



**HAL**  
open science

# De l'expressivité du geste à la nécessité du mouvement : la danse créatrice du lieu intérieur

Eva Assayas

## ► To cite this version:

Eva Assayas. De l'expressivité du geste à la nécessité du mouvement : la danse créatrice du lieu intérieur. Art et histoire de l'art. Université de Lille, 2024. Français. NNT : 2024ULILH026 . tel-04779248

**HAL Id: tel-04779248**

**<https://theses.hal.science/tel-04779248v1>**

Submitted on 13 Nov 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 de Lille Nord de France**

École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS)

Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC)

Doctorat en Esthétique, théorie et pratique des Arts

Spécialité Danse

**Eva ASSAYAS**

**De l'expressivité du geste à la nécessité du  
mouvement : la danse créatrice du *lieu* intérieur**

**Thèse dirigée par M. Philippe Guisgand**

Soutenue publiquement le 22 septembre 2024

**Membres du Jury :**

**M. Philippe GUISGAND**, professeur en danse, Université de Lille (Directeur de thèse)

**Mme Marina NORDERA**, professeur en danse, Université Côte d'Azur (Rapporteuse)

**Mme Julie PERRIN**, professeur en danse, Université Paris 8 (Présidente du jury)

**Mme Gretchen SCHILLER**, professeur en danse, Université Grenoble Alpes (Rapporteuse)

**Mme Christine GERARD**, artiste invitée



## RÉSUMÉ

Cette recherche-crédation en danse se fonde sur un travail de transmission : celle qui, à partir de l'expérience d'un solo, procède à la création d'un trio. Il s'agit d'analyser la capacité d'un tel geste à expliciter des sensations intérieures, et de définir les moyens d'approfondir cette connaissance sensible en faisant l'économie d'une transmission de mouvements de corps à corps. La recherche est donc guidée par une pratique chorégraphique qui en constitue le champ épistémique. En suivant une approche pragmatique, l'attention se porte sur l'expérience de la pratique de création et sur la réflexivité de cette expérience : *connaître* renvoie ici à une activité située et incarnée. Dans la même perspective, la dimension esthétique de la recherche doit être appréciée selon sa capacité à rendre compte d'une expérience *sur* et *avec* l'art : le trio *Dans le creux de l'absence* est à la fois une production artistique et le moyen de mieux connaître les conditions de cette production.

Initiée par l'hypothèse d'un « lieu intérieur » nécessaire à l'expansion du geste dansé, cette recherche déplié l'acte de création pour mettre au jour le trajet allant de l'expressivité à la nécessité du geste. En articulant les approches poétique et esthétique et en entrecroisant les espaces sensibles et réflexifs, ce cheminement a permis de cerner l'état de danse du solo *Le Vrai lieu* et de le dissocier de son corps d'origine. Définir l'écriture et la sensation d'espace caractéristiques de cet état de corps a ainsi contribué à forger des outils chorégraphiques pour le créer et le transmettre. En retour, ces outils ont découvert le fil d'une esthétique et révélé le rôle joué par l'espace dans la création d'une gestuelle commune. La sensation d'un « lieu intérieur » s'est ainsi clarifiée par sa transformation en un espace interstitiel, produit et façonné par une chorégraphie d'*émulations*. La « partition corps-espace » exposée dans cette thèse reflète l'élaboration progressive de ce savoir-chercher/transmettre/créer.

Sans prétendre rationaliser la création artistique, ni éclairer les zones d'incertitude qui contribuent à sa réalisation, cette recherche-crédation propose un chemin pour dépasser l'idiosyncrasie de l'œuvre-corps : frayant à travers les multiples voies d'une pratique heuristique, elle travaille à désopacifier, à questionner et à transformer, dans l'entrecroisement des corps, les éléments caractérisant l'identité d'une œuvre chorégraphique.

**MOTS CLÉS** : recherche-crédation – création – danse – transmission – savoirs du geste – poétique et esthétique



# From expressiveness to necessity: creating an *inner space* through dance motion

## RÉSUMÉ EN ANGLAIS

This practice-led dance research is based on a transmission work: the passing on of a solo experience leading to the creation of a trio. The aim is to analyse the ability of such a gesture to make explicit inner sensations, and to identify how this sensitive knowledge can be deepened while avoiding passing on choreographic movements from body to body. The research is thus led by a choreographic practice which defines its epistemic field. Following a pragmatic approach, attention is given to the experience of choreographic work and to the reflexivity of this experience: in this context, *knowledge* is to be understood as the result of a situated and embodied practice. Similarly, the research's aesthetic dimension is assessed through its ability to share an experience *with* and *upon* art: *Dans le creux de l'absence* trio is both an artistic creation and a way to explore the conditions of the creation process.

Based on the hypothesis that a gesture can only burgeon from an “inner territory”, this research breaks down the act of choreographic creation in order to reveal the path from expressive motion to inner necessity. Following both poietic and aesthetic approaches as well as sensitive and reflexive paths, the research led to identify a certain state of dance in *Le Vrai lieu* solo's and to separate it from its body of origin. Defining the writing and sense of space underlying this state of body then helped build the necessary choreographic tools to its creation and transmission. These tools, in return, unveiled a certain aesthetic form and underlined the importance of space in creating this common gesture: they helped turn the inscrutable sensation of an “inner territory” into that of an “interstitial space”, created and shaped by a choreography of *emulations*. The “body-space score” laid out in this thesis reflects the development of this “search/transmit/create know-how”.

This practice-led research doesn't claim to rationalise artistic creation nor to pinpoint the places of uncertainty that contribute to its development. It suggests a path to overcome the idiosyncrasy of the body *as a work of art*: navigating through the multiple ways of heuristic practice and the intertwining bodies of three dancers, it aims to clarify, question and transform the characteristic elements of a choreographic work.

**KEYWORDS:** practice-led research – creation – dance – transmission – movement knowledge – poietic and aesthetic



## REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Philippe Guisgand, qui accompagne et soutient cette recherche-crédation depuis bientôt cinq ans. Ton écoute sensible et respectueuse, ton regard lucide, tes conseils avisés où se sont toujours mêlés exigence et bienveillance, m'ont engagée sur un chemin passionnant à la découverte de la danse et de moi-même. Merci pour ton temps et ta confiance.

Je tiens à remercier Ariane Ferry, professeur en littérature comparée, de m'avoir initiée et donné goût à la recherche, et de m'avoir permis de poursuivre dans cette voie en me recommandant Philippe Guisgand.

Merci aux chercheuses Marina Nordera, Julie Perrin et Gretchen Schiller qui ont accepté de faire partie du jury de cette thèse-crédation, et dont les travaux respectifs ont contribué à ouvrir le champ de la recherche universitaire à des praticiens et praticiennes de la danse.

Je suis heureuse de pouvoir témoigner ma reconnaissance infinie à Christine Gérard en l'invitant à rejoindre ce jury. L'immense richesse de tes cours d'improvisation et de composition, dont je ne saisisais que des bribes lorsque j'étais au Conservatoire, ont semé les graines d'une pensée de l'art qui se développe aujourd'hui à travers cette recherche-crédation.

Je souhaite également adresser mes remerciements à l'équipe enseignante du Département Danse de l'Université de Lille : merci à Marie Glon, Bianca Maurmayr et Philippe Guisgand de m'avoir fait confiance et permis une libre plongée dans l'enseignement et le partage de ma recherche ; merci à Valentina Morales Valdes et Scheherazade Zambrano de m'avoir invitée à partager de riches réflexions sur les entrelacements de la création et de la recherche ; merci à Nathalie Delbard, directrice du laboratoire du Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC), pour son soutien et ses encouragements au cours de ces années de doctorat ; merci enfin aux étudiant.es qui ont su porter un regard sensible et aiguisé sur ma recherche.

Un immense merci aux interprètes et co-crédatrices du trio *Dans le creux de l'absence* : Solène Bossu, Soline Beillard et Carole Quettier. Les heures passées en studio à observer vos intelligences mouvantes et à écouter vos corps pensants m'ont ouverte à une attention ténue du geste, approfondissant chaque jour la connaissance de ma propre expérience. Merci d'avoir si sensiblement accompagné cette plongée dans le creux d'une danse révélée par vos corps.

J'adresse également mes remerciements à l'équipe artistique qui a contribué à la création du solo *Le Vrai lieu* et du trio *Dans le creux de l'absence* :

À Guillaume Bouisset, dont le travail et la réflexion de plasticien m'ont amenée à penser et à éprouver la résonance intérieure de l'espace ;

À Paolo Morvan qui a su éclairer avec finesse les reliefs invisibles de cet espace de création ;

À mon frère Antoine, qui parvient à écouter et à composer les musiques intérieures de ces danses. Ton ingéniosité profonde et sensible, parfois énigmatique, est une source d'inspiration et d'admiration depuis toujours.

Merci à celles et ceux qui ont orienté mon chemin de danseuse puis d'interprète, à travers l'enseignement, la transmission et la création d'une danse à la fois libre et exigeante : mes professeur.es Claire Demonclin aux RIDC, André Lafonta et Christine Gérard au CNSMDP ;



les chorégraphes Arthur Perole, Daniel Dobbels et Emmanuel Eggermont, qui m'ont chaque fois donné l'occasion de grandir sur scène.

Je voudrais adresser ma profonde gratitude à Ariane Derain, qui a nourri mon désir de chorégraphie et avec qui j'ai eu le bonheur de créer notre première pièce, *Obscur à soi-même*. Le souvenir des semaines de création passées à Myvatn, au milieu des aurores boréales et des champs de lave islandais, est gravé à jamais.

Je tiens à remercier mes parents pour leur soutien, et pour l'amour dont il et elle m'ont toujours fait preuve. En me transmettant le goût de la recherche et de la création, vous m'avez aussi offert la liberté de choisir.

À ma mère qui a accompagné mes premiers pas dans ce chemin de danse, toujours plus attentive à mon bonheur qu'à ma réussite : merci de m'avoir ouvert cette voie et de continuer à en partager les joies et les incertitudes.

Merci à mes chères et chers ami.es, qui m'ont toutes et tous soutenue pendant cette dernière année d'écriture : vos rires, votre écoute, votre tendresse et votre sensibilité me sont infiniment précieuses. Je pense tout particulièrement à Charline, Ariane, Julien, Julie, Matthieu, Alex et Juliette.

Merci à JB, qui n'a jamais cessé d'être là et qui me rend la vie plus douce.

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	3
REMERCIEMENTS .....	7
TABLE DES MATIÈRES .....	9
AVANT-PROPOS .....	12
INTRODUCTION .....	14
PREMIÈRE PARTIE : PRATIQUER LA RECHERCHE .....	29
I.    ÉTAT DE L'ART : DES SAVOIRS EXOGÈNES AUX SAVOIRS SITUÉS .....	31
1.    Pertinence et limites d'une approche philosophique du « lieu intérieur ».....	31
2.    Le corps polyphonique comme cadre de la recherche .....	37
II.   DU SOLO AU TRIO .....	42
1.    Le tableau d'Hammershoï : présences absentes et corps inhabités .....	42
2.    L'espace de projection de la toile : vers la réhabilitation de mon propre regard.....	44
3.    Du désir de créer au désir de transmettre .....	47
4.    Vers une pratique heuristique de la transmission .....	49
III.  PREMIERS LABOS, UNE DIALECTIQUE IMMERSION-DISTANCIATION 50	
1.    Vers une orientation poïétique de la pratique .....	51
2.    De la piste hypothétique à la formule injonctive .....	55
3.    L'espace comme « trait caché du mouvement » .....	57
4.    Être à l'endroit qui <i>me</i> regarde .....	59
5.    Du trouble de la sensation.....	61
6.    ...à l'explicitation : la vibration musculaire comme « espace intérieur ».....	63
7.    L'apparition d'un corps commun .....	68
8.    La densité intérieure comme pré-mouvement .....	70
IV.   DE LA PRÉSENTATION PUBLIQUE À LA CRÉATION D'OUTILS.....	72

1.	<b>La création musicale comme dédoublement de l'espace .....</b>	<b>72</b>
2.	<b>Les effets d'une étape de travail : dissocier les effets.....</b>	<b>75</b>
3.	<b>Convergence des effets : l'identification d'un « implicite corporel fondateur » .....</b>	<b>78</b>
4.	<b>De la déduction à l'induction.....</b>	<b>82</b>
5.	<b>Revue de littérature en pratique.....</b>	<b>83</b>
	Nacera et Dalila Belaza : le corps de l'énigme .....	83
	Rosalind Crisp : les choix du corps .....	88
	Noé Soulier : corps moteur, corps mobile .....	91
	<b>DEUXIÈME PARTIE : CHERCHER-CRÉER L'ESPACE .....</b>	<b>97</b>
<b>I.</b>	<b>L'ESPACE À L'ÉPREUVE DE SES CONCEPTUALISATIONS .....</b>	<b>99</b>
1.	<b>Du lieu à l'espace .....</b>	<b>99</b>
	Le lieu métaphorique.....	99
	Entre lieu et espace : un espace de frottement.....	102
2.	<b>Une approche phénoménologique de la spatialité.....</b>	<b>104</b>
3.	<b>Un espace haptique et homogène.....</b>	<b>109</b>
	Un espace haptique et réversible (Merleau-Ponty).....	110
	Le mouvement propre de l'espace (Straus) .....	112
4.	<b>Vers la définition d'un mouvement unissant corporéité et spatialité .....</b>	<b>116</b>
	Préexistence des structures spatiales chez Laban : un modèle essentialiste .....	116
	Absence d'antériorité de l'espace ou du corps : un mouvement originaire et unitaire .....	120
<b>II.</b>	<b>DE L'ESPACE COMME SENSATION À L'ESPACE COMME <i>OBJET-MATIÈRE</i> .....</b>	<b>123</b>
1.	<b><i>Organiser un espace de soutien</i>.....</b>	<b>123</b>
	De la recherche d'un soutien commun... ..	123
	... à l'organisation de l'espace comme soutien .....	126
2.	<b><i>Matière(s) (et) imaginaire(s) de l'espace</i>.....</b>	<b>128</b>
	La matière comme lieu de déprise .....	130
	Symboliser l'objet-espace-matière .....	135
	L'objet-espace-matière comme tissu spatial.....	137
<b>III.</b>	<b>MISE EN ŒUVRE : L'ESPACE COMME OUTIL .....</b>	<b>139</b>
1.	<b>Vers la définition d'un mode de projection commun .....</b>	<b>139</b>
2.	<b>Vers une méthode chorégraphique.....</b>	<b>143</b>
3.	<b>L'élaboration de la partition corps-espace .....</b>	<b>146</b>
	Étape 1 : l'interaction entre le corps des interprètes et le sol.....	148
	Étape 2 : la création d'une matière-espace commune au sol .....	154
	Étape 3 : l'organisation par désaxement à la verticale.....	159
	Étape 4 : saisir, dessaisir.....	164

<b>TROISIÈME PARTIE : RÉFLÉCHIR LA CRÉATION .....</b>	<b>169</b>
<b>I. VERS UNE DÉFINITION DE L'ÉTAT DE CORPS.....</b>	<b>171</b>
1. Premières pistes : l'état, entre déprise et passibilité.....	173
Chuter dans le présent .....	173
État(s) de corps et espace : se rendre passible .....	177
2. De l'état de corps comme éprouvé... ..	179
3. ...à l'état comme disponibilité à émuler .....	183
<b>II. ÉCRIRE L'ÉTAT .....</b>	<b>189</b>
1. Façonner un corps tiers .....	190
2. Qu'est-ce que l'écriture : de la partition comme « dépôt » de rouages ?.....	194
3. Ouvrir l'écriture et « restaurer la puissance nécessitante de l'évènement » .....	202
<b>III. VERS UNE ESTHÉTIQUE DU GESTE DANSÉ .....</b>	<b>207</b>
1. Une écriture du vacillement et de la navigation intérieure.....	207
2. Ouvrir le vide spatial .....	213
3. Le corps vibrant du vide.....	217
<b>IV. OUVERTURE ÉPISTEMOLOGIQUE : À L'ECOUTE DES SEUILS.....</b>	<b>222</b>
1. La recherche-crédation comme espace d'(in)visibilité .....	224
2. La recherche-crédation comme acte de naissance et trace d'une démarche .....	226
3. L'ébauche d'un savoir-crédation/transmettre.....	230
4. De la transmission à l'interprétation .....	233
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>239</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>245</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>253</b>

## AVANT-PROPOS

*6 mai 2023 – Théâtre de Lorient*

Au dernier étage du Théâtre de Lorient, dans le renforcement ménagé par deux balustrades, mon corps est déposé au sol comme une masse inerte qui se serait décrochée du mur. La performance précédente vient de se terminer et je distingue les pas hésitants du public qui s'installe progressivement en demi-arc de cercle autour de moi. Je ne le vois pas – mon visage, dont la joue droite repose sur le sol, est orienté vers le mur arrière et mes yeux sont à moitié clos – mais la sensation de sa présence densifie progressivement l'espace qui m'entoure. Je sais qu'il me faudra environ deux minutes avant de me trouver face à lui et de deviner, à travers mon regard éteint, la masse des corps qui m'observent. Les premières nappes de musique émergent de l'unique enceinte placée quelques mètres devant moi et la pulsation des basses étouffées m'entraîne jusque dans les zones les plus repliées de mon corps. Mes yeux sont ouverts mais leurs pupilles semblent aveugles, comme si l'organe entier avait pivoté vers l'intérieur de la cavité orbitale. Un basculement s'opère progressivement : je quitte le monde de la visibilité externe pour accéder à celui d'une tactilité interne. Mon attention glisse dans mes muscles, dans mes tendons, dans mes nerfs, parfois jusque dans mes os. Depuis l'intérieur, je visualise la disposition de mon corps dont la torsion permet à autant de parties antérieures que latérales d'être en contact avec le sol : la face antérieure de l'avant-bras gauche, la face latérale du bras droit, la tempe droite, la clavicule droite, la face latérale externe de la jambe droite, la face latérale interne du bas de jambe gauche. L'angle droit formé par chacun de mes bras se prolonge dans celui, plus obtus, que décrivent mes jambes.

