action a lieu dans un cocon en plastique transparent. Cette construction légère et éphémère se greffe à l'espace architectural en intérieur comme en extérieur. Ce cocon crée un espace intime dans l'espace public, séparant spectateurs et protagonistes par une enveloppe, une peau. Programmation : Gaîté Lyrique à Paris septembre 2003; Galerie Maison Piégé à Paris novembre 2004. https://vimeo.com/64394156

Films

2014	<i>PLACENTA</i>	Dans le film <i>Placenta</i> , l'enfant fait une danse dans une moustiquaire pendant que l'arrière-plan s'altère. La danse demeure tandis que les paysages défilent.
2013	<i>DUENDE</i>	<p>Ici il est question de la relation tensionnelle par le regard et du lien familial, de la vie et de la mort, de ce que l'on contrôle ou pas. L'auto mise en scène de l'enfant performeuse fait face à l'imprévu de la tempête et des effets numériques involontaires qu'elle provoque.</p> <p>Réalisation et montage : Anatoli Vlassov; Enfant performeuse : Tess Vlassov.</p> <p>Programmation : Villa Rothschild à Cannes dans le cadre de Art Film Festival mai 2015</p> <p>https://vimeo.com/119529440</p>
2013	<i>JE T'AIME</i>	<p>Dans le film <i>Je t'aime</i>, j'ai essayé d'exprimer cet amour qui voyage de l'enfant vers sa mère, cet amour qui a été donné par la mère à son enfant et qui revient comme une flèche de Cupidon planté à jamais.</p> <p>Réalisation et montage : Anatoli Vlassov</p>
2012	<i>OASIS</i>	<p>C'est une série évolutive de portraits dansés par des performeurs autistes. Les lieux de tournage de ces soli sont choisis par chaque protagoniste en fonction de critères subjectifs. Ces espaces solitaires sont-ils aussi découpés du monde ?</p> <p>Réalisation et montage : Anatoli Vlassov; prise de vue : Mathieu Bouvier; Performeurs présents sur la vidéo : Aleksandar Boskovic, Benjamin Lesieur.; Production : IDCORE / Anatoli Vlassov; Coproduction : l'ESAT-SAS artistique nommé «Turbulences !» sous la direction de Philippe Duban.</p> <p>Programmation : Villa Rothschild à Cannes dans le cadre de Art Film Festival mai 2015, Exposition "Danser brut", Musée LaM à Villeneuve d'Ascq</p> <p>https://vimeo.com/43173446</p>
2012	<i>VIENS</i>	<p>Si le film « <i>Je t'aime</i> » envoie du lien, le film « <i>Viens</i> » en propose. Ici l'enfant invite le spectateur à une promenade, une expérience, un jeu.</p> <p>Réalisation et montage : Anatoli Vlassov, Enfant performeuse : Tess Vlassov</p>

2011	VAGUES	<p>Dans un plan fixe et un cadre serré, la caméra filme la peau d'un organe. Ses mouvements suggèrent la vie interne qui semble être indépendante du reste du corps. L'organe sans corps est-il autonome ou en lien avec le désir ?</p> <p>Réalisation et montage : Anatoli Vlassov; prise de vue: Julie Salgues.</p> <p>Programmation : Villa Rothschild à Cannes dans le cadre de Art Film Festival mai 2015</p> <p>https://vimeo.com/64396867</p>
2010	TA MAIN, TES MAINS, TES YEUX	<p>3 vidéos exoscopiques</p> <p>Dans les vidéos suivantes je filme depuis mon corps dansant. Le corps voit. Dans le film TA MAIN, je tourne sur moi-même, tout en filmant une danse de ma propre main depuis l'intérieur de ma rotation. Si dans Hand Movie d'Yvonne Rainer, l'arrière-plan est neutre, dans TA MAIN, le fond de l'image est mobilisé par la force centrifuge. Un Mobilis in Mobili qui, dans la vidéo suivante TES MAINS, permet aux extrémités de toucher les contours du paysage.</p> <p>Réalisation et montage : Anatoli Vlassov</p> <p>https://vimeo.com/64394017</p> <p>https://vimeo.com/64390782</p> <p>https://vimeo.com/64389533</p>
2003	JEU DE COUCHES	<p>Film à partir des photographies successives d'une performance</p> <p>https://vimeo.com/64394156</p>