Cette configuration première, produite à partir de l'image d'un corps projeté au sol depuis une chute verticale, constitue le fond dont je vais tenter de m'extraire sans élan. Je génère alors un espace entre mes membres et le sol, que j'imagine suffisamment dense pour pouvoir m'y appuyer. La naissance de cet espace tend les muscles de mon corps et accentue la sensation du poids là où le contact du sol résiste. La densité de l'espace se propage entre mes membres et dessine de nouvelles relations : les paumes de mes mains sont aimantées à mes genoux, les mouvements de l'un se répercutant infailliblement sur l'autre. Peu à peu déséquilibré par la diminution des surfaces d'appuis, mon corps s'organise pour contenir l'épaisseur spatiale soutenant ces relations. La vibration des muscles, activée par un jeu constant de réajustement, résonne dans tous mes membres. Tendus à l'abord d'un vide qu'il ménage, mon corps se laisse danser par l'invisible écho de cette résonance.

Quelques années plus tôt, en novembre 2019, je plongeais pour la première fois dans l'expérience de ce solo face à un public noyé dans l'obscurité. À l'époque il m'aurait sans doute été impossible de produire la description que je viens d'esquisser des premiers instants de cette danse. J'évoluais au sol, puis debout, dans une sorte de brouillard qu'un regard frontal désembuait furtivement, à la toute fin. Cet instant de lucidité, qui surgissait comme le point vers lequel tendait mes gestes, se dissolvait au moment même où j'aurais voulu le cerner. La danse m'avait saisie depuis un lieu inouï, dont je pressentais pourtant obscurément qu'il était « vrai » : *Le Vrai lieu* était le titre que j'avais choisi avant d'entamer cette création, en empruntant à Annie Ernaux la formule qui lui permet de définir le rôle de l'écriture dans sa vie. J'ambitionnais d'attribuer au geste dansé une capacité similaire à figurer un lieu d'appui et de ressources. Pourtant, en cheminant dans cette création, ce n'est pas le geste qui est devenu lieu, mais le lieu qui est devenu geste fondateur d'une danse souveraine.

La meilleure connaissance de cette danse ne résulte pas d'un éclairage qui en aurait entièrement révélé les ressorts. Elle est plutôt le fruit d'un cheminement sinueux et souterrain, où la lumière pénètre de biais et où l'attention se diffuse. Le travail de transmission entamé en avril 2021, lorsque j'ai proposé à trois danseuses de créer une pièce à partir des impressions confuses laissées par l'expérience du *Vrai lieu*, a été le terrain de cette exploration. L'approfondissement sensible et l'effort d'explicitation engagés ont ainsi ouvert un espace de visibilité et d'interprétation : en la dissociant progressivement de son corps d'origine, ce geste de discernement m'a à la fois permis de *transmettre*, de *voir* et finalement d'*interpréter* la danse du *Vrai lieu*.

Les pages qui suivent constituent la forme discursive générée par cette expérience de transmission. Elles s'articulent étroitement à la création chorégraphique du trio *Dans le creux de l'absence* qui a constitué, en tant que lieu d'investigation et de découverte, le champ épistémique de cette recherche-création.

## INTRODUCTION

### *De la création du solo à la naissance d'une intuition : la découverte du « lieu intérieur »*

La création d'un solo de danse contemporaine est fréquemment travaillée par le désir de faire advenir un corps nouveau, inconnu. Les chorégraphes et danseur.ses qui s'y engagent s'éprouvent eux-mêmes, dans une expérience qui fait de leur corporéité le premier laboratoire du geste. L'espace du studio se creuse de cette intériorité qui s'abîme, se parcourt et s'évide dans une semi-obscurité : en s'enfonçant en lui-même, le corps amorce une plongée dont il ignore la destination. Plutôt que d'être un obstacle, cette ignorance garantit l'authenticité de l'enquête chorégraphique, ouvrant un espace d'incertitude propice à l'émergence du geste nouveau. Parmi les innombrables manières de plonger en soi qu'invente chaque soliste, l'historien Bernard Rémy soutient qu'il existe une constante : « on ne sait pas quoi dans quoi on chute ». Le premier geste du solo est un geste d'improvisation, à partir duquel se dissout la pensée qui « forme le monde de la représentation » pour laisser s'épanouir une « pensée plastique », ouvrant à un « monde mouvant de clartés et d'ombres<sup>1</sup> ».

Après avoir accompagné la naissance de la modernité en danse – comme lieu d'émergence de partis pris et de courants esthétiques<sup>2</sup> – le solo continue aujourd'hui d'incarner le projet initial de la danse contemporaine en affirmant « la présence d'un sujet dans l'immédiateté et l'intégralité de son être, et de son geste<sup>3</sup> ». En même temps qu'il œuvre à l'« être-là » de la présence, c'est-à-dire à la conscience conjointe de soi et du monde, le solo naît d'une séparation, d'un décollement avec soi-même : pour parvenir à être « à soi », le corps doit d'abord sortir de « soi ». Jean-Luc Nancy fait de cette double articulation la marque même du solo, en empruntant à Stanislavski sa formule « partir de *soi* ou *partir* de soi » :

Il me semble que le solo en danse [...] est le lieu [de cette sortie de soi], le lieu artistique, sensible, concret, présent. « Partir de soi » et en même temps partir de

---

<sup>1</sup> Bernard Rémy, « Solos – Multitude », in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, 2002, pp. 44-45.

<sup>2</sup> Évoquant les soli d'Isadora Duncan, de Doris Humphrey, de Martha Graham, de Mary Wigman puis de Merce Cunningham, Laurence Louppe souligne le rôle fondateur qu'ils ont joué dans le développement de la danse contemporaine, œuvrant à « faire émerger non seulement des états de corps, mais des partis pris, des courants, des écoles », Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2004 (troisième édition), p. 282.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 281.

rien, parce que rien n'est donné [...] sinon un corps qui lui-même [...] n'est donné que dans sa séparation<sup>4</sup>.

À titre d'exemple, la création du solo *Corps 00.00* (2002) de Cindy Van Acker est conditionnée par ce presque « rien ». De retour en studio après la naissance de sa première fille, la chorégraphe cherche à investir l'espace d'une nouvelle proposition. Sans autre appui que son propre corps, elle le dépose au sol « comme un tas d'os [...] inerte » puis attend que « quelque chose<sup>5</sup> » se produise. La radicalité de cette situation provoque alors le décollement évoqué plus haut : à force d'inertie, une sorte « d'aperçu objectif du corps » se détache d'elle-même. En se fondant sur cette sensation d'objectivité, la chorégraphe interroge les moyens d'activer son corps malgré elle. Des patches d'électrodes, disposés sur son visage, son ventre et ses cuisses, et reliés par des câbles à une machine, lui fournissent alors un dispositif stimulant pour s'extraire de la maîtrise mentale de ses propres mouvements. Entre les impulsions électriques qu'il reçoit à travers les puces et la lutte constante et irréductible avec la gravité, le corps est travaillé par des forces externes qui le déforment. C'est ainsi que Cindy Van Acker crée les conditions de création d'une nouvelle organicité : les contraintes qu'elle met en place génèrent un espace de tensions qui force le corps à s'extraire de sa forme pour renaître à lui-même.

Acte de présence, de naissance et de séparation, le solo engendre un espace-temps singulier, propre au sujet qui le porte. Le désir de se tourner vers soi invente des trajectoires et découvre des forces inédites au sein de nos corps. À mesure que l'on s'abandonne à cette chute et que s'éteignent les reflets du monde extérieur, des impressions se détachent comme des blocs de lumière, guidant nos gestes vers des lieux lointains et méconnus. On arrive alors à la lisière de soi-même et de son ombre, au contact d'un sol meuble où affleurent des mouvements imperceptibles.

La création du solo *Le Vrai lieu*, entamée en janvier 2019, a produit une impression similaire : le temps passé en studio m'entraînait progressivement dans un espace où se diluaient les contours de mon corps et de l'environnement. En même temps que j'accédais à un état nouveau, le cadre de son émergence me semblait de moins en moins identifiable. Tout en adhérant à cette sensation, qui me guidait vers des territoires que je souhaitais découvrir, mon corps refusait de s'y laisser entraîner entièrement. Cette réticence s'expliquait sans doute par le fait que la recherche chorégraphique du solo s'était initialement engagée dans la voie opposée :

---

<sup>4</sup> Jean-Luc Nancy, « *Seul(e) au monde*, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy », in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, op. cit., p. 57.

<sup>5</sup> Cindy Van Acker in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, pp. 186-188.



elle œuvrait à la création d'un geste-refuge, susceptible d'offrir un lieu d'ancrage à un corps fragmenté. À l'inverse mon corps m'apparaissait sur-fragmenté, éparpillé aux quatre coins de lui-même, obligé de dompter les intensités qui le peuplaient malgré lui. Quel était donc ce lieu où j'avais atterri ? Où était celui que je cherchais ?

À l'origine du solo *Le Vrai lieu*, la transposition d'une problématique littéraire dans le champ chorégraphique avait guidé mes premiers pas : le geste dansé pouvait-il, au même titre que l'écriture chez certains auteurs, se constituer comme « lieu » ? Cette question était apparue au cours de ma recherche de master en littérature comparée<sup>6</sup>, alors que j'étudiais deux romans que séparent les contexte historique, géographique, culturel et social de leur émergence : d'une part le *Premier Homme* d'Albert Camus, inachevé et écrit dans les années 50 par un auteur nobélisé en 1957, d'autre part *La Mort d'un père*, de l'écrivain norvégien alors méconnu Karl Ove Knausgaard, paru en 2009. Ce sont pourtant ces différences contextuelles qui ont permis de dégager le lien unissant souterrainement ces deux textes, par-delà leurs similitudes thématiques et génériques<sup>7</sup> : le geste d'écriture lui-même qui, selon des modalités stylistiques spécifiques, constitue pour chacun des écrivains le support d'une quête et d'une reconstruction identitaires. La valeur performative qu'ils confèrent à leurs récits porte autant sur la reconstitution de liens filiaux brisés que sur la réunification de lieux que le temps et l'oubli ont dispersés : Camus et Knausgaard sont deux expatriés dont l'identité est fragilisée à la fois par une absence de père et par une absence de repères. Bien qu'elles émergent dans des contextes différents, leurs écritures sont sous-tendues par une même crainte de l'oubli, se substituant à une patrie-pays qui n'est nulle part. En tissant un lien entre des espaces que l'expérience a à la fois isolés et vidés de sens, et en redonnant une consistance aux éléments qui les peuplent, ces écritures tracent le cadre d'une inscription : *Le Premier Homme* et *La Mort d'un père* sont les lieux que créent Camus et Knausgaard pour refonder leur propre identité<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Eva Assayas, « L'écriture à l'œuvre : quête du père et genèse du moi. Étude comparée de *Le Premier Homme* d'Albert Camus et *La Mort d'un père* de Karl Ove Knausgaard », mémoire de Master de recherche en littérature comparée, dirigé par Ariane Ferry, soutenu en septembre 2017 à l'Université de Rouen.

<sup>7</sup> Ces deux romans autobiographiques sont à la fois le récit d'une quête de filiation – la figure du père absent s'y inscrit en creux – et celui d'un devoir de mémoire et d'aveu, que fonde une exigence morale. Voir Albert Camus, *Le Premier Homme*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008 et Karl Ove Knausgaard, *La Mort d'un père. Mon combat* [2009]. Livre I, traduit du norvégien par Marie-Pierre Fiquet, Paris, Éditions Denoël, 2012.

<sup>8</sup> En inventant son propre espace textuel, Albert Camus répond à une nécessité : celle d'inscrire l'existence d'un peuple dont il craint que le pays, ravagé par la guerre d'Algérie, disparaisse sans laisser de traces. Si Knausgaard n'est pas mû par un même devoir de mémoire, dans la mesure où le contexte historique de la Norvège des années 1970 n'est pas celui d'une colonie française de l'avant-seconde-guerre mondiale, son roman est un effort manifeste pour sauver « l'aventure de l'ordinaire » de son glissement vers l'absence de sens. Bien que les objectifs qu'ils leur assignent diffèrent, les écritures de Camus et de Knausgaard sont tendues par une même crainte de

En résonnant avec ma pratique de danseuse et de chorégraphe, cette recherche littéraire m'a amenée à transposer les réflexions qu'elle soulevait dans le cadre chorégraphique. La capacité de l'écriture à cerner les contours d'une réalité lointaine questionnait la capacité du geste à faire lieu. Ce sont alors les mots d'un écrivain qui, en révélant la puissance des corps dans la résurgence des espaces qui nous habitent, m'ont suggéré une piste : dans *Le Côté de Guermantes*, Proust s'oppose aux « poètes [qui] prétendent que nous retrouvons un moment ce que nous avons jadis été en rentrant [...] dans tel jardin où nous avons vécu jeunes » ; c'est au contraire dans « les galeries les plus souterraines du sommeil, où [...] aucune lueur de mémoire n'éclaire plus le monologue intérieur », et en « retourn[ant] le sol et le tuf de notre corps », que l'on peut retrouver « le jardin où nous avons été enfant<sup>9</sup> ». Il ne s'agit pas ici du phénomène de mémoire involontaire qui, tout au long de la *Recherche*, ressuscite des sensations oubliées. Ces lieux lointains, qu'il n'est pas nécessaire de visiter pour les revoir, ne reprennent vie que dans la nuit de nos corps, lorsque s'éteignent les souvenirs conscients. En tissant un lien entre la résurgence du lieu originel et le mouvement de descente en soi-même, Proust expose l'intériorité du corps dans toute sa matérialité : superposition d'épaisseurs que le temps a progressivement sédimentées, le corps est un espace à creuser, et les gestes, dès lors qu'ils s'articulent, sont peut-être les outils de cet affouillement.

La création du solo *Le Vrai lieu* s'est d'abord présentée comme une tentative pour définir cette articulation du geste : par quels moyens le corps creuse-t-il en lui-même et de quelle manière parvient-il à « faire lieu » ?

Dans un premier temps, et pour circonscrire l'espace ouvert par cette réflexion, mon travail en studio s'est concentré sur les possibilités de fragmentation et de reconstruction du corps par la danse. En le « désaxant » et en le « déracinant » de mes habitudes gestuelles, je tentais d'identifier le noyau de résistance à partir duquel élaborer une méthode de réagencement par le mouvement. La superposition de trois contraintes a ainsi déjoué un certain nombre de mes automatismes : la première consistait à démarrer au sol, sur un plan horizontal, alors que le caractère aérien et vertical de ma danse avait toujours prévalu ; la deuxième, en inventant un fil imaginaire reliant paumes et genoux, concentrait mon attention sur deux zones articulaires habituellement délaissées ; la troisième, enfin, limitait mes déplacements à des glissements lents et silencieux, contenant un flux que je préférais généralement disperser dans la vitesse. Je

---

l'oubli : dans le cas de l'écrivain algérois, il s'agit de celui qui menace de recouvrir l'histoire de peuples pauvres et immémoriaux ; dans le cas de l'écrivain norvégien, il s'agit de celui qu'entraîne l'ombre jetée par l'habitude.

<sup>9</sup> Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* [1920], Paris, Gallimard, 1988, p. 84.

m'efforçais alors d'accéder à un corps à la fois oublié et oublieux, une sorte de corps d'avant le corps, englouti par le temps et dissimulé par l'ombre de l'habitude. Une lutte silencieuse se déployait intérieurement, faite de lenteur et de fragmentation, jusqu'à ce que, sur le champ de bataille dépouillé de mon corps, apparaisse finalement une part irréductible de lui-même. Ce lieu que j'avais atteint, et dont l'allure familière contrastait avec le caractère insaisissable de sa topographie, s'est alors imposé comme la source d'une danse dont j'étais l'objet plutôt que le sujet. J'étais dansée, bien plus que je ne dansais. La particularité de cette sensation résidait dans la nature de mon implication, dans la mesure où je n'étais ni engagée contre mon gré, ni plongée dans une expérience de passivité proche de l'hypnose ou de la manipulation. Au contraire, sans que je puisse cerner le processus par lequel j'y parvenais, je créais les conditions d'avènement de cette danse.

Une situation paradoxale s'instaura dès lors dans mon corps, opposant l'inintelligibilité du geste qu'il produisait à la clarté sensible avec laquelle ce même geste cheminait en lui. La tension qui en résulta devint la matière même du solo *Le Vrai lieu* et, surtout, donna naissance à l'intuition qui allait former l'hypothèse de départ de ma recherche à venir : le geste dansé doit naître à cet endroit précis – là où aucune forme, aucune fonctionnalité ne le prédéfinit – et cet endroit ne peut être atteint que par un geste préliminaire.

### *De l'intuition à la formulation d'une hypothèse : le « lieu intérieur » comme espace de génération du mouvement ou état de corps*

La transformation d'une intuition, née dans le cadre d'une création, en hypothèse de travail universitaire n'est pas un exercice auquel les artistes choisissent spontanément de se plier. Ces intuitions, qui émergent au fil des heures passées en studio, nourrissent la recherche chorégraphique sans qu'il soit même nécessaire de les nommer. Elles sous-tendent alors les gestes des danseur.ses, consciemment ou inconsciemment, et trouvent parfois une forme d'expression à travers le discours des chorégraphes, les échanges informels des interprètes, les choix scénographiques ou musicaux, etc. Si elles peuvent être partagées, ces intuitions enrichissent le processus de création en ouvrant de nouvelles voies d'exploration. À l'inverse, leur opacité peut aussi absorber l'énergie de l'artiste qui cherche à les élucider.

Dans le cas du solo *Le Vrai lieu*, l'intuition que j'ai décrite m'est apparue comme le signe d'une dimension cachée du mouvement, non pas dans le sens d'une énigme à déchiffrer, mais dans celui d'une caractéristique à la fois évidente et opaque du geste dansé. La sensation de toucher à une forme d'irréductibilité me laissait penser que ce qui s'était produit dépassait la singularité d'une écriture chorégraphique et recelait une vérité qu'il fallait élucider. La tension

dans laquelle se trouvait mon corps était par ailleurs décuplée par une autre contradiction, qui excédait elle aussi le cadre de la création du solo.

Alors que mes expériences d'interprète m'avaient habituée à accepter l'impuissance éventuelle des mots à restituer la densité du geste sensible, l'expérience chorégraphique du solo me fit achopper. Dans le « monde mouvant de clartés et d'ombres » que j'avais atteint, je pressentais que la tension qui agitait mon corps portait en elle les prémices d'une quête plus vaste : le « vrai lieu » vers lequel je tendais n'était-il pas celui par lequel je cherchais à donner sens à ce qui produit mon mouvement et sens à ce qui se produit ?

Arrivée au seuil de cet espace d'interrogations, je me sentis démunie. Les quelques phrases que j'étais parvenue à formuler s'articulaient dans un flou poétique qui ne les arrimait à rien. L'évidence sensible ne cessait de se heurter à l'opacité d'un *dire* impuissant à s'exprimer. En frappant à la porte de l'Université, je cherchais des outils et un cadre pour mettre en forme une intuition qui, comme l'écrit Isabelle Ginot à propos de celle qui a présidé à sa propre recherche, ne procédait pas « de la lecture ou d'un “état de l'art” sur une question, mais plutôt de l'immersion dans un “milieu<sup>10</sup>” ». Dans mon cas, ce milieu était tout à la fois constitué de mes expériences d'interprète en danse contemporaine, de la recherche menée en littérature comparée et de la création chorégraphique du solo par laquelle j'avais tenté de nouer plus étroitement ces deux activités. Comme « cadre extérieur à ce milieu d'émergence », l'Université m'est apparue comme le moyen d'opérer le décollement nécessaire à la construction d'un regard critique sur ma pratique. Ce choix, qui s'est révélé particulièrement stimulant, était néanmoins sous-tendu par un impensé : le studio était conçu comme le lieu de l'expérience que seule l'Université, comme lieu du savoir théorique, était capable d'élucider. Tout en considérant la dimension heuristique du geste, il était implicitement admis que les savoirs discursifs feraient figure d'autorité. L'expérience tirée de la création du solo était alors perçue comme l'objet de ces savoirs légitimes.

Paradoxalement, c'est précisément le travail bibliographique entamé dans ce cadre-là qui a contribué à déconstruire la hiérarchisation des savoirs qu'il présupposait. En révélant la nécessité de revenir à l'expérience corporelle du solo, les premières lectures m'ont en effet incitée à créer les conditions d'une mise en dialogue des savoirs endogènes avec des savoirs exogènes qui n'étaient plus « plaqués mais [...] recherchés, interrogés, puis approfondis dans

---

<sup>10</sup> Isabelle Ginot, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, consulté le 16 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/531>

leur articulation avec la pratique<sup>11</sup> ». Cette transversalité, qui s'est construite à mesure que se déconstruisait la verticalité du rapport théorie-pratique, s'est davantage développée par nécessité méthodologique que par choix. L'élaboration d'une problématique pertinente au regard de la recherche en danse a été l'élément déclencheur d'un réagencement des lignes de partage entre les espaces de la praxis et les dispositifs conceptuels.

### *Signaler les écarts : enjeux méthodologiques d'une recherche-crédation*

La recherche que j'avais entamée était née d'une résistance : en même temps que je créais et interprétais le solo chorégraphique *Le Vrai lieu*, je mesurais mon incapacité à décrire les sensations traversées et à cerner la danse qui les avait produites. Surtout, cette incapacité était contrariée par l'émergence d'une intuition dont le cheminement semblait tout aussi évident qu'il demeurait insaisissable. Pour la première fois, alors que ma formation de danseuse au Conservatoire puis mes expériences d'interprète m'avaient habituée à dissocier dans le temps le geste sensible et son observation, je percevais cet écart comme un obstacle.

Cette résistance était d'autant plus marquée que le solo travaillait à l'avènement d'un corps et à la définition de l'état à partir duquel pouvait naître le geste dansé. La recherche chorégraphique ne pouvait donc faire l'économie d'une observation attentive des fluctuations d'intensités que générait mon corps en mouvement. Le carnet de bord, qui constitue un outil privilégié pour rendre compte de cette activité, se révélait insuffisant pour en restituer la totalité : d'une part parce qu'il intervenait dans un second temps et concédait des pertes sur le chemin entre le faire et le dire, d'autre part parce que ce chemin était balisé à sens unique et n'engageait pas encore une réflexion sur lui-même.

Le choix d'entamer une recherche-crédation s'est présenté lorsqu'il m'est devenu nécessaire de trouver une voie alternative susceptible de résorber ces écarts et d'assouplir la résistance initiale. Il s'agissait de définir un cadre qui permette de nouer dans le temps deux activités, celles du faire et du dire, et de rendre leur échange fécond. Dans un premier temps, cette recherche a pris la forme de ce que la littérature anglo-saxonne qualifie de *practice-based research*, c'est-à-dire une recherche qui se fonde à partir de la pratique. Il s'agissait de produire une analyse de mon solo en vue d'une conceptualisation qu'aurait illustrée, dans un dernier temps, la création d'un trio chorégraphique. Les avantages de rigueur et de lisibilité de ce cadre étaient néanmoins affaiblis par des limites inhérentes : d'une part la centralité de l'analyse interrogeait la nécessité de la création du trio, d'autre part elle supposait une auto-explicitation

---

<sup>11</sup> Christine Roquet, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2019, p. 18.

qui risquait de se développer en circuit fermé. Au-delà de ces écueils, la première enquête bibliographique a révélé le caractère aporétique d'un dispositif méthodologique qui reléguait la pratique au statut d'hypothèse et de preuve : il est vite apparu que celle-ci devait au contraire jouer un rôle à la fois actif et central dans ma recherche.

En repoussant la recherche en studio au mois d'avril 2021, le retard causé par la crise sanitaire<sup>12</sup> a eu le mérite de donner à certaines lectures le temps nécessaire à leur sédimentation. Celles des ouvrages de Michel Bernard, de Basile Doganis et de Jean-François Billeter m'ont en ce sens permis d'appréhender le dynamisme de la relation entre l'expérience sensible et sa réflexivité. Envisagé dans son intégralité comme une entité psycho-physique, le corps s'est découvert conceptuellement tel que je le ressentais physiquement : dense, multiple et vibrant des différentes voix qui le traversent au fil du temps. La résorption de la distinction corps/esprit que cela entraînait, soutenue par le double geste d'immersion et de distanciation mis en jeu, m'ont permis de concevoir l'écart entre pratique et théorie en termes de spatialité et non plus de temporalité. La linéarité du modèle méthodologique initial, qui faisait se succéder le solo comme hypothèse, la thèse comme explicitation, et la création du trio comme démonstration, s'est peu à peu déconstruite. Il ne s'agissait plus de faire se succéder des « figures » mais de travailler à partir des écarts qu'elles produisent. La prise en compte de ces espaces « entre » les formes et de leurs effrangements possibles prolongeait la perception d'un corps où s'entrelacent les différents niveaux d'un « complexe impur<sup>13</sup> ». La création du solo, celle à venir du trio, leurs analyses respectives, les lectures qu'elles susciteraient, celles dont elles s'inspireraient, formaient un nouvel ensemble dynamique, hétérogène et polyphonique : ce « corps » de la recherche devait lui aussi être animé par une subtile alternance entre les multiples degrés de rationalité et de corporéité qu'elle engageait.

Ma problématique s'est infléchie à mesure que des écarts me sollicitaient et que les solutions pour y remédier signalaient ou non des impasses. Le premier écart tenait à distance l'expérience physique du solo et sa mise en perspective conceptuelle. La voie empruntée pour le résorber s'est révélée infructueuse parce qu'elle continuait précisément de maintenir une forme d'étanchéité entre le corps-objet et la conscience-sujet de l'analyse. S'il semble utile de soutenir

---

<sup>12</sup> En raison de la crise sanitaire du COVID-19 – déclarée en France à partir du mois de mars 2020 – l'accès aux studios de danse, et plus généralement à la pratique physique collective, a été restreint jusqu'en mai 2021.

<sup>13</sup> L'expression d'un « complexe impur », que le philosophe Basile Doganis applique à la pensée d'un corps « dense et complexe » (*Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p.169), est initialement employée par Gaston Bachelard dans son ouvrage fondateur *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (1934) : le complexe impur renvoie alors aux « intuitions premières » qu'il faut pouvoir « désorganiser » pour accéder à la connaissance.

l'écart qui sépare la théorie de la pratique « pour mener une auto-poïétique<sup>14</sup> », il faut considérer cet écart comme l'acte de distanciation par lequel le corps se laisse activement observer. Le premier espacement est stérile parce qu'il assujettit le corps à l'esprit dans un rapport temporel : le corps est déduit de ou induit par une rationalité qui le précède ou le suit<sup>15</sup>. Le second espacement, produit par un geste de distanciation, est dynamique dans la mesure où le corps est considéré comme une « activité » dont le régime varie. Il n'est ni postérieur, ni antérieur à l'action qui l'analyse mais coexiste avec elle, en un lieu commun.

La substitution de l'écart temporel par un écart spatial a donné à mes interrogations une nouvelle inclination, entraînant de ce fait une orientation poïétique de la pratique. En effet, l'adoption de ce nouveau point de vue favorisait l'observation de l'espace de transition entre l'expérience du solo et la création du trio : la question de l'articulation entre geste qui crée et geste créé s'imposait en même temps qu'elle renouvelait mon souhait initial de voyager entre le sentir et le faire.

La première forme de recherche-crédation que j'avais entreprise se concentrait sur ce qui préside à la formation du geste. Sans éluder l'étude de la forme produite, la réflexion qui la guidait n'envisageait pas d'interroger la relation de l'une à l'autre. L'abandon de la représentation de la pratique comme fondement ou vérification de la théorie a permis d'attribuer à la création du trio une place centrale : elle devenait le lieu vibrant du dialogue entre le mouvement généré et perçu et la somme des gestes qui l'ont fait émerger. Cet infléchissement a fait évoluer la recherche-crédation d'une forme de *practice-based* (ou recherche à partir de la pratique) vers celle d'une *practice-led* (ou recherche menée par la pratique) : c'est ici l'évolution progressive de la création du trio qui, en interrogeant l'articulation poïétique-esthétique, guide la réflexion épistémologique.

Le trio *Dans le creux de l'absence* a ainsi été conçu pour répondre à plusieurs exigences : celle de créer une scène d'observation de ma pratique, dans la mesure où je suis chorégraphe de ce trio sans en être l'interprète, celle de mettre à l'épreuve les sensations du solo à travers un processus de transmission, celle de construire, par le biais d'autres corps, des outils

---

<sup>14</sup> Éric Le Coguic, « Démarches de recherche et démarches de création », in Monik Bruneau et André Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 2007, p. 310.

<sup>15</sup> C'est d'ailleurs ce que décrit le philosophe Basile Doganis lorsqu'il reproche aux sciences cognitives et aux approches philosophiques modernes de reproduire, sous couvert de revalorisation, la vision matérialiste et réductionniste du corps de la philosophie spéculative : alors que « le corps antique était comme "tiré" vers le haut par l'intelligible et la rationalité [...] le corps moderne revalorisé semble faire "pousser" ou "émerger" [...] la rationalité ou l'intelligibilité par le "bas", à partir d'une matrice matérielle complexe d'où la raison devrait advenir », *Pensées du corps, op. cit.*, p.168.

chorégraphiques pour atteindre le lieu de naissance du mouvement, celle enfin de questionner la capacité de ces outils à définir un geste spécifique. Par-delà ces exigences, ce travail chorégraphique visait à créer une danse et à la partager dans un cadre spectaculaire.

*Savoir-créer/transmettre : l'élaboration d'une partition corps-espace comme clé de transmission*

Ces conditions de création, à la fois po  tiques et esthétiques<sup>16</sup>, ont déterminé un certain nombre de choix, dont le plus fondamental est celui de la méthode de transmission. C'est à partir d'elle qu'ont pu être élaborés les moyens de l'analyse et de la création, en même temps que ceux de la transmission elle-même.

En démarrant la recherche en studio avec les interprètes du trio en avril 2021, j'ignorais pourtant les conditions de ce partage. Je plongeais doublement dans l'inconnu, faisant à la fois l'expérience nouvelle de chor  graphier pour d'autres et celle de transmettre à d'autres. Néanmoins, aussi élémentaire soit-il, le premier exercice que je proposais aux danseuses s'est révélé déterminant pour la mise en œuvre d'une méthode. En trouvant un espace entre l'intériorité du *Vrai lieu* et la danse qui en résultait, la transmission formelle des trente premières secondes du solo m'a ainsi donné les moyens d'observer ce qui, dans le geste transmis, manquait ou persistait des dynamiques que j'avais expérimentées : l'enjeu était alors de déterminer l'existence et la nature du lien entre l'impulsion intérieure et la forme générée.

L'observation de ce processus de transmission a découvert une voie qui n'a cessé, par la suite, de guider l'évolution de ma recherche-création. Si le geste transmis perdait en chemin quelques détails relatifs à la géométrie de la forme, il ne se départait jamais de deux choses : d'une part l'épaisseur des matières corporelles et spatiales, d'autre part la façon dont la perméabilité de leurs frontières provoquait une instabilité que le geste dansé tentait en permanence de résorber. L'élaboration d'une partition corps-espace capable de maintenir cette qualité est ainsi apparue comme une piste stimulante pour transmettre l'état de corps du solo et définir les moyens de création d'une gestuelle spécifique.