Enseignements de la Phonésie par Anatoli Vlassov

Cours de la Phonésie pour des chercheurs

- | | | |
|------|--------------------|--|
| 2022 | <i>corpArléité</i> | Enseignement de la « corpArléité » pour des chercheurs en philosophie.
Université Européen de Saint Petersburg, RUSSIE |
| 2018 | <i>Phonésie</i> | Enseignement de la « Phonésie » pour des chercheurs du SensLab sous la direction d'Erin Manning, Université de Concordia à Montréal,
CANADA |

Cours de la Phonésie pour des performeurs professionnelles

- | | | |
|------|--------------------|---|
| 2021 | <i>La Phonésie</i> | Enseignement pour des danseurs professionnels de « La Phonésie » autour de ma pratique performative qui articule la danse et la parole.
Université de Lille, FRANCE |
| 2018 | <i>La Phonésie</i> | Enseignement pour des performeurs professionnels de « La Phonésie » autour de ma pratique performative qui articule la danse et la parole.
Paris Summer Academy, FRANCE |
| 2017 | <i>La Phonésie</i> | MasterClass pour des performeurs professionnelles Studio des arts de la scène SDVIG à Saint Petersburg,
Studio des arts de la scène SDVIG à Saint Petersburg,
RUSSIE
https://www.facebook.com/events/студия-перформативных-искусств-сдвиг/фонезия-авторский-класс-анатолия- |

власова/1302082089869133/

- 2017 *La Phonésie* Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, FRANCE
- 2017 *La Phonésie* Enseignement de la « Phonésie » aux étudiants du master « Art plastique et performance »
Université Fédéral de Minas Gervais, BRÉSIL
- Stage Éros de la Phonésie pour un festival érotique
- 2019 *L'éros de la Phonésie* Enseignement de « l'Éros de la Phonésie » qui propose de créer des chorégraphies entre la sensualité du geste dansé et la poésie de la parole érotique.
Festivale érotique *Erosphère IN*, festival érotique, Paris, FRANCE
<https://www.erosticratie.fr/eros-de-la-phonésie>
- Cours de la Phonésie pour des personnes autistes et des équipes associées
- 2017 *Phonésie filmée avec des personnes autistes* Enseignement aux étudiants en psychologie du Diplôme d'Université (DU) de Niveau 1 « Clinique de l'Autisme et des Psychoses »
Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, FRANCE

2017	<i>La Phonésie</i>	Enseignement de la Phonésie à une équipe neuro diversifiées du Théâtre Studio « Krug 2 » à Moscou sous la direction de Andrey Afonin, RUSSIE
2016-17	<i>La Phonésie</i>	Enseignement de la « Phonésie » aux enfants autistes d'un I.M.E. « Notre École » de Sainte-Geneviève-des-Bois I.M.E., France.
2016-17	Phonésie Fimée	Atelier de la « Phonésie Fimée » pour les enfants autistes d'une classe ULIS (Les unités localisées pour l'inclusion scolaire) du collège Paul Eluard de Brétigny-sur-Orge, FRANCE
2016	<i>La Phonésie</i>	Atelier de la « Phonésie » pour les patients et soignants de l'EPS (Etablissement public spécialisé en santé mentale) Barthélemy Durant, FRANCE.

Publications d'Anatoli Vlassov autour de la Phonésie

Avec comité scientifique

2023	<i>Voix de la Danse</i>	À paraître éventuellement — Éditions l'Oeil d'Or. Anatoli Vlassov, « Voix de la Danse », Publication des actes du colloque « Danse et voix : un divorce ? », avec comité scientifique, Éditions l'Oeil d'Or, FRANCE.
2023	<i>Phonésie et corpArléité - Manifest pour</i>	À paraître éventuellement — Revue Recherches en danse. Anatoli Vlassov, « Phonésie et corpArléité - Manifest pour danseur.se.s parlant.e.s », Revue Recherches en danse, Paris,