Ce projet de recherche-création outrepassa finalement la validation de l'hypothèse qui s'était initialement formée. Il ne s'agit pas tant de confirmer ou d'infirmer l'existence d'un lieu intérieur déterminant la constitution du geste que d'utiliser cette hypothèse comme source d'un savoir-créer : savoir-créer les conditions d'émergence d'un état de corps en vue de sa transmission et de la création d'un geste dansé spécifique.

---

<sup>16</sup> Sans oublier celles dictées par la production et la diffusion d'une pièce chorégraphique, qui assurent son existence : recherches de subventions et de co-productions, recherche de lieux de résidence et de diffusion, etc.



L'élaboration de ce savoir, qui s'appuie autant sur des expérimentations physiques que sur les dispositifs conceptuels qui semblent les étayer, est sous-tendue par une hypothèse nouvelle : en empruntant à Michel Bernard la formule par laquelle il condense la pensée de Valéry et soutient que la danse « implique la création du besoin d'une espèce de temps<sup>17</sup> », la danse dont il est ici question implique la création du besoin d'une certaine espèce d'espace. Cet espace n'est ni celui de la pratique ou de la composition, mais un espace interstitiel entre soi et l'extérieur, un espace de *jeu* par lequel le geste lui-même s'auto-affecte. Il ne s'agit pas d'un espace que l'analyse du geste définirait rétrospectivement, mais d'un espace que le geste crée activement en même temps qu'il le rend nécessaire à l'épanouissement de la danse qui le traverse. Cette idée est particulièrement stimulante sur un plan chorégraphique puisqu'elle ôte à l'interprète toute velléité de reproduction de forme et lui permet d'être dansé par l'espace qu'il émule lui-même. En attribuant à la danse la capacité de créer sa propre nécessité, la question de sa contingence peut alors être évacuée. D'une certaine manière, la création du trio emprunte une voie similaire à l'une des pistes suggérées par Frédéric Pouillaude pour « restaurer la puissance nécessitante de l'évènement<sup>18</sup> » : elle définit des outils, réutilisables et transmissibles, pour accéder au noyau à partir duquel peut se déployer le geste des danseuses, dans ce qui apparaît non plus comme un unisson de forme mais comme un unisson d'état.

### *Écrire l'écart*

Dans son introduction à la journée d'études « Thèse en création #1<sup>19</sup> », le philosophe Daniel Payot rappelait que le sujet d'une recherche-crédation est toujours en devenir. Il insistait alors sur le « dire actif » de cette forme de recherche, qui tend moins à restituer le savoir produit que les traces vivantes du faire qui le construit. Dans cette perspective, l'écriture tient un rôle essentiel pour restituer le mouvement d'alternance des trois activités qui animent la pratique : le faire, le faire faire, le lien avec ce qui se fait<sup>20</sup>. L'écart entre les espaces de la praxis et ceux de la conception/représentation se réduit à mesure que les mots creusent « le sens de

---

<sup>17</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, p. 81

<sup>18</sup> Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (eds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 160.

<sup>19</sup> « Thèse en création, interprétation ou conception : un objet complexe », journée d'études organisée par l'ACCRA UR3402, tenue le 6 février 2023 à l'Université de Strasbourg.

<sup>20</sup> « [...] le chercheur qui s'adosse à une pratique artistique, est celui qui alterne ou concilie, au sein de cette boucle, trois types d'activité : le *faire* (sa pratique), le *faire faire* (penser les conditions de la transmission), le lien avec ce qui se fait » in Philippe Guisgand et Gretchen Schiller, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1755>

l'expérience [...] dans une quête de résonance<sup>21</sup> ». L'intériorité se retourne en extériorité et les sensations, nées au cœur de l'acte, s'arriment à un langage. Dans le geste de retournement dont elle procède, l'écriture d'une recherche-crédation concède néanmoins quelques pertes : soit parce que la consistance de ce que l'on extirpe se désagrège une fois révélée, soit parce que ce que l'on extrait demeure enseveli sous un amas de sensations que l'on ne parvient pas à démêler. Au lieu de nous empêcher, ces zones laissées dans l'ombre stimulent notre désir de les élucider. C'est là le point où convergent les visées esthétique et théorique : « désenvoût[er] [...] de l'autorité du sensible immédiat [...] rendu inconsistant par l'habitude ou par sa propre évidence ». Mais c'est aussi à partir de ce point que s'introduit, selon Catherine Kintzler, une divergence : là où « la science, en élucidant les apparences sensibles, produit un effet d'émerveillement désenchanté, l'art, en réopacifiant l'apparence, la libère et produit une forme de réenchantement<sup>22</sup> ».

Cette recherche-crédation propose une voie alternative, capable d'éclairer l'expérience sensible sans épuiser la source dont elle est issue. Elle se tisse graduellement, en ondulant entre les eaux mouvantes de la sensibilité et les eaux claires de l'intelligibilité. Plutôt que d'être l'instance réflexive qui surplombe la création, l'écriture navigue en son sein et la prolonge en dehors d'elle-même : elle se développe comme une écriture de l'entre-deux commençant à « la pointe du savoir, à cette pointe extrême qui », selon Deleuze, « sépare notre savoir de notre ignorance, et qui fait passer de l'un à l'autre<sup>23</sup> ».

### *Plan de thèse*

D'un point de vue anthropologique, Martin Givors parle de son corps comme d'un « espace de négociation<sup>24</sup> » où se trament à la fois la relation que le chercheur tisse avec son environnement et la parole intérieure que forment les récits<sup>25</sup> de l'expérience. L'écriture de la recherche à la première personne s'impose d'après lui comme une « nécessité méthodologique

---

<sup>21</sup> Johanna Bienaise, Carole Raymond, Manon Levac, « L'articulation théorie-pratique dans la recherche création, ou l'éclair d'une prise de conscience », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1666>

<sup>22</sup> Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vide », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op. cit., p. 18.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2011, p. 4.

<sup>24</sup> Martin Givors, à l'occasion du webinaire « Écrire à la première personne : perspectives multidisciplinaires », organisé dans le cadre du programme ECLAIR de la SFR Création, 14 mai 2020.

<sup>25</sup> Martin Givors, « À l'écoute des forces. Excursion anthropologique au pays des courants d'air », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, consulté le 16 juin 2024, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1675>

et épistémologique », liée à l'impossibilité de restituer une expérience de terrain selon un seul mode discursif.

Du point de vue de danseuse et chorégraphe qui est le mien, le choix de m'exprimer à la première personne et d'alterner entre différentes formes discursives témoigne d'une nécessité similaire. D'une part l'incarnation de la recherche dans ma propre pratique de création rend ce choix inévitable, d'autre part la multiplicité des voix/voies qui animent ce travail impliquent de les rassembler en un « je » qui assure leur cohésion. Je rejoins ici les réflexions de la chercheuse Marie-Louise Crawley qui développe la notion de « remembering » à travers son processus d'écriture : en « rassembl[ant] les membres fragmentés du travail physique<sup>26</sup> », le geste d'écriture devient pour elle le moyen d'inscrire le mouvement de sa pratique dans la forme fixe de l'écrit critique.

L'un des intérêts majeurs de cette recherche-crédation était d'encadrer le double jaillissement du geste et de sa pensée au cœur d'un acte de création et de transmission. Les pages qui suivent tissent le récit d'un processus que le solo *Le Vrai lieu* et le trio *Dans le creux de l'absence* incorporent. Dans ce cadre-là, l'apparente fixité de la forme écrite ne doit pas primer sur la dimension vivante et donc instable de l'objet artistique avec lequel elle dialogue. Les deux formes de cette recherche coexistent dans un mouvement dynamique qui approfondit autant l'expérience de lecture que l'expérience perceptive qu'elles génèrent.

Les trois parties qui structurent cet écrit s'articulent autour de trois questions élémentaires : comment, quoi, et pourquoi ? La première section témoigne de la dimension expérientielle de la recherche et des connaissances qu'elle génère : s'appuyant sur les deux résidences qui ont initié la création du trio, elle étudie en premier lieu les mécanismes de transmission qui l'ont soutenue ; l'analyse de la méthode mise en œuvre pour passer du solo au trio permet alors d'introduire le rôle joué par l'espace dans le partage d'un état de corps. Cette première partie établit donc les conditions qui ont à la fois fondé le processus de transmission et apporté un premier éclairage sur l'expérience du solo. Tout en insistant sur la dimension évolutive et heuristique de cette pratique de création et de transmission, cette première partie se conclut sur la nécessité de façonner des outils chorégraphiques susceptibles d'être partagés. La deuxième section glisse à l'intérieur des corps et des imaginaires pour décrypter la nature du rapport qu'ils entretiennent avec l'espace dense et tactile révélé à l'issue des premières expérimentations. Après avoir défini les spécificités de cette matière spatiale et les modalités de sa relation avec

---

<sup>26</sup> Marie-Louise Crawley à l'occasion du webinaire « Écrire la recherche à la première personne perspectives : multidisciplinaires », déjà cité.

les corps des interprètes, je montre de quelle manière ces caractéristiques ont pu être modélisées en outils de transmission : l'élaboration d'une partition corps-espace s'est ainsi imposée comme un support stimulant pour cerner, affiner et finalement transmettre l'état de corps du solo. La dernière section se distance quelque peu de la pratique pour étudier les conséquences de cette transmission sur la compréhension et la redéfinition de ce qui détermine le geste dansé : quel(s) état(s) et quelle(s) écriture(s) du corps sont ici mises en jeu ? Il s'agira finalement d'interroger l'expérience perceptive que permet cette pratique chorégraphique : la création d'un espace interstitiel – entre les corps et l'espace – fonde une esthétique du vacillement dont procède l'intranquillité du corps dansant. En empruntant aux pensées chinoise et japonaise quelques-uns des concepts importés et traduits par la philosophie occidentale, cette dernière partie ouvre une réflexion sur la capacité du geste dansé à produire le lieu du vide où s'origine et s'intensifie son existence.

Le développement de ces trois parties entremêle différentes formes de discours et puise à des sources multiples : descriptions de la pratique chorégraphique, analyses du mouvement, restitution d'échanges informels avec les interprètes, mise en perspective avec les approches philosophiques, phénoménologiques et fonctionnelles du geste dansé, etc. Le choix de ne pas adosser ma recherche aux travaux d'autres chorégraphes constituait une manière d'établir une scission volontaire avec de possibles références dont je craignais qu'elles deviennent des influences. Puisqu'il était évident que ma pratique était déjà fortement informée par les chorégraphes qui ont marqué, ou marquent encore, mon parcours d'interprète<sup>27</sup>, j'ai souhaité ancrer ma démarche dans le champ de ma propre expérience. Le fait de m'extraire d'un contexte de référence n'excluait pas de mettre en perspective mes découvertes avec celles d'autres chorégraphes : les lieux de rencontre qui les ont parfois réunies étaient alors l'occasion d'approfondir leur portée. Il n'en reste pas moins que cette recherche épouse les reliefs et les aspérités d'un cheminement dont la singularité est caractéristique d'une démarche artistique.

Dans cette perspective, et parce que les pratiques artistique et discursive s'articulent ici pour expliciter ce qui demeurerait tacite, les voies de la recherche s'ouvrent depuis l'expérience pratique. Ma démarche n'est donc pas déterminée par une certaine littérature mais par son entrelacement avec la création : en suivant le chercheur et praticien Hubert Godard, les lectures auxquelles je fais appel se font « à partir d'une expérience de danse [...] qui donn[e] un point de vue [...] qui déclench[e] une réception singulière de ces pensées » ; à l'inverse les « savoirs

---

<sup>27</sup> Je pense ici plus particulièrement à Daniel Dobbels, pour qui j'ai été interprète entre 2014 et 2017, et à Emmanuel Eggermont, avec qui j'ai commencé à collaborer en 2021.

cognitifs » que j’assimile « servent de toile de fond à la constitution de mon image de corps<sup>28</sup> ». Ces choix méthodologiques, que j’expose au début de la première partie, sont placés en regard de leurs implications épistémologiques, analysées à la fin de la troisième et dernière partie : on verra d’une part que l’importance accordée à la pratique ouvre un champ de visibilité sur les « processus “créatifs” et “intuitifs” du faire œuvre<sup>29</sup> » et d’autre part que cet approfondissement de la compréhension demeurerait partiel s’il ne s’incarnait pas dans l’objet artistique qui résulte de cette pratique. Cette recherche-crédation suppose en effet d’accepter une « invitation paradoxale », telle que la décrit Henk Borgdorff :

Le contenu artistique, préreflexif et non conceptuel contenu dans les expériences esthétiques, qui est incorporé dans les œuvres d’art et mis en œuvre dans les pratiques artistiques est articulé, amplifié, contextualisé et pensé dans la [composante] recherche<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *Nouvelles de danse*, n° 53, « Scientifiquement danse », Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 73.

<sup>29</sup> Anne Robinson, « Underwriting: an experiment in charting studio practice », citée et traduite par Louis-Claude Paquin in « Dégager des connaissances de sa recherche-crédation » [En ligne], novembre 2020, consulté le 17 juin 2024. URL : <https://www.researchgate.net/publication/346448818>

<sup>30</sup> Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, cité et traduit par Louis-Claude Paquin in « Dégager des connaissances de sa recherche-crédation », art. cit.

## PREMIÈRE PARTIE : PRATIQUER LA RECHERCHE

↑ impact

Solide

- image du matériau moussé
- il faut assez vite occuper le  
→ espace entre pour modifier l'organisation.

des  
↓  
précisions verticales

- les propriétés du sol déterminent la  
matière de l'espace sans se
- prise immédiatement assurée des  
rayonnements / des poids des le ap  
de l'impact / de la structure granulaire
- (le sol change de relief)

+ au fur et à mesure l'espace/sol  
change de nature // ( fibre musculaire  
qui vibre → fait vibrer l'espace )

+ deux valeurs aux vibrations

→ Or = il faut être aussi la  
sensation que l'espace/sol ne  
peut pas changer de place & de  
relief

verticale → les gaz intermédiaires

(elle n'a pas)

② Retrouvailles de la phase écrite avec  
affinement de la sensation / d'être au bord  
de se risquer

↳ redéfinition / temps & matière  
espace  
vibrations.

---

Ne pas mener le déséquilibre mais  
avec la matrice du déséquilibre

Solide après zone impact =

- être de la même matière que  
l'espace  
sa accélération
- chemin accéléré dans les atomes  
de la matière  
↳ mais à vitesse

## PRATIQUER LA RECHERCHE

S'ouvrant sur un état de l'art, cette première section se referme sur une revue de littérature *en pratique* : un tel agencement permet ici de rendre compte du cheminement par lequel la création du trio *Dans le creux de l'absence* s'est peu à peu imposée comme le champ épistémique de la recherche.

Dans un premier temps, la confrontation de l'expérience du solo avec quelques-unes des analyses proposées par la littérature en danse a révélé la nécessité de revenir au corps et aux savoirs qu'il renferme : c'est une expérience de danse qui allait situer mon point de vue et déterminer son analyse critique (I.).

Dans ce cadre, la définition d'une méthode de transmission a été un élément déterminant pour créer une scène d'observation de ma propre pratique. Dynamique, évolutif, le geste de transmission soutenant la création du trio a ainsi été conçu dans un double mouvement d'implication et d'explicitation (II.).

La troisième sous-partie illustre les conséquences heuristiques de cette dialectique immersion-distanciation. En révélant le rôle joué par l'espace dans la transmission d'un état de corps, elle a éclairé certains des paramètres caractérisant l'identité de la danse du *Vrai lieu* (III.).

En confrontant mes hypothèses à d'autres logiques artistiques, il est finalement apparu que mes premières découvertes devaient être solidifiées par des outils chorégraphiques : d'une part pour concrétiser le travail de transmission et fixer son cadre d'analyse, d'autre part pour responsabiliser les danseuses du trio et ouvrir l'espace de leur interprétation (IV.).

# I. État de l'art : des savoirs exogènes aux savoirs situés

## 1. Pertinence et limites d'une approche philosophique du « lieu intérieur »

L'intuition qui a émergé lors de la création du solo *Le Vrai lieu* s'est consolidée en une hypothèse où se rencontraient ma propre expérience et la perception vague d'une vérité plus générale : *le geste dansé surgit depuis un lieu intérieur qu'un geste préliminaire délimite*. Cette proposition me faisait l'effet trouble de ces évidences qui nous saisissent en même temps qu'elles nous échappent. Guidées par mon désir de dissiper l'opacité de cette sensation, mes premières lectures se sont donc présentées comme le moyen d'opérer la distanciation nécessaire à l'explicitation de cette « évidence ». Mon intérêt s'est porté sur des ouvrages ou des articles dont l'approche phénoménologique et philosophique du geste dansé engageait une interrogation sur l'expression artistique en danse en amont de sa constitution en œuvre.

Parmi ces lectures, les thèses exposées par Frédéric Pouillaude (*Le Désœuvrement chorégraphique*), Michel Bernard (*De la création chorégraphique*), Laurence Louppe (*Poétique de la danse contemporaine*) ainsi que l'ouvrage collectif dirigé par Anne Boissière et Catherine Kintzler (*Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*), ont le plus fortement infléchi ma réflexion. Au-delà de la dimension parfois encyclopédique qui en fait des ouvrages essentiels de la recherche en danse, ces textes, que mon parcours universitaire en lettres modernes ne m'avait pas donné l'occasion de découvrir, ont surtout donné une consistance à l'évidence trouble de mon intuition. En effet, dans leurs analyses des phénomènes déterminant la formation du geste dansé, ces philosophes, phénoménologues et poéticien.nes associent l'émergence du mouvement à un geste préliminaire d'évidement par lequel le corps retourne sur lui-même.

Avec ceux de Mallarmé et de Nietzsche, les écrits de Valéry ont fourni un riche terreau au déploiement d'une pensée philosophique sur la danse qui, à l'orée du XX<sup>ème</sup> siècle, devenait progressivement un art autonome. Bien qu'ils se réfèrent principalement à la danse classique<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Dans son ouvrage *Les Danses du temps*, la chercheuse, danseuse et chorégraphe Geisha Fontaine rappelle ainsi que si de nombreux discours philosophiques témoignent d'une « vision idéalisée du corps dansant », cela est en partie dû au fait qu'ils se réfèrent à des textes eux-mêmes « attachés à une conception de la danse foncièrement différente de celles des créateurs contemporains » : « L'absence d'un véritable corpus de textes esthétiques sur la danse entraîne une triple référence que l'on retrouve chez presque tous les philosophes qui écrivent sur cet art : Nietzsche, Mallarmé et Valéry [...]. La pensée philosophique de la danse se résume alors très souvent à l'exégèse de textes relatifs à la danse. Le style de danse contemporain des auteurs auxquels on se réfère est donc la danse classique, ce qui est rarement mentionné par les philosophes qui s'appuient sur ces textes », Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse (CND), 2018, pp. 32-34.



et manquent d'un appui empirique<sup>32</sup>, les textes visionnaires de Valéry ont jeté les bases d'une poétique de la danse. C'est à partir d'eux que le philosophe Michel Bernard discerne les « quatre caractéristiques majeures qui permettent la détermination esthétique de l'acte de danser<sup>33</sup> » : ivresse des métamorphoses, tissage et dé tissage de la temporalité, dialogue avec la gravité et pulsion auto-affective. Sans détailler ici les implications de chacun de ces traits spécifiques, deux d'entre eux ont éclairé l'expérience du solo : d'une part le jeu de tissage et de dé tissage, par lequel « la corporéité ne cesse de se défaire et de se refaire dans le flux sauvage et chaotique de son devenir », d'autre part la pulsion « auto-réflexive » qui traduit « ce désir intense et irrépressible de retour de la corporéité à et sur elle-même ». La création du *Vrai lieu* m'avait guidée jusque sur un terrain vague, aux abords d'une sorte d'arrière du corps qui contenait les germes de son propre engendrement. La découverte de ce lieu, à la fois familier et énigmatique, allait de pair avec le surgissement d'un geste que je ne pouvais ni anticiper, ni circonscrire. En suivant Michel Bernard, il apparaissait que l'endroit que j'avais atteint était peut-être celui à partir duquel le corps, pris dans une dynamique perpétuelle d'auto-engendrement, advient à la danse. L'état qui en résultait était-il alors celui du « dessaisissement profond » que Laurence Louppe décrit « comme un vide par où il faudrait passer sans cesse pour réinventer un corps<sup>34</sup> » ?

Cette piste s'est affinée à la lecture de l'ouvrage collectif d'Anne Boissière et Catherine Kintzler, dont les premiers articles interrogent le « vide » qui travaille de façon « invisible et manifeste<sup>35</sup> » le geste dansé dans l'improvisation. Catherine Kintzler entame son exposé par le décryptage de la triple opération de déconditionnement, autonomisation et réopacification du monde sensible par laquelle « le monde poétique s'enlève sur l'univers ordinaire » : de la même manière que la poésie « arrache » le langage ordinaire au monde de la signification pour le rendre étranger à lui-même, le geste devient dansé dès lors qu'il est « abstrai[t] de l'expérience

---

<sup>32</sup> À propos de la « Philosophie de la danse » (1936) de Paul Valéry, Frédéric Pouillaude fait remarquer que « ce qui se définit ici comme *philosophique* tient avant tout dans une certaine position d'extériorité du discours à l'égard de son objet, dans une certaine absence d'appui empirique, de fréquentation ou de connivence avec ce dont on parle. On est bien en peine d'expliquer quelque pas. Une seule opération demeure disponible : *l'évanouissement de la chose dans la distance*, son évaporation dans une configuration du discours réglée ailleurs, au loin », Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 29.

<sup>33</sup> Cette citation et les suivantes : Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 82.

<sup>34</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 45.

<sup>35</sup> Anne Boissière, « Présentation », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op. cit., p. 9.

ordinaire » pour être « rend[u] à [lui-même]<sup>36</sup> ». Une fois établies les conditions conceptuelles de possibilités du monde poétique, la philosophe interroge les moyens de constituer ce monde dans la pratique. En fondant son développement sur la distinction entre les moments constitué et constituant de l'art, Catherine Kintzler s'attache à définir la dimension constituante de l'improvisation pour y déceler un mode opératoire. Contrairement à l'improvisation dite de « prolifération », qui s'appuie sur une base « constituée » à partir de laquelle se renouvellent des motifs, l'improvisation constituante procède par « déverrouillage » : il s'agit de « remonter à un espace en deçà de tout monde constitué, et d'où tout monde possible pourra se constituer ». Cet espace est rapproché de celui vers lequel tendent les danseurs qui cherchent à « débarrasser le corps de ce qui [...] semble le construire », dans une quête d'« étrangéisation de l'ordinaire ». L'expérience du *Vrai lieu* se découvre alors des liens de parenté avec la recherche du « lieu transcendantal » qui travaille le geste de l'improvisation constituante : le trajet du solo se reflète dans le mouvement de déverrouillage par lequel « les formes sont disloquées pour s'écrouler en un *champ de ruines* ». C'est alors à partir de cette « carrière », entourée de silence, que « tout peut surgir<sup>37</sup> » ...

En invoquant Dominique Dupuy et les techniques d'improvisation du Feldenkrais et du Pilates, Catherine Kintzler questionne, sans y répondre véritablement, les moyens d'accéder à cette carrière. Au-delà de l'horizontalité du plan à partir duquel opèrent ces deux pratiques somatiques, et grâce à laquelle la colonne est libérée des tensions exercées par la gravité, peu d'éléments permettent de saisir les conditions concrètes d'une mise en état de « vide ».

Dans cette perspective, l'article du chercheur et praticien Jacques Gaillard propose de penser ce phénomène non plus comme l'acte absolu par lequel l'interprète risquerait de s'abîmer en lui-même, mais comme l'acte de suspension par lequel il parvient au contraire à « faire taire le langage interne<sup>38</sup> » pour se mettre « en position d'accueil ». Ce point de vue, qui lui permet de montrer que l'improvisation, loin d'être un abandon, se fonde sur une série de « gestes suspensifs d'évidement » a indiqué une nouvelle piste pour élucider l'un des aspects de mon hypothèse : le geste « préliminaire » qui, dans le solo, délimitait le lieu d'émergence de la danse,

---

<sup>36</sup> Cette citation et les suivantes : Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vide », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op. cit., pp. 15-40.

<sup>37</sup> Dominique Dupuy, « Le corps émerveillé », cité par Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vide », op. cit., p. 30.

<sup>38</sup> Cette citation et les suivantes : Jacques Gaillard, « L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op. cit., pp. 71-80.

était peut-être l'un de ces actes de suspension – noétique, noématique, égoïque<sup>39</sup> – dont Jacques Gaillard montre qu'ils sont les moyens de « risquer l'expérience de l'évidement [...] pour répondre à l'imprévu ».

Néanmoins, en même temps que ces analyses éclairaient le trouble de ma sensation, elles décrivaient des effets contradictoires. Le danseur expert qu'il considère, c'est-à-dire celui qui parvient, par un acte d'évidement, à « suspendre le contrôle », donnerait à voir un corps « ouvert », en état d'« alerte détendue ». En s'appuyant sur sa propre expérience, il décrit la sensation de légèreté induite par ce processus suspensif :

[...] je me sens alors très léger, animé de micro-mouvements, expression somatique du lâcher prise de l'attention sur mon corps et mes muscles qui, en se détendant, donnent du jeu (à tous les sens du terme) à mes espaces articulaires.

Au lieu de rendre compte d'un état proche de celui éprouvé pendant la création du solo, cette description en produisait le reflet inversé. Si j'avais peut-être évidé mon corps en inhibant mes propres habitudes, les effets produits par le solo avaient davantage de parenté avec ceux que Jacques Gaillard attribue à un défaut de réponse face à l'imprévu :

L'idée de l'imprévu [...] amène [le danseur] à chercher des solutions connues pour y répondre. La réponse corporelle est immédiate : face à un non-sens et une confusion patente (comment pourrais-je répondre au désir d'imprévu en puisant dans du connu : la contradiction se fait, en la chair, tension), la sensation de trouble et de vide surgit. La coupure sensorielle de son ancrage au monde le plonge également dans l'isolement et l'abîme de lui-même, autre source d'impression de vide, d'impuissance et d'incapacité.

La tension qui m'a saisie dans *Le Vrai lieu* résultait peut-être des résistances de mon propre corps à la disparition de ses appuis habituels. Néanmoins elle n'a jamais été source d'impuissance ni d'incapacité. Au contraire, à mesure qu'elle s'emparait de moi, mon corps s'ouvrait au jaillissement d'un geste créateur. Le processus de déconditionnement qui s'était engagé dans un premier temps, à travers l'imposition d'une série de contraintes, m'a attirée dans des profondeurs qui n'étaient pas celles d'un abîme. Il me semblait plutôt avoir atteint ce « corps essentiel » à partir duquel se constitue le « surcorps » de la danse. L'idée de Catherine

---

<sup>39</sup> Dans le vocabulaire phénoménologique, noème, noèse et ego renvoient à la structure ternaire de l'intentionnalité : le noème désignant l'objet visé par la conscience et la noèse renvoyant à la visée, c'est-à-dire ce par quoi la conscience devient conscience de quelque chose. Ainsi, selon Jacques Gaillard : la « suspension noétique » est « celle par laquelle j'inhibe et mets entre parenthèses les modalités de l'attention tournée contre moi, c'est-à-dire tout ce langage interne soucieux d'un contrôle *a priori* » ; la « suspension noématique » désigne « la reconnaissance des limites et contraintes que j'éprouve, en mon corps, comme étant la manifestation d'un mauvais rapport à moi-même » ; la « suspension égoïque » nécessite quant à elle « de faire taire tout ce que comporte de valeur le moi identitaire », in « L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique », *op. cit.*, p. 78.

Kintzler, qui décrit un corps déconditionné, autonomisé puis réopacifié, s'est alors articulée à la notion de « cœur éidétique » que développe le philosophe Frédéric Pouillaude dans sa thèse.

Selon lui, dans la mesure où le geste dansé est « disjoint de toute structure téléologique assignable<sup>40</sup> », la danse est caractérisée par une contingence fondamentale que seule l'improvisation serait en mesure de résorber. Pour concilier le caractère nécessaire du mouvement né de l'improvisation avec les exigences de répétabilité de l'œuvre, Frédéric Pouillaude propose alors deux pistes : soit celle de nier le motif de la fixation, sur le modèle de la composition instantanée de Mark Tompkins et de Joao Fiadeiro, soit celle de l'ouverture de l'écriture, par *dispositif* ou par *matière*. Cette toute dernière piste consiste à déterminer, à partir de l'improvisation, les paramètres généraux du geste pour n'en retenir que la matière essentielle : le danseur peut alors écrire depuis ce noyau d'expériences accumulées au fil des improvisations comme depuis une sorte d'« idéalité chorégraphique<sup>41</sup> » que les multiples occurrences de sa danse réactualiseraient. Frédéric Pouillaude désigne ce noyau par l'expression de « cœur éidétique » dont le sens est peut-être à trouver entre les différentes notions que convoque son adjectif. Bien qu'il soit la plupart du temps employé dans son acception phénoménologique, faisant référence à ce « qui concerne les essences, abstraction faite de l'existence<sup>42</sup> », le dictionnaire historique de la langue française rappelle que l'adjectif « éidétique » s'applique aussi « à une image d'une netteté hallucinatoire ». Le caractère paradoxal attribué à cette apparition a fait écho au trouble de la sensation générée par la création du solo et suggéré un lien entre le lieu inouï que j'avais découvert et le cœur éidétique de Frédéric Pouillaude. Articulé au « moment transcendantal du corps » de Catherine Kintzler, ce « cœur » évoque alors un noyau vibrant, abstrait de la vie ordinaire du corps, et que seul un geste d'improvisation divagant pourrait atteindre.

Mon intuition de départ a progressivement pris forme en s'adossant à ces premières lectures. Rétrospectivement, il me semble que le fait qu'elles eurent lieu pendant le confinement<sup>43</sup>, à une période où la pratique était, sinon impossible, du moins restreinte à des espaces étroits, a joué un rôle essentiel dans leur mise en perspective. Les réflexions qu'elles engageaient ont jeté sur l'expérience du solo un éclairage qui, dans le même temps, signalait un manque : si toutes les

---

<sup>40</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>42</sup> Entrée du *Dictionnaire historique de la langue française* t. 1, nouvelle édition augmentée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2012, p. 1138.

<sup>43</sup> Je fais référence aux deux confinements qui furent imposés en France en raison de la crise sanitaire du COVID-19, de manière stricte entre mars et mai 2020, puis de manière plus souple entre octobre 2020 et mai 2021.

analyses précitées convergeaient vers l'existence d'un lieu initial et intérieur présidant à la constitution du mouvement dansé, aucune piste ne semblait indiquer les moyens chorégraphiques d'y parvenir. Ce manque n'était pas tant lié à une insuffisance de la littérature, dans la mesure où mon enquête était loin d'être exhaustive, qu'aux supports mêmes de cette enquête. Les ouvrages, revues, articles que je lisais m'indiquaient des directions qui ne me satisfaisaient jamais complètement, soit parce qu'elles me semblaient trop conceptuelles, soit parce qu'elles décrivaient des processus d'improvisation ou des techniques somatiques qui n'étaient pas ceux de la création du solo, soit enfin parce qu'elles supposaient des effets trop différents de ceux qu'il avait produits.

L'angle mort de ma recherche s'est découvert lorsque ces lectures m'ont permis de repérer des similitudes entre la voie que j'empruntais et celles qu'avait déjà tracées d'autres danseurs et chorégraphes. L'œuvre de Nacera Belaza figurait l'un de ces cheminements : dans l'ouvrage qu'elle lui consacre, la chercheuse Frédérique Villemur montre combien l'écriture de la chorégraphie tend à « extraire depuis un vide intérieur une forme dansée qui va à l'espace<sup>44</sup> ». En ouvrant « l'horizon » en son sein, Nacera Belaza travaille à disposer le corps à l'affleurement de l'image qui l'informerait. « Le geste s'ouvre à ce qui le traverse, sans rien retenir<sup>45</sup> », et l'interprète se laisse parcourir par cette danse surgie d'un « fonds indistinct ».

Le danseur et chorégraphe Sylvain Prunenec rend compte d'un trajet intérieur similaire lorsqu'il cherche, en tant qu'interprète, à se « dessaisir de sa propension à vouloir maîtriser [la danse] ». En décrivant le délicat « parcours vers la perte, l'oubli et la réapparition », il établit les conditions par lesquelles l'interprète peut « se donner la chance d'être agi par elle<sup>46</sup> ».

Dans le prolongement de l'enquête bibliographique préliminaire, l'écho que ces deux témoignages ont donné à la plongée du *Vrai lieu* a finalement révélé la faiblesse de ma problématique initiale : si mon hypothèse de départ était confortée par la convergence de ces analyses, elle ne pouvait être élucidée par des supports qui étaient tous extérieurs au terrain dont elle tirait son origine. À force de m'extraire de l'expérience de la création du solo, ses spécificités finissaient par s'estomper pour correspondre aux différents dispositifs conceptuels auxquels je les confrontais. La perte de contact avec l'épreuve physique qu'avait constituée cette recherche chorégraphique était d'autant plus marquée que nous traversions une période virtuelle, privée de corps en présence.