- danseur.se.s* FRANCE.
parlant.e.s
- 2023 *ThèseRonde* À paraître éventuellement — CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques. Anatoli Vlassov, « ThèseRonde », Éditions Panorama du métier de danseur, avec comité scientifique, Pantin, CND (Centre National de la Danse), FRANCE.
- 2023 *Filmer la conscience - de la Phonésie à la caméra et de la caméra à la Phonésie* À paraître éventuellement — aux Éditions Routledge. Anatoli Vlassov « Filmer la conscience - de la Phonésie à la caméra et de la caméra à la Phonésie », publications LO:TECH:POP:CULT : Screendance Remixed., avec comité scientifique, Éditions Routledge, CANADA.
- 2023 *La langue comme un virus et la corpArléité comme un antidote.* À paraître éventuellement — aux Éditions Aloha – CNRS. Anatoli Vlassov & Julie Reshé « La langue comme un virus et la corpArléité comme un antidote. Recherche-Création sur les critiques de postmodernisme et propositions de la Phonésie pour un danseur parlant », avec comité scientifique, revue p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e, Éditions Aloha - CNRS, Paris, FRANCE.
- 2023 *Transmutation du geste et du signe. D'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard* À paraître éventuellement — Des actes du colloque Penser/Créer en déroute, éditeur distribué par des Puf. Dominique Chateau & Anatoli Vlassov, « Transmutation du geste et du signe. D'Eisenstein au Kabuki et de la Phonésie à Godard ».
- 2021 *Machine à Sens-Ations : quand le sens rencontre la sensation* Anatoli Vlassov, « Machine à Sens-Ations : quand le sens rencontre la sensation », Publication des actes du colloque « L'Art tout contre la machine », avec comité scientifique, Paris, Éditions Hermann, 2021 ;
- 2020 *Nœud* Alice Gervais-Ragu & Matthias Herrmann & Anatoli Vlassov « Nœud » - Publication des actes du colloque « Art & Mathématiques », Sous la direction de Yann Toma & Antoine Mandel Art & Mathématiques (1) Modélisations mathématiques et transformations artistiques des données du réel, Éditions Jannink, Paris en coédition avec l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne, avec comité scientifique, 280

pages (ill.), broché, Paris, 2020

- 2018 *Phonésie as my dance (r) evolution* Anatoli Vlassov, article en anglais « Phonésie as my dance (r) evolution » pour la revue internationale « Arti dello Spettacolo / Performing Arts ». Comité scientifique : Donatella Gavrilovich, University of Rome 'Tor Vergata', Donato Santeramo, Queen's University, Kingston (CANADA), Ol'ga Kupcova, State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA).
- 2018 *Phonésie, pratique performative* Anatoli Vlassov, article "Phonésie, pratique performative" dans le livre "Nouvelles formes de présence dans la performance", publié par l'Académie des Beaux-Arts de St-Petersbourg, RUSSIE.
- 2017 *La Phonésie* Anatoli Vlassov, Article « La Phonésie », paru aux éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, FRANCE.
https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

Sans comité scientifique

- 2019 *DIAPHONER with Iain Baxter & Anatoli Vlassov* Miklos Legrady, Iain Baxter & Anatoli Vlassov, « DIAPHONER with Iain Baxter & Anatoli Vlassov », Tussle magazine, novembre 2019, CANADA.
<https://www.tusslemagazine.com/baxter-vlassov>
- 2015 *MANIFESTE TENSER* Anatoli Vlassov, « MANIFESTE TENSER » – Edition Jannink
https://www.dropbox.com/s/2sjf2vftcz4e7k/manifeste_tenser_anatoli_vlassov.pdf?dl=0