---

<sup>44</sup> Frédérique Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, Paris, Actes Sud, 2018, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 33 et p. 104.

<sup>46</sup> Julie Perrin et Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », in Joëlle Vellet et Julie Perrin (dir), *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/457>

## 2. Le corps polyphonique comme cadre de la recherche

Le cadre initial de ma recherche supposait de démontrer mon hypothèse à partir d'une double production : discursive et théorique d'une part, à travers l'écriture d'un mémoire de thèse, artistique et pratique d'autre part, à travers une création chorégraphique. Telle que je la projetais, cette création avait valeur de « preuve », confirmant et consolidant la théorie élaborée à partir de l'analyse du solo. Dans ce cadre-là, l'orientation praxique attribuée à la pratique l'empêchait d'être féconde. Le solo se rigidifiait à mesure que l'enquête bibliographique le confinait au statut d'hypothèse et la création à venir perdait sa dimension artistique pour devenir l'outil scientifique d'une vérification méthodique.

L'originalité d'une recherche en danse réside en partie dans le caractère vivant de son objet d'étude. L'œuvre chorégraphique existe à la fois à travers ses occurrences spectaculaires, ses processus de création et l'ensemble des souvenirs de son événement<sup>47</sup>. Cette absence de fixité, qui ne doit pas être confondue avec l'aspect éphémère trop souvent attribué à la danse<sup>48</sup>, favorise la démultiplication des points de vue et engage une analyse aussi vivante que l'est son objet. Pour devenir opérante, la recherche que j'avais initiée devait, *a fortiori*, maintenir les deux espaces de la pratique – ceux des créations du solo puis du trio – dans une structure dynamique qui, plutôt que de les subordonner ou de les additionner, les articule à des dispositifs conceptuels.

Emprunter cette voie impliquait d'ancrer la recherche dans un *faire* qui ne lui aurait été ni antérieur, ni postérieur. La « compréhension incarnée [du] phénomène » que je visais m'engageait physiquement dans l'expérience de ma propre problématique<sup>49</sup>. Dans la mesure où mes interrogations concernaient autant les moyens physiques mis en œuvre dans la génération du mouvement que la danse qui en résultait, ce geste d'immersion devait se doubler d'un acte de distanciation. Cela supposait à la fois de passer du dedans – qui fonde l'hypothèse et le statut

---

<sup>47</sup> Frédéric Pouillaude conclut son ouvrage sur une analyse du travail mémoriel de la chorégraphe Olga de Soto, à partir de laquelle il envisage une identification de l'œuvre « à l'ensemble des souvenirs (multiples, hétérogènes et lacunaires) de son événement. Elle assumerait ainsi sa propre mortalité, tout en confiant à d'autres œuvres une possible continuation (elle-même temporaire) de son existence », in *Le Désœuvrement chorégraphique, op. cit.*, p. 375.

<sup>48</sup> Laurence Louppe insiste sur ce point : si c'est peut-être « l'union de l'acte dansé avec le moment de son "actualité" qui a fait croire à l'éphémère de la danse, comme si le mouvement était à jamais incrusté dans le présent [...] ce n'est pas tant le mouvement qui est éphémère que l'éclair de la rencontre, l'insaisissable frémissement de plusieurs réceptions croisées, entre corps et regard. La vision du mouvement dansé comme "éphémère" prend naissance dans l'expérience du sujet, qui danse et plus encore qui regarde, dans son saisissement », in *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*, p 154.

<sup>49</sup> Johanna Bienaise, Carole Raymond et Manon Levac, « L'articulation théorie-pratique dans la recherche-crédation, ou l'éclair d'une prise de conscience », art. cit.

du corps sur lesquels repose ma démarche – au dehors d’une composition chorégraphique – qui me place en regard extérieur de mon propre travail – et de reconsidérer les termes et les modalités de cette transposition : quel statut accorder à ce corps qui, tout en étant mon objet d’étude, en est d’abord le sujet ? Quelle posture adopter pour concilier les dimensions cognitives et physiques à l’œuvre dans cette recherche-crédation ? Autrement dit, et pour prolonger les interrogations de l’artiste-chercheuse Marian Del Valle, « comment me déplacer entre la fonction de celle qui déclenche le processus créatif et celle qui l’étudie<sup>50</sup> » ?

Cette articulation, dont Jean Lancrri montre combien elle est la « cheville ouvrière de l’ouvrage<sup>51</sup> » d’une recherche-crédation en art, impliquait de « voyager sans cesse entre le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en œuvre<sup>52</sup> ». La perspective féconde qu’ouvrait cette voie se trouvait toutefois bouchée par un certain nombre d’obstacles, dont la plupart résultait d’une conception limitée du corps. La persistance du présupposé de la pensée cartésienne empêchait de surmonter le paradigme d’un corps perçu comme l’objet d’une analyse surplombante. En l’enfermant dans un mouvement à sens unique, les automatismes méthodologiques qui procédaient de cette réduction rétrécissaient le champ de la recherche.

Parmi d’autres, les écrits du sinologue Jean-François Billeter et des philosophes Michel Bernard et Basile Doganis ont constitué de précieux appuis pour dépasser ce modèle et penser l’articulation entre corps observé et corps observant en dehors des notions de passivité/objectivité d’une part et d’activité/subjectivité d’autre part. En démontrant la stérilité d’une opposition entre théorie et pratique, ces lectures ont à la fois favorisé une méthodologie « en processus<sup>53</sup> » et contribué à infléchir la problématique initiale.

Dans une communication datant de 1990 puis remaniée dans son ouvrage *De la création contemporaine*, Michel Bernard signale que le vocable « le corps » renvoie à une « configuration empirique une et permanente » qui ne saurait rendre compte de la matérialité et de la sensibilité de notre expérience. L’usage de ce « signe linguistique » entraîne selon lui une réduction des processus complexes de perception, d’expression, d’action et de pensée à, respectivement, des processus d’information, de communication, d’adaptation et de programmation. À la suite de philosophes et de phénoménologues qui ont opposé à ce modèle

---

<sup>50</sup> Marian Del Valle, « Un projet de recherche-crédation “avec la” et “en” danse », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1297>

<sup>51</sup> Jean Lancrri, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre Gosselin et Éric Le Coguic (éd.), *Recherche Création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l’Université du Québec, 2006, p. 11.

<sup>52</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 22.

<sup>53</sup> J’emprunte le terme à l’artiste-chercheuse Marian Del Valle.

substantialiste et sémiotique la conception d'un corps comme entrelacs de sensations hétérogènes (Merleau-Ponty), ou comme champ traversé par des lignes de forces (le corps sans organes de Deleuze et Guattari), Michel Bernard choisit de désigner ce corps « réticulaire, intensif et hétérogène » par le terme de « corporéité ». « Réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'intensité disparates et croisées<sup>54</sup> », la corporéité ainsi définie permet de saisir l'acte créateur à travers le mouvement de structuration-déstructuration-restructuration de ce réseau. Alors que « le corps » de la pensée occidentale – imprégnée du cartésianisme – renvoie à une structure organique, permanente et signifiante, la « corporéité » décrit la mutabilité de la trame mouvante de notre sensorialité<sup>55</sup>.

La notion de corporéité permet de concevoir le corps comme un processus complexe et dynamique, dont la matière vivante est en permanence transformée par les sensations et les actions qui l'animent. En s'éloignant du modèle traditionnel occidental, cette pensée du corps trouve des liens de parenté avec la conception chinoise d'un monde en constante transformation, pris dans le mouvement circulaire de son propre renouvellement. Le sinologue Jean-François Billeter puise justement à cette source pour engager un « changement de paradigme » dans la conception du rapport entre corps et esprit. Dans son essai éponyme – *Un Paradigme* – il invite ses lecteur.ices à une expérience physique et réflexive pour leur révéler l'insuffisance de la perception dualiste d'un corps statique et objectif. En prenant le contrepied de Novalis – qui préconisait d'« observer l'esprit quand le corps bouge ou travaille » et d'observer le corps quand « il se passe quelque chose dans l'esprit<sup>56</sup> » – il leur propose ainsi de s'observer lorsqu'ils et elles cherchent un mot :

Tu cesses de te mouvoir et de prêter attention au monde qui t'entoure. Tu t'absentes en quelques sorte, et tu te maintiens dans cet état d'absence jusqu'à ce que le mot surgisse. La façon dont se prépare son apparition t'échappe entièrement. C'est une opération soustraite à la conscience. Tu te bornes à le cueillir lorsqu'il se présente et à reprendre aussitôt ton activité antérieure. Tu laisses au corps le soin de te procurer le mot manquant<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 17-21.

<sup>55</sup> Cette notion permet aussi de se défaire d'une certaine esthétique de la représentation du corps, en partie véhiculée par l'anatomie. Contre cette conception d'un absolu du corps, et à l'opposé de la vision mécaniste du mouvement qu'elle entraîne, les chercheurs en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD) ont ainsi développé une anatomie expérientielle, capable de rendre compte de l'expérience phénoménologique du mouvement.

<sup>56</sup> Novalis, notes manuscrites, cité par Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2017, p. 12.

<sup>57</sup> Jean-François Billeter, *Un Paradigme, op.cit.*, p. 12.



Cette observation lui permet d'échapper à la distinction artificielle de Novalis qui, dans la lignée de la pensée dualiste de Descartes, oppose le corps à l'esprit. Billeter montre que l'expérience doit au contraire nous amener à concevoir le corps « comme la totalité des facultés, des ressources et des forces, connues et inconnues de nous, qui portent notre activité<sup>58</sup> ». Le corps est donc de l'activité et c'est le régime de cette activité qui varie : « J'appelle corps toute l'activité non consciente qui porte mon activité consciente et d'où surgit le mot manquant<sup>59</sup> ». En ce sens, la conscience n'est pas une entité à part, « une sphère éclairée » surplombant le corps : elle n'est que « cette part de notre activité qui se perçoit elle-même<sup>60</sup> ».

Dans sa thèse, publiée sous le titre *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Basile Doganis prolonge ces réflexions et propose un modèle particulièrement convaincant pour penser les liens entre corporéité et rationalité. Approfondissant la formule de Spinoza, qui fondait le corps et l'esprit dans une même substance ayant deux modes distincts de déploiement, il propose de lire le corps comme une structure polyphonique. Tout en prolongeant le « parallélisme » spinoziste, Basile Doganis y met du « jeu » pour rendre compte de la complexité des modes d'imbrication et de jonction entre les corps réel, virtuel et de pensée. Dans la mesure où elle « suppose l'indépendance dans l'interdépendance des lignes musicales<sup>61</sup> », la structure polyphonique lui permet de considérer les différents niveaux de corporéité et d'intelligibilité comme ces lignes musicales qu'aucune hiérarchie ne fige : ce sont les circonstances – la partition à jouer, l'action à réaliser – qui dictent la prévalence de tel ou tel niveau. En entretenant un tel rapport, à la fois polyphonique et hétérophonique, les facultés du corps résonnent parfois l'une dans l'autre, à la manière des harmoniques. C'est ainsi, écrit-il, que « la pensée [...] résonne comme un déploiement perceptif, affectif, gestuel, tout comme les facultés perceptives, affectives et gestuelles dessinent une forme de pensée, immanente, silencieuse et sauvage<sup>62</sup> ».

L'image de la structure polyphonique se révèle particulièrement riche : d'une part parce qu'elle permet de sortir des conceptions matérialistes ou idéalistes du corps, d'autre part parce qu'elle permet de penser le corps comme conglomérat de pensées et les pensées comme « gestes particuliers du corps<sup>63</sup> ». À travers de nombreux exemples empruntés aux arts gestuels japonais,

---

<sup>58</sup> Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002, p. 140.

<sup>59</sup> Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, op. cit., p. 13.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> Bernard Sève, *L'Altération musicale*, cité par Basile Doganis, in *Pensées du corps*, op. cit., p. 169.

<sup>62</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 170.

<sup>63</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 21.

Basile Doganis montre combien les oppositions physique/intellectuel, pratique/théorie sont stériles : une pratique corporelle modifie la structure et l'agencement ordinaires du corps, instaurant de fait un nouveau partage des lignes musicales. Ainsi :

Ce que révèle la structure polyphonique [...] de notre corps et de nos différentes facultés, c'est qu'un discours, une forme artistique, une pensée, peuvent modifier jusqu'à notre manière de sentir, de bouger et d'agir, réagencer selon une "machine abstraite" nouvelle nos facultés perceptives, affectives, motrices ; et qu'une pratique gestuelle peut à son tour remodeler notre manière de penser, de parler ou de créer<sup>64</sup>.

La thèse de Basile Doganis s'inscrit en faux des démarches philosophiques qui, dans leur appréhension du corps, relèguent celui-ci au statut d'objet et attribuent à la pensée réflexive le rôle de sujet. Pour résorber cette distinction, attribuée à la philosophie occidentale du concept, il suggère de résister à l'adoption par habitude d'une posture en « surplomb » au profit d'un geste qu'il qualifie à la fois d'intellectuel et de corporel : l'immersion. L'alternance entre ces deux attitudes entame leur délimitation et ouvre l'espace au déploiement d'une pensée à la fois « abstraite et incarnée<sup>65</sup> ». Les pôles sensible et intelligible ne se tirent ni se poussent mais se tissent et se détissent depuis un même milieu, de façon « rhizomatique<sup>66</sup> ». Plutôt que de concevoir la relation entre corporéité et rationalité de manière linéaire et successive, Basile Doganis envisage un dispositif dans lequel ces deux dimensions s'enchevêtrent. En substituant ainsi le rapport temporel par le rapport spatial, le philosophe propose un modèle stimulant pour « faire travailler les contraires » : non plus dans « la succession des figures », comme l'écrit Alain Badiou dans la préface, « mais dans un lieu tel qu'elles y puissent coexister<sup>67</sup> ».

Les analyses philosophiques de Michel Bernard, Jean-François Billeter et Basile Doganis m'ont permis de *penser* le corps tel que l'expérience nous le rend sensible : dans son intégralité psycho-physique. Cette conception annulait du même coup la prétendue hiérarchie entre savoirs corporels et intellectuels, soutenant au contraire l'origine corporelle de toute perception, action et pensée. Si mes premières lectures avaient révélé la nécessité de m'impliquer dans l'expérience de ma problématique, celles-ci me fournissaient les moyens conceptuels de définir les conditions de cette implication. La matière mouvante de la corporéité, le régime d'activité et la structure polyphonique déterminant la prééminence des lignes corporelles ou rationnelles, m'engageaient à lier pensée et action dans un processus continu et unifié, proche en cela de la

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>67</sup> Alain Badiou, « Préface », in Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 13.

philosophie pragmatiste de John Dewey<sup>68</sup>. Dans cette perspective, « l'expérience » de la recherche-crédation, incluant « à la fois le sujet et l'objet » et « enveloppant aussi bien le contenu de l'expérience que la manière dont elle est expérimentée<sup>69</sup> », devait m'amener à produire des connaissances à partir de la pratique de création et de ma propre réflexion sur cette pratique. Ces connaissances sont donc moins envisagées comme des objets stables, sous une forme propositionnelle, que dans leur dimension expérientielle : connaître renvoie ici à une activité située, incarnée, et, de ce fait, médiée par des interactions avec d'autres corps.

L'étroite trajectoire qu'avait empruntée la recherche initiée par le solo *Le Vrai lieu* s'est ainsi éclatée en un cheminement multidirectionnel : avec la création du trio, je crée une danse en même temps que j'élucide son mode d'apparition et que je réactualise la perception du solo qui l'a amorcée. Cette recherche-crédation n'est donc ni l'application d'une théorie dans le champ de la pratique, ni l'analyse théorique d'une pratique ; elle est le chemin d'une pratique qui, en explicitant des phénomènes qui ne l'étaient pas, œuvre à la production d'un savoir. S'il ne s'agit pas de dire que la théorie est ici inopérante, la distinction qui l'oppose à la pratique l'est : comme l'écrit Deleuze, « la théorie n'est pas plus abstraite que son objet. C'est une pratique des concepts, et il faut la juger en fonction des autres pratiques avec lesquelles elle interfère<sup>70</sup> ». Dans ce cadre-ci, ma pratique de la création chorégraphique est une composante à la fois du processus et des résultats de la recherche.

## II. Du solo au trio

### 1. Le tableau d'Hammershoï : présences absentes et corps inhabités

Le désir de créer une pièce et de faire appel à trois interprètes a pris forme pour la première fois en mai 2019, dans l'une des salles du Musée Jacquemart-André à Paris. L'exposition temporaire accueillait alors les toiles du peintre danois Vilhelm Hammershoï (1864-1916) dont l'œuvre avait été découverte pour la première fois en France à la fin des années 1980. Les affiches placardées dans le métro et dans les rues parisiennes représentaient une peinture emblématique de celles que j'allais découvrir : une porte ouvrant une vue partielle sur une pièce

---

<sup>68</sup> On pourrait aussi évoquer la théorie de l'« enaction », ou cognition incarnée, telle que l'a développée le biologiste chilien Francisco Varela. Celui-ci propose de définir le processus cognitif comme « l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde », in Francisco Varela, Eleanor Rosch, Evan Thompson, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expériences humaines*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 35.

<sup>69</sup> Richard Shusterman, « Présentation de l'édition française » in John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2005, p. 19.

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 365

où se détachait, dans l'encoignure d'une fenêtre que des effets de lumière nous laissaient deviner, la silhouette sombre d'une femme de dos. Le mystère et le silence que dégageait ce tableau aux teintes bleutées m'avaient alors attirée jusque dans les salles du musée. A l'époque, la création du solo *Le Vrai lieu* me rendait particulièrement sensible aux représentations d'intérieurs qui reflétaient plus une sensation d'espace qu'une réalité définie. C'était le cas des toiles d'Hammershoï qui, sans être abstraites, dépeignaient des pièces dont le peintre semblait avoir soustrait toute référence contextuelle. Réduite à des silhouettes ou à des objets du quotidien, la présence humaine s'effaçait au profit d'un vide que sculptait le travail de la lumière. En arpentant les pièces de l'exposition, je me rappelle avoir eu la sensation de pénétrer dans une texture poudreuse, semblable à celle que produit parfois des particules d'air et de poussière saisies dans un rai de lumière oblique. Cette impression, en partie liée aux correspondances par lesquelles j'associais ma sensation aux caractéristiques supposées de ces espaces peints, était par ailleurs accentuée par les teintes de bleu, de gris et de brun qui, déclinées à l'infini, creusaient la surface plane des tableaux. Mon attention était absorbée au-delà des toiles, happée par l'ouverture que suggéraient portes, fenêtres et encoignures. La puissance imageante et poétique de l'espace décrite par Bachelard se révélait dans ces embrasures : les lieux qu'elles refermaient ou auxquels elles donnaient accès étaient aussi ceux, rêvés, de mes propres souvenirs. Je pénétrais dans l'univers du peintre danois en même temps que j'accédais à une mémoire intime. Pourtant, l'évident des espaces m'inspirait une nostalgie qui ne m'appartenait pas entièrement. Le silence qui en émanait produisait à la fois un effet d'intemporalité, liée à l'effacement des présences, et l'effet d'un écoulement inexorable du temps, voué à passer sur les choses et les êtres sans les préserver de l'oubli. Je cheminais entre ces toiles comme au milieu d'une brume dont l'épaisseur brouillait les contours des pièces réelles où je me tenais.

C'est dans cet état quasi hypnotique que je tombai nez à nez avec le tableau des *Trois jeunes femmes* (1895), saisie par l'apparition d'une image qui dessilla brusquement mes yeux.

La toile représente trois femmes assises et disposées en arc de cercle. Leurs regards, portés dans trois directions différentes, ne se croisent pas. La silhouette peinte de profil semble absorbée par la lecture d'un livre à moitié fondu dans le mur écru dont il se détache ; la figure centrale, représentée de trois-quarts face, se tient droite, la main gauche portée à son ventre dans un geste qui semble à la fois recueilli et alerte ; la femme représentée à la gauche du tableau, assise de biais et refermant un poing qui accentue la clôture du demi-cercle qu'elle forme avec les deux autres figures, est la seule à revêtir une tenue claire, aux teintes jaunes, et à porter son regard vers celle qui lui fait face.

Au milieu de la série d'intérieurs vides qui constituait la majeure partie des toiles exposées, le tableau frappait par l'importance accordée à ces trois figures humaines occupant la quasi-totalité du cadre. Pourtant, le saisissement que suscita la vision de cette peinture n'était pas dû à l'apparition soudaine de présences mais plutôt à leur disparition au sein même des corps. Les *Trois jeunes femmes* d'Hammershoï, figées dans sa peinture et dans des postures résignées, semblent absentes d'elles-mêmes. Alors que leur promiscuité physique se traduit par le contact de l'épais tissu des robes enveloppant leurs jambes, leur éloignement intérieur transparait à travers les larges aplats de blanc cassé qui couvrent les murs, séparant et délimitant le haut de leur silhouette.

L'art du peintre danois paraît condensé dans une peinture qui excède la représentation du vide par des présences absentes : plus encore que les espaces dépouillés que j'avais parcourus du regard, les corps de ces trois femmes me sont apparus comme des lieux qu'elles n'habitaient plus.



*Trois jeunes femmes* – Vilhelm Hammershoï (1895)

## 2. L'espace de projection de la toile : vers la réhabilitation de mon propre regard

Le pouvoir d'Hammershoï de projeter son univers intérieur à travers la restitution d'une certaine sensation du temps et de l'espace culminait dans cette œuvre qui captait mon attention. Son aptitude à donner une forme à l'absence, et à faire de cette absence le sujet vibrant de ses tableaux, exerçait une fascination qui se nourrissait sans doute des interrogations qui animaient alors la création du *Vrai lieu*. À ce moment-là des répétitions, je me demandais souvent si le geste dansé qui surgissait lors des improvisations était un honnête messenger du lieu que j'avais

découvert. Je craignais souvent – et je n’y ai sans doute pas complètement échappé – de me laisser entraîner par des habitudes formelles qui, malgré mes efforts pour les contourner, persistaient dans des orientations, des prises d’appui, des transitions, ou des changements de niveaux. Ce qui suscitait en partie mon admiration pour l’œuvre d’Hammershoï résidait dans sa capacité à nous placer en prise directe avec ce qui avait présidé à son geste de peintre. La forme donnée à sa peinture n’était encombrée d’aucun effet et les corps et les objets qu’il peignait étaient absorbés par une lumière qui n’en restituait que l’essence. C’était une impression similaire qui m’avait par ailleurs amenée à comparer deux romans<sup>71</sup> dont la forme stylistique résultait moins d’un choix que d’une nécessité à répondre à la triple quête mémorielle, confessionnelle et identitaire de leurs auteurs.

Dans ma propre quête, je cherchais à cerner à la fois le lieu intérieur de naissance du geste nécessaire et la danse qui en résultait. Un certain nombre d’automatismes, dont j’ai montré qu’ils procédaient en grande partie d’une étanchéité entre les dimensions physiques et cognitives du corps, entravait l’observation de ces phénomènes. L’articulation entre *faire* et *penser* était calquée sur la scission de mon corps en deux parts qui se succédaient dans le temps. Néanmoins, à l’heure où le tableau d’Hammershoï captivait mon attention, ces réflexions n’avaient pas encore pris forme. La création du solo était en cours et les difficultés que je rencontrais ne m’avait pas encore amenée à les résoudre par un travail de recherche. La toile du peintre danois me révéla pourtant une évidence qui, plus tard, déterminerait le cadre de ma recherche-crédation. En même temps que je considérais avec admiration l’état intérieur qu’Hammershoï était parvenu à fixer dans sa peinture, je réalisais qu’il pouvait jouir d’un espace entre son intériorité et l’extériorité de la forme projetée. Je ne *découvrais* pas, en tant que danseuse, qu’il existait des formes d’art dont le support est extérieur à l’artiste, mais je mesurais le rôle que celui-ci pouvait jouer dans la compréhension de son propre processus créatif.

Comme « créateur, instrument et forme » du matériau chorégraphique, l’interprète en danse accepte très tôt de déléguer son regard à celui du professeur, du chorégraphe, puis du public qui l’observent<sup>72</sup>. Cet abandon, dont Philippe Guisgand a montré qu’il constituait la condition paradoxale par laquelle l’œuvre s’incarne dans le corps de celui ou celle qui danse, confronte l’interprète à la difficulté de « rationaliser un tel phénomène » :

---

<sup>71</sup> *Le Premier Homme* d’Albert Camus et *La Mort d’un père* de Karl Ove Knausgaard.

<sup>72</sup> Voir Philippe Guisgand, « À propos d’interprétation en danse », Revue *DEMéter*, Université Lille 3, décembre 2002, disponible via [www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf](http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf)

[...] face à l'occupation physique du vide temporel qu'il pressent, ayant délaissé le regard qu'il pouvait jeter sur ses compétences, l'interprète se confronte à la dimension métaphysique du néant. C'est pourtant un défi lui aussi difficile que de tenter de rationaliser un tel phénomène, même si les mots, qui constituent l'interface entre la densité de l'expérience et la possibilité d'en rendre compte, semblent parfois impuissants<sup>73</sup>.

Dans la salle du musée, face à la toile d'Hammershoï, je réalisais confusément que cette habitude à « délaissé » mon propre regard sur mon activité d'interprète avait imprégné ma pratique de chorégraphe. Seul l'enregistrement vidéo, qui ne restituait pourtant qu'une vue partielle de mes expérimentations, me semblait apte à *me regarder*.

Sans que je puisse le formuler de manière explicite, la vision des *Trois jeunes femmes* esquissait dans mon esprit les contours poétiques et esthétiques d'une autre voie. Puisque je ne souhaitais pas déléguer à nouveau mon regard, en le confiant à celle ou celui qui aurait alors été présenté.e comme « regard extérieur », je devais plutôt opter pour la création d'une pièce dont je ne serais plus l'interprète. La constitution d'un support extérieur à mon corps ouvrirait l'espace nécessaire à la réhabilitation de mon propre regard.

Le tableau d'Hammershoï m'indiquait une piste dont je ne devinais pas encore qu'elle participerait d'une première mise à distance théorique, au sens où l'entend le philosophe Pierre-Damien Huyghe. Selon lui, l'étymologie des termes *théâtre* et *théorie* est identique et décrit la constitution d'une scène observée par des personnes qui n'y sont pas<sup>74</sup> : dans cette perspective, la création d'une pièce chorégraphique comme scène d'observation de ma pratique était l'acte par lequel j'allais *faire* de la théorie.

Les *Trois jeunes femmes* me suggéraient aussi les caractéristiques esthétiques d'une projection en dehors de moi-même. Les figures peintes influençaient la représentation que je me faisais de corps extérieurs au mien et imposaient leur configuration aux constructions de mon imagination : trois femmes réelles se superposèrent à ces silhouettes figées, s'inscrivant en relief sur les corps lisses et évidés de la toile. Carole Quettier, Solène Bossu et Soline Beillard se sont imposées à mon esprit à mesure que je plongeais dans l'observation du tableau et que je tentais de parer à la sensation de vide qu'il provoquait. Mon désir de voir s'animer la toile, au moment où j'éprouvais physiquement l'absence de corps, a extirpé de ma mémoire l'image de ces trois danseuses.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>74</sup> Pierre-Damien Huyghe, « Enjeux terminologiques et actions pour une reconnaissance d'un doctorat recherche en création », intervention conclusive au colloque RESCAM, Toulouse, octobre 2016.

Ce choix ne peut pas, rétrospectivement, se justifier de manière rationnelle. La ressemblance physique – des femmes, brunes, à la peau claire – avec les personnages d’Hammershoï est presque accidentelle. Il me semble plutôt que ce sont des instants furtifs, où le corps des danseuses s’est ouvert à ma perception, que l’observation du tableau a réveillés. Un regard, l’amorce d’un geste, une prise rythmique et accentuée de l’espace avaient, à l’occasion d’ateliers ou de répétitions de danse que nous avons partagés<sup>75</sup>, décelé une vibration intérieure particulière. La sensation de leurs souvenirs a reflué d’une manière soudaine et brève, n’imprimant à la surface que la trace fugace de son passage.

### 3. Du désir de créer au désir de transmettre

Malgré sa brièveté, l’image surgie du tableau me marqua suffisamment pour que je rédige un mail un an plus tard, à destination des interprètes du trio que j’avais imaginé. Il restait à attendre une année supplémentaire avant que ce désir ne prenne forme : la première session de répétition n’a pu avoir lieu qu’en avril 2021 au Studio Le Regard du Cygne. Ce délai était à la fois dû à la crise sanitaire que nous traversons et aux contraintes de production d’une création portée par une compagnie qui ne bénéficie pas d’un budget de fonctionnement. Les demandes de résidences, de subventions, de co-productions et d’accueil-studio nécessitent de constituer des dossiers qui, bien souvent, ne suffisent pas à l’obtention de ces aides. Une partie du travail de production consiste à solliciter des lieux et des structures susceptibles de devenir partenaires et de fournir, plus tard, une aide substantielle. La production d’une création s’étend par ailleurs dans un temps d’autant plus long quand elle n’est pas endossée par une personne chargée spécifiquement de cette tâche. Dans mon cas, comme dans celui de nombreux.chorégraphes porteur.chorégraphes de compagnies « émergentes », il me faut occuper à la fois les fonctions d’administratrice, de chargée de production et de chorégraphe.

La temporalité d’une recherche-crédation *en et par la* danse est donc triple, croisant celle de la pratique chorégraphique, celle du travail de documentation et de dissémination des processus artistiques, et celle de la production, essentielle à la réalisation du projet de recherche. En entrant dans le Studio du Regard du Cygne à Paris en avril 2021<sup>76</sup>, mon désir initial, né de la

---

<sup>75</sup> Je pense plus particulièrement aux ateliers d’improvisation et de composition menés par Christine Gérard, qui m’ont permis de rencontrer Soline Beillard et Solène Bossu, et aux créations des pièces de Daniel Dobbels – *Entre les écrans du temps* et *Sur le silence du temps* – que j’ai partagées avec Carole Quettier.

<sup>76</sup> Dans le cadre d’un partenariat, le Studio le Regard du Cygne, qui avait déjà coproduit mes deux précédentes créations, m’a accordé trois demi-journées de résidence, du 26 au 28 avril 2021.



découverte du tableau, avait été remodelé par l'évolution et l'imbrication de ces trois dimensions.

La création du solo *Le Vrai lieu* s'est achevée en novembre 2019 par une série de trois dates qui la confrontaient, pour la première fois, à un public. L'accueil qu'elle reçut avait alors permis de mesurer l'un des effets majeurs qu'elle produisait : quand certain.es évoquaient l'image d'une naissance, d'une métamorphose ou d'une déchirure, d'autres décrivaient la sensation d'un retournement de l'intériorité en extériorité. Bien qu'elles n'y répondent pas, ces impressions me laissaient penser que mes interrogations affleuraient dans la danse du solo : mon désir d'élucider la nature du lieu que j'avais découvert semblait transparaître dans la perception partagée d'un corps poreux, œuvrant à déplier les espaces qu'il renferme.

Le projet de recherche que je formulais en ce même mois de novembre 2019 envisageait déjà la voie de la transmission comme l'une des clés possibles de compréhension de « l'origine et [du] noyau producteurs<sup>77</sup> » de la danse du *Vrai lieu*. Néanmoins, alors que l'idée avait germé face aux *Trois Jeunes Femmes*, le terrain que j'imaginai n'était pas encore celui d'une nouvelle création. Telle que je la projetais, la recherche s'appuyait plutôt sur une activité expérimentale de transmission, menée lors d'ateliers auprès de danseur.ses amateur.ices et professionnel.les. L'objectif était de confronter l'expression d'une forme artistique à la nécessité intérieure qui l'a fait naître, et de questionner, au sein d'un groupe d'individus, l'existence de similitudes dans ce schéma : pouvait-on concevoir, en dehors de la diversité des corps, une méthode commune d'accès à son intériorité et à la danse qu'elle génère ?

Face à la difficulté qu'il y avait à concevoir mon hypothèse en dehors du statut de chorégraphe/interprète, je ne me posais pas encore la question de savoir *comment* transmettre la nécessité intérieure dont découlait la danse du solo ; il s'agissait uniquement d'expérimenter l'*éventualité* de cette transmission.

Comme je l'ai exposé dans les pages introductives, le cadre de travail mis en place dans un premier temps s'est vite révélé stérile. La création d'une pièce chorégraphique s'est imposée au centre de ma recherche afin que la pratique s'articule de manière dynamique à l'analyse conceptuelle. La compréhension des processus générateurs à l'œuvre dans le solo impliquait de les observer à distance, sur une scène qui en reproduise les enjeux. En tant qu'espaces d'expérimentation, et non de création, les ateliers que je projetais de faire n'offraient pas ce cadre-là.