X. Table des illustrations

Figure 1 : Anatoli Vlassov, L'envers du dehors, 2012. Photo : Mathieu Bouvier.	58
Figure 2 : Anatoli Vlassov, Ivan le Fou, 2014. Photo : Diane Sorin.	74
Figure 3 : Anatoli Vlassov, Corder, 2015. Photo : Diane Sorin.	91
Figure 4 : Anatoli Vlassov, Chairs Mots, 2015. Photo Camille McOuat.	131
Figure 5 : Anatoli Vlassov, Jeu de Couches, 2003. Photo : Anatoly Ivanov.	139
Figure 6 : Anatoli Vlassov, Phoné-Copie, 2016. Photo à partir d'une captation d'écran du film.	150
Figure 7 : Anatoli Vlassov, Phoné-Papa, 2017. Photo à partir d'une captation du film.	173
Figure 8 : Anatoli Vlassov, Phoné-Scopie, 2016. Photo à partir d'une captation du film.	178
Figure 9 : Anatoli Vlassov, L'envers du dehors, 2012. Photo : Mathieu Bouvier.	233
Figure 10 : Anatoli Vlassov, Oracle, 2016.	237
Figure 11 : Anatoli Vlassov, Phoné-Passé, 2017. Photo à partir d'une captation du film.	247
Figure 12 : Anatoli Vlassov, Organes de l'Amour, 2017.	267
Figure 13 : Anatoli Vlassov & Julie Reshé, conférence performance, 2018.	276
Figure 14 : Anatoli Vlassov, Diaphoner Expanded, 2019.	297
Figure 15 : Anatoli Vlassov, Nœud, 2020.	326
Figure 16 : Anatoli Vlassov, ThèseRonde, 2019.	348
Figure 17 : Anatoli Vlassov, Phoné-Scopie, 2016.	405
Figure 18 : Anatoli Vlassov, Phoné-Copie, 2016.	421
Figure 19 : Anatoli Vlassov, Idioritaime, 2018.	432
Figure 20 : Anatoli Vlassov, #DanseAvecLesMots, 2020.	446
Figure 21 : Anatoli Vlassov, Phonésie. Photo : Camille McOuat.	574
Figure 22 : Anatoli Vlassov, corpArléité. Photo : Camille McOuat.	580

XI. Liste des tableaux

Tableau 1 : correspondance entre Phonésie et Godard.....	196
Tableau 2 : correspondance entre Phonésie et Godard.....	315

XII. Index des noms propres

A

Abirached, 87, 545
Abramović, 251
Agamben, 36, 106, 111, 125, 216, 217, 285, 553
Agamemnon, 71
Akker, 525, 556
Aldrich, 407
Alexander, 416
Alÿs, 177, 546
Andrade, 147, 542, 551
Andrieux, 113
Antoine, 241, 245, 325, 546, 590, 607
Appaix, 26, 501
Archimede, 87
Ardenne, 59, 402, 403, 547
Artaud, 14, 26, 56, 62, 63, 64, 66, 69, 71, 78, 79, 82, 97, 217, 277, 285, 330, 428, 455, 502, 504, 545, 546, 549
Aurèle, 419
Austin, 211, 240, 241, 291, 516, 520, 549

B

Bachelard, 29, 50, 140, 142, 553, 591
Badiou, 216, 553
Baïetto, 168, 169, 552
Bailey, 184, 258
Baillet, 192, 552
Ball, 36, 73, 126, 542
Baqué, 227, 228, 548
Barad, 475, 476, 477, 478, 546
Barboza, 434, 450, 451, 547, 550
Barthes, 36, 109, 215, 293, 440, 549, 553
Bausch, 112, 501
Baxter, 278, 311, 460, 608
Beiley, 184, 258, 546
Bel, 26, 112, 113, 114, 501, 541
Bergson, 51, 553
Berio, 396
Bernard, 15, 23, 31, 33, 36, 42, 43, 44, 45, 66, 69, 85, 106, 123, 132, 161, 162, 163, 164, 165, 179, 182, 183, 213, 214, 277, 284, 286, 290, 291, 304, 345, 364, 365, 366, 369, 371, 372, 374, 375, 381, 382, 383, 386, 388, 409, 410, 430, 437, 438, 440, 443, 456, 459, 464, 465, 466, 467, 473, 474, 478, 483, 485, 488, 493, 495, 504, 515, 539, 540, 543, 544, 545, 555, 556
Berthoz, 98, 394, 416, 539
Bertoz, 394
Bishop, 228, 522, 546
Boullier, 357
Bourassa, 144, 145, 542

Bourgeois, 419, 543
Bourriaud, 77, 222, 227, 506, 522, 548
Brague, 204, 303, 553
Breton, 176, 399, 505, 542
Brient, 157, 158, 542
Brown, 508, 541
Bryant, 507
Buffard, 112

C

Cage, 239, 252, 547, 591
Carbone, 31, 453, 454, 458, 462, 463, 484, 488, 493, 543
Carné, 421, 543
Cassin, 299, 549
Castellucci, 63
Cauquelin, 401, 550
Caux, 219, 283
Cegarra, 90, 539
Cespedes, 32, 444, 486, 550
Char, 103, 542
Charmatz, 26, 112, 117, 118, 501, 541
Charron, 192, 552
Château, 10, 11, 30, 41, 199, 207, 209, 301, 302, 305, 308, 311, 314, 317, 320, 322, 379
Chomsky, 153, 157, 202, 238, 549
Chopin, 27, 36, 74, 75, 126, 127, 503, 542
Christiansen, 281
Citton, 101, 184, 211, 223, 248, 251, 252, 254, 255, 258, 357, 518, 550, 551
Claudel, 183
Confucius, 103, 555
Corbin, 141, 400, 551

D

Dard, 445
Darwin, 279, 300, 452, 504, 551
Davila, 176, 177
Debord, 226, 227, 553
Decourcy, 90, 539
Deleuze, 5, 27, 35, 36, 47, 50, 56, 63, 64, 66, 71, 82, 83, 97, 170, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 190, 197, 198, 201, 212, 216, 218, 222, 274, 277, 286, 316, 317, 370, 430, 515, 542, 543, 544, 548, 553, 554, 556
Deren, 450, 545
Dériida, 122
Descartes, 192, 261, 404, 527, 540, 554
Desprès, 10, 184
Desurmon, 103, 554
Detraz, 501

Dewey, 509, 548
Didi-Huberman, 219, 220, 551
Doisneau, 113, 114, 541
Druguet, 142
Duboc, 141, 540, 541
Dubost, 147, 551
Durbarray, 107, 549

E

Eisenstein, 15, 27, 52, 199, 207, 301, 302, 303, 308,
309, 310, 314, 322, 323, 369, 377, 378, 379,
408, 544, 595, 607
Esposito, 299, 554

F

Fano, 315
Fanon, 292
Fauré, 488, 494, 554
Feldenkrais, 416
Ferrer, 87
Fleischer, 407
Fontaine, 138, 539
Forti, 26, 112, 117, 118, 185, 501, 539
Foucault, 35, 71, 72, 106, 190, 283, 287, 402, 429,
430, 488, 490, 516, 554
Freud, 157, 158, 170, 369, 552
Freydefont, 263, 546

G

Gaudreault, 135, 305, 544
Genetti, 120, 121, 541
Gert, 14, 539
Gervais-Ragu, 30, 41, 325, 327, 332, 345, 353, 354,
359, 507, 508, 539, 540, 590, 607
Ginot, 353, 354
Gleyse, 106, 540
Glissant, 346, 347, 350, 554, 592
Godard, 15, 27, 52, 195, 196, 198, 199, 202, 206,
207, 218, 293, 294, 295, 296, 298, 301, 302,
314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
323, 370, 377, 378, 411, 419, 423, 503, 543,
544, 545, 595, 607
Godon, 76, 128, 129, 542
Gourfink, 60, 61, 539
Grandville, 26, 115, 116, 541
Granville, 112
Grotowski, 78, 79, 546
Guattari, 5, 50, 64, 66, 82, 170, 174, 175, 181, 187,
189, 190, 197, 212, 216, 222, 553, 554

H

H, 169, 281, 542
Hamilton, 185
Hardy, 249

Harman, 507
Hauser, 291, 547
Hausmann, 27, 103, 126, 127, 128, 129, 503, 543
Hay, 26, 112
Herfeld, 396, 544
Hermann, 41, 120, 121, 291, 313, 325, 327, 339,
344, 380, 388, 456, 541, 547, 590, 591, 607
Hill, 369, 395, 545
Homère, 15, 431
Housmann, 36
Husserl, 465, 466

I

Iliadz, 36, 126
Ingvarstsen, 501
Isou, 116

J

Jacobson, 238, 549
Jak, 445, 588
Jakobson, 200, 235, 295, 305, 306, 509
Jambrina, 136, 550
Jedrzejewski, 94, 145, 146, 152, 153, 159, 543
Johnson, 320
Jousse, 37, 211, 254, 255, 257, 258, 261, 351, 551,
552

K

Ka, 11, 306, 319, 446
Kac, 291
Kandinsky, 447
Kant, 277, 554
Khaustov, 524, 525, 555
Khlebnikov, 27, 36, 126, 503
Khrzhanovsky, 242, 243, 545
Klee, 447
Klunchun, 113, 114, 541
Koechlin, 192, 552
Kourliandski, 11, 76, 232, 445, 589
Kristeva, 14, 71, 282, 549
Kropotkin, 300
Kroutchenykh, 36, 126

L

Lacan, 168, 257, 419, 552
Lagier, 407
Landa, 280, 430, 553
Lapeyre, 120, 121, 541
Larrieu, 26, 112, 113, 114, 115, 117, 539, 541
Latour, 474, 507, 524, 551
Launay, 210, 282, 540
Laval-Jeantet, 291, 507

Le Roy, 26, 112, 113, 115, 219, 283, 501, 541
Legrady, 11, 278, 311, 437, 445, 460, 461, 608
Lemelin, 289, 410, 438, 549
Lepecki, 220, 291, 292, 360, 361, 516, 540
Leriche, 62, 553
Levinas, 419, 555
Lévy, 229, 230, 486, 555
Lotka, 456
Loupe, 35, 50, 94, 186, 187, 190, 191, 194, 284,
504, 540
Luca, 27, 36, 152, 153, 157, 158, 218, 503, 542,
543
Lyotard, 524, 555

M

Maldiney, 50, 552
Mandel, 325, 590, 607
Mangin, 291, 507
Manning, 1, 10, 30, 212, 218, 258, 347, 348, 349,
350, 548, 555, 596, 597, 604
Marian, 414, 415, 549
Marin, 26, 112, 119, 120, 121, 124, 130, 137, 501,
540, 541, 542
Mariniello, 135, 136, 137, 305, 550
Mariotte, 120, 137, 541
Martin-Juchat, 255, 551
Massumi, 258, 347, 348, 349, 350, 548
Mauss, 53, 284, 504
Mayen, 527, 540
McLuhan, 448, 550
Merleau-Ponty, 50, 51, 53, 163, 261, 284, 296, 388,
395, 396, 404, 405, 429, 437, 453, 504, 552
Metz, 511, 544
Meyerhold, 26, 105, 208, 502, 546
Michel-Ange, 447
Milestone, 420
Mondrian, 447
Monier, 527, 542
Montaigne, 282, 555
Montani, 286, 287, 290, 292, 296, 430, 431, 515,
548
Monvallier, 261
Morant, 139, 140, 142, 540
Morizot, 38, 481, 548
Morris, 508
Mulder, 447, 449, 450, 550
Müller, 135, 550

N

Neuhaus, 90, 547
Neuter, 170, 171, 553
Nicolescu, 270, 551
Nietzsche, 14, 164, 549, 555
Nikolais, 194

Noudelmann, 199, 301, 302, 595
Novarina, 26, 148, 503

O

Olson, 94
Orozco, 177
Orwell, 107, 108, 110, 111, 244, 549

P

Panigel, 27, 309, 379, 408, 544
Paris, 1, 15, 27, 28, 29, 35, 37, 38, 41, 47, 50, 51,
57, 59, 62, 64, 66, 71, 72, 75, 77, 79, 82, 85, 86,
87, 94, 101, 106, 113, 116, 126, 127, 129, 133,
135, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 152, 153,
155, 158, 163, 164, 175, 177, 178, 181, 182,
184, 187, 188, 189, 192, 195, 197, 199, 200,
201, 203, 204, 210, 211, 215, 216, 217, 223,
227, 229, 230, 238, 239, 241, 242, 243, 247,
248, 249, 254, 257, 258, 266, 270, 271, 274,
275, 279, 282, 283, 284, 285, 287, 291, 294,
295, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 306, 309,
313, 316, 318, 322, 323, 325, 327, 343, 345,
346, 347, 348, 349, 353, 354, 357, 360, 373,
376, 378, 379, 380, 383, 388, 392, 400, 401,
405, 408, 429, 430, 432, 434, 443, 444, 453,
454, 457, 464, 481, 483, 486, 490, 495, 503,
504, 505, 509, 511, 514, 516, 540, 541, 542,
543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551,
552, 553, 554, 555, 556, 589, 590, 591, 592,
595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 604, 605,
606, 607
Parnet, 27, 47, 218, 542, 554
Pasqualini, 11, 31, 432, 433, 588, 593
Paxton, 60, 136, 185, 508, 542
Paysant, 459, 460, 548
Péguy, 187, 189
Pellegrin, 517
Perra, 19, 540
Perrin, 85, 141, 540
Pistoletto, 78, 548
Plassard, 501
Platel, 112
Platon, 6, 53, 107, 260, 284, 286, 296, 429, 430,
453, 462, 504, 515, 555
Poullaude, 120, 121, 541
Preciado, 440, 547
Prigent, 144, 145, 257

Q

Quoiraud, 90, 177, 178, 541

R

Rainer, 394, 443, 545, 603
Rancière, 222, 229, 230, 256, 513, 514, 522, 548,
555
Reich, 509, 547
Rennes, 184, 229, 230, 258, 483, 555

Reshé, 24, 30, 41, 274, 276, 280, 281, 376, 607
Rey, 501
Rimbaud, 299, 543
Riolon, 137, 513, 540, 541
Robbe-Grillet, 315
Rocher, 73, 116, 542, 543
Roques, 519, 520, 547
Rouquet, 98, 539
Rudrauf, 11, 31, 432, 434, 588

S

Sadovnikova, 26, 105, 502, 546
Salgues, 11, 141, 270, 271, 589, 600, 601, 603
Saussure, 159, 202, 235, 237, 238, 509, 513, 549
Scelsi, 319
Scemama, 195, 294, 318, 319, 322, 544
Schechner, 186, 546
Schenck, 120, 541
Schwitters, 27, 126, 503
Scwitters, 36
Seailles, 217, 546
Serres, 343, 483, 551, 555
Simondon, 31, 33, 38, 296, 371, 383, 386, 440, 454,
479, 481, 483, 488, 489, 490, 491, 492, 496, 555
Soljénitsyne, 203, 204, 205, 207
Soulie, 501
Spinoza, 125, 155, 202
Stein, 109, 549
Steiner, 19, 512, 540
Stelarc, 458, 542
Stiegler, 31, 33, 42, 43, 44, 45, 286, 364, 365, 366,
369, 371, 372, 374, 381, 382, 383, 384, 385,
386, 387, 430, 440, 443, 456, 459, 464, 465,
466, 467, 473, 483, 485, 488, 492, 493, 494,
495, 496, 515, 544, 545, 556

T

Tanaka, 90, 177
Tarkos, 27, 36, 86, 144, 145, 146, 147, 178, 257,
503, 542, 543
Texier, 324, 547
Toma, 1, 10, 199, 243, 274, 275, 301, 302, 325,
327, 345, 590, 591, 595, 597, 607
Tompkins, 184
Toth, 115, 116, 119, 540, 541

Troël, 255, 261, 552
Turner, 525, 526, 548

V

Valéry, 35, 139, 188, 189, 206, 311, 320, 541, 548,
556
Van Rotterdam, 72, 556
Vandekeybus, 112
Varela, 142, 143, 249, 553
Verlaine, 408, 543
Vermeulen, 525, 556
Vertov, 27, 385, 407, 545
Viennet, 174, 556
Vigarello, 141, 519, 520, 547
Vinci, 447
Vlassov, 1, 9, 11, 28, 29, 30, 31, 57, 72, 88, 129,
133, 134, 137, 138, 139, 140, 144, 146, 155,
159, 161, 162, 164, 166, 172, 176, 179, 180,
184, 186, 199, 203, 207, 220, 232, 233, 234,
236, 237, 238, 241, 243, 246, 247, 248, 250,
264, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 275,
276, 278, 280, 281, 288, 289, 297, 301, 302,
307, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 319,
320, 321, 325, 326, 345, 347, 348, 376, 377,
378, 380, 388, 391, 392, 394, 395, 396, 397,
400, 404, 405, 417, 420, 421, 432, 436, 437,
444, 446, 456, 457, 461, 472, 487, 491, 492,
526, 574, 580, 588, 589, 590, 591, 592, 593,
594, 595, 596, 597, 599, 600, 601, 602, 603,
604, 606, 607, 608

W

Wagner, 226, 547
Walter Benjamin, 373, 497
Weber, 519, 520, 547
Weissberg, 434, 547
Wigman, 95
Wittgenstein, 103
Wolman, 94, 227

Z

Zdanevitch, 36
Zerbib, 229, 230, 521, 522, 547, 555
Zhong Mengual, 38, 481, 521, 548
Žižek, 83, 274, 556