---

<sup>77</sup> Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps*, vol. 72, n° 2, 2006, pp. 79-91.

Ces réflexions, nées d'un premier éclaircissement méthodologique, ont réveillé les images latentes du trio et donné une consistance au désir diffus qui les avait formées. Alors que le tableau d'Hammershoi m'avait indiqué la voie d'une réhabilitation de mon propre regard par la création d'un support extérieur à moi-même, mon enquête pour élaborer une méthode susceptible d'éclairer la genèse du solo a fait de cette création le centre névralgique de la recherche : le trio s'est imposé comme le lieu d'une transmission décisive dans l'analyse des conditions d'émergence du mouvement.

#### 4. Vers une pratique heuristique de la transmission

Dans son travail de thèse<sup>78</sup>, publié en 2003, Joëlle Vellet s'appuie sur la démarche de la chorégraphe Odile Duboc pour analyser l'articulation entre discours, savoirs pratiques et productions esthétiques dans le temps de la transmission. L'absence de travaux qu'elle constate au sujet de la « dynamique interne [du geste] et [des] processus qui l'ont mise en jeu<sup>79</sup> » la conduit à se situer dans une anthropologie poïétique, visant précisément à étudier ce que les analyses classiques décrivent peu selon elle : le rôle de la transmission dans la génération des nuances qualitatives qui président à l'élaboration du geste. Ses observations portent principalement sur les types de discours qui permettent à Odile Duboc de « mettre le danseur dans une logique d'appropriation de sens et non seulement d'appropriation de formes ». Elle en vient ainsi à identifier les quatre fonctions du discours qui favorisent l'accès à la dimension qualitative du geste : la fonction analytique, par laquelle la chorégraphe décrypte les facteurs mis en jeu dans le mouvement ; la fonction de genèse d'une poétique du mouvement, qui vise à éveiller les sensations des interprètes par l'imaginaire ; la fonction d'organisation, qui hiérarchise les moteurs impliqués à un moment donné ; la fonction de spécification d'un métalangage, qui précise un terme ou l'extrait de son contexte habituel de référence pour engager les danseur.ses dans la dynamique souhaitée.

L'observation et l'analyse des processus par lesquels Odile Duboc guide les interprètes dans sa danse permettent à Joëlle Vellet de fonder la notion de « transmission matricielle » : la chorégraphe ne s'appuie pas sur des figures mais s'efforce de transmettre l'essence qui imprimera au geste sa musicalité et sa forme dans l'espace. La pertinence et l'efficacité de ce

---

<sup>78</sup> Joëlle Vellet, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse : discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, Thèse de Doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Philippe Tancelin, 2003.

<sup>79</sup> Cette citation et les suivantes : Joëlle Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », art. cit.

mode de transmission se révèlent d'autant plus lorsqu'on le confronte à l'apprentissage par imitation qui permet de « saisir le signe » et non « la genèse du geste » :

[...] le mouvement visible n'a pas la lisibilité nécessaire pour être connu, reconnu, compris, senti et repris par l'autre, dans un but de réalisation par soi-même ou d'appropriation pour l'apprendre à un autre.

Le travail que j'allais mettre en place avec les interprètes du trio se situait lui aussi en-dessous de la figure émergée et visible du geste. Cependant, à la différence d'Odile Duboc, je ne connaissais pas le fond dont il provenait. Le solo n'avait pas été un « éclairer » qui, comme c'est le cas pour Joao Fiadeiro, m'aurait permis de « défricher des territoires<sup>80</sup> » et d'expérimenter, à partir d'eux, des principes de composition. L'inverse s'était plutôt produit : la création du solo m'avait guidée jusqu'aux bords de moi-même, en un lieu inconnu que je ne pouvais que sentir aveuglément.

La création du trio ne pouvait s'appuyer ni sur la *transmission matricielle* du solo, puisque je cherchais précisément à définir cette matrice, ni sur la transmission formelle du solo, puisque je ne connaissais pas les ressorts de cette forme. Plutôt que d'être aporétique, cette position ouvrait la voie à une pratique fureteuse, créative et heuristique de la transmission : je n'allais pas transmettre une expérience ou un état de corps, j'allais expérimenter les modalités de la transmission dans le double objectif de cerner l'état de corps du solo et d'apprendre à le transmettre.

### III. Premiers labos, une dialectique immersion-distanciation

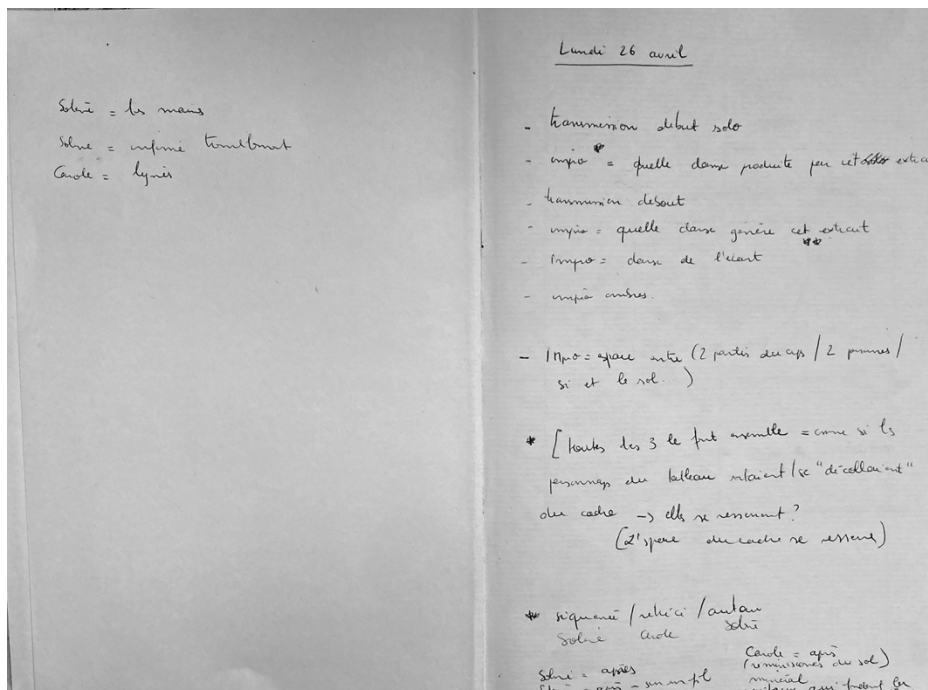
Les pages qui suivent s'appuient sur les deux premières sessions de recherche en studio pour restituer, de manière chronologique, la façon dont cette pratique s'est développée en relation avec les trois interprètes. Tout en soulignant l'orientation poétique que j'ai peu à peu donnée à ma démarche de création et de transmission, cette restitution me permet d'analyser les processus qui, bien plus que les résultats eux-mêmes, ont permis à la recherche d'évoluer. Le support sur lequel je me fonde est la retranscription des notes prises dans le carnet de bord, au fil de la création<sup>81</sup>. Sans chercher à modifier le lexique ou la syntaxe employées, j'ai simplement

---

<sup>80</sup> Joao Fiadeiro et David-Alexandre Guéniot, « Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là – essai de transcription du travail de recherche de Joao Fiadeiro » in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, op. cit., p. 116.

<sup>81</sup> Le tableau se trouve en annexe, pp. 254-279. Je précise néanmoins que cette retranscription n'est pas parfaite : soit parce que je n'ai pas intégré dans le tableau des consignes notées mais jamais expérimentées, soit parce qu'il m'est arrivé de développer, pour les clarifier, des notes qui me semblaient trop concises ou trop abstraites pour des lecteurs.

classé ces notes en cinq colonnes, reliées les unes aux autres : la colonne A décrit ce qui a été proposé ou transmis aux interprètes, en précisant s'il s'agit d'une forme gestuelle, d'une contrainte ou d'un enchaînement défini ; la colonne B indique les éventuels objectifs assignés à l'exercice cité en colonne A ; la colonne C rend compte de mes propres impressions face à l'observation de l'exercice réalisé par les interprètes ; la colonne D témoigne des impressions des trois danseuses à l'issue de chaque improvisation ; la colonne E fait état des pistes, des réponses ou des interrogations qui ont émergé à la croisée de ces espaces. J'accompagne ce récit de photos de mon carnet de bord : leur intérêt ne réside pas tant dans le contenu révélé – que je restitue et analyse ici – que dans leur aptitude à témoigner du mouvement d'évolution et de complexification d'une expression qui se cherche.



Carnet de bord – notes du 26 avril 2021

## 1. Vers une orientation poétique de la pratique

Les trois premiers jours de recherche se déroulent donc en avril 2021 au Studio Le Regard du Cygne, dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Le vieux plancher sombre de son plateau vient d'être remplacé par de nouvelles planches, lisses et lumineuses, qui contrastent avec les murs de pierre décatis qui cadrent l'arrière et la gauche de la scène. L'humidité a creusé ces parois, révélant les multiples couches qui les ont recouvertes comme autant de strates d'une roche érodée au fil du temps. La minéralité de l'endroit m'est particulièrement familière puisque mes

deux précédentes créations, le duo *Obscur à soi-même*<sup>82</sup> et le solo *Le Vrai lieu*, y ont vu le jour. Je retrouve cet espace avec d'autant plus d'émotion que je reconnais immédiatement le relief mural qui a initié les premières explorations du solo : un creux dans lequel j'avais logé mon pied gauche et dont je devais m'extraire.

Tout en sachant que la création que nous allons entamer s'intègre à un projet de recherche universitaire, les trois danseuses ignorent les interrogations et les incertitudes qui entourent la question de la transmission et de la création. Entre le mail que je leur ai envoyé un an plus tôt et les quelques mots que je leur partage dans le studio, elles savent principalement que ma recherche porte sur les moyens d'accéder à un lieu intérieur présidant à la constitution du geste dansé, et que cette quête se nourrit par ailleurs de la vision des corps inhabités du tableau du peintre danois.

Le premier exercice que je leur propose est double : je m'appuie sur la transmission formelle de deux extraits du solo *Le Vrai lieu* pour guider les interprètes dans une première improvisation. Il s'agit pour elles d'expérimenter physiquement l'état que produisent dans leurs corps les gestes transmis. Je leur partage donc les trente premières secondes du solo, qui se déroulent au sol, puis trente autres secondes extraites d'un enchaînement que je danse debout, à quelques minutes de la fin. L'objectif que j'identifie consiste dans un premier temps à observer « la danse » que produit chaque extrait sur leur corps puis, dans un second temps, à identifier une éventuelle « danse de l'écart<sup>83</sup> » reliant les extraits entre eux. J'espère faire apparaître la matière de l'intervalle que je n'étais pas parvenue à saisir et que bordent de part et d'autre ces deux *moments* du solo : d'abord l'empilement des contraintes qui orientent les premiers gestes, puis la danse surgie d'un lieu inouï.

Pour ne pas surcharger les mouvements que je leur transmets, je m'efforce de ne pas les accompagner d'un discours analytique qui, par ailleurs, aurait été partiel. Je précise parfois quelques sensations en me fondant sur les images qui ressurgissent au moment de la transmission : résistance à l'air, le corps comme une roche se détachant d'une paroi, ébranlement du sol, cou suspendu... Je leur laisse un certain temps d'expérimentation pour que se dépose dans leur corps l'empreinte de cette danse.

L'improvisation démarre, accompagnée d'un extrait de la musique originale du *Vrai lieu*<sup>84</sup>. Bien qu'il ne fût pas arrêté, le choix d'accompagner cette première exploration d'une source

---

<sup>82</sup> *Obscur à soi-même* est un duo cocréé avec Ariane Derain, dont la première a eu lieu en mars 2017 au Studio Le Regard du Cygne, dans le cadre du festival Signes de Printemps 2017.

<sup>83</sup> Colonne B – carnet de bord, 26 avril 2021.

<sup>84</sup> Il s'agit d'une création originale du compositeur Antoine Assayas.

sonore me semblait moins participer d'une influence que du geste de transmission : la création de mon frère Antoine s'était tissée dans un lien étroit avec l'évolution chorégraphique, composant peu à peu le paysage sonore de mon intériorité.

J'observe les danseuses évoluer au sol, guettant l'apparition de gestes que je partage pour la première fois. Dans le temps de l'observation, je note ce que je distingue comme des traits singuliers, propres à chacune : « Solène : les mains / Soline : infime tremblement / Carole : lignes ». Lorsqu'elles s'érigent à la verticale, je remarque en revanche une constante : « Intranquille. La tête surplombe<sup>85</sup> ». A l'issue de l'improvisation, Carole fait part de la sensation de « minéralité » qui l'a guidée, sans doute nourrie de l'image du corps-roche que je leur avais partagée. Elle précise néanmoins la spécificité de cette sensation en introduisant une idée particulièrement éloquente : celle des « végétaux qui fendent la pierre<sup>86</sup> » et que le vocabulaire scientifique de la botanique nomme des chasmophytes. Ces plantes, qui vivent dans les fissures de la roche, utilisent l'humus logé dans les interstices pour se développer<sup>87</sup>. Solène décrit à son tour la sensation d'être « sur un fil ».

En récoltant leurs impressions, et en les croisant avec celles que j'avais eues en les observant danser des gestes qui sollicitaient ma propre mémoire kinesthésique, je formulais par écrit une remarque, suivie d'une interrogation : « L'espace sous soi s'agrandit / Le corps est "poussé" vers le haut<sup>88</sup> ? ». D'une certaine manière, cette réflexion se formait à la croisée de plusieurs espaces : celui de l'imagination – activé par la représentation d'une plante *poussant* au milieu de la pierre et par celle d'un fil *sur* lequel évolue le corps –, celui de la mémoire – sollicité par l'empathie kinesthétique qui réactivait le souvenir de la sensation de mes propres gestes –, celui enfin de la réflexivité – généré par une mise à distance qui me permettait d'observer les deux espaces précédents.

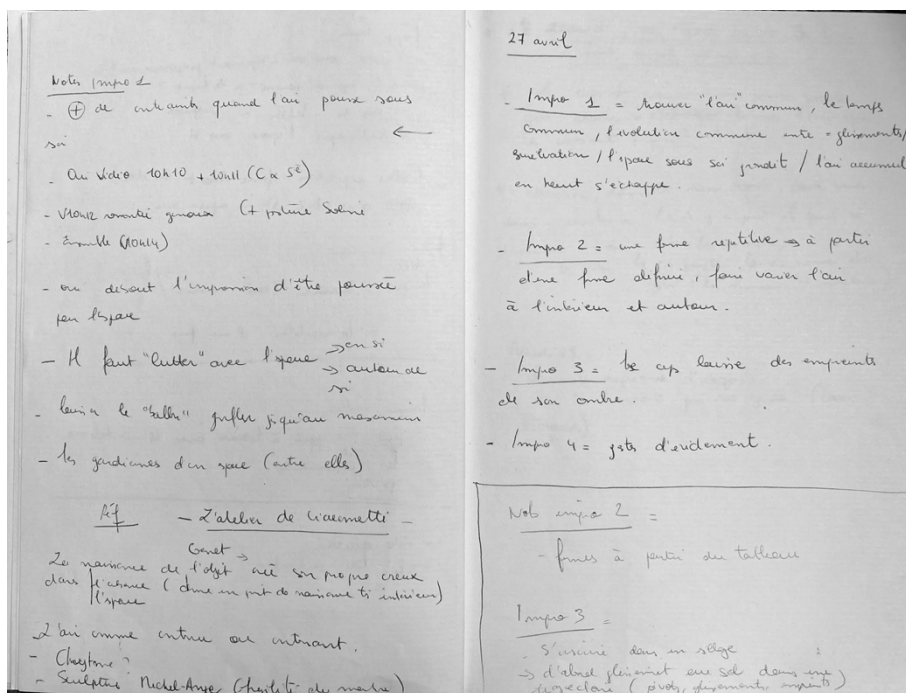
---

<sup>85</sup> Colonne C – carnet de bord, 26 avril 2021.

<sup>86</sup> Colonne D – carnet de bord, 26 avril 2021.

<sup>87</sup> Il est probable que cette image ait par la suite contribué à penser et à éprouver la consistance des espaces *entre* : voir *infra* sur les processus d'émulation mis en jeu, pp. 185-187.

<sup>88</sup> Colonne E – carnet de bord, 26 avril 2021.



Carnet de bord – notes du 27 avril 2021

L'imbrication de ces modes de pensée ouvrait des pistes d'exploration qui, déjà, inclinaient la création dans une direction : « Rattraper l'espace sous soi / trouver l'air commun / répétition d'une forme<sup>89</sup> ». Il est d'ailleurs notable que les deux exercices que j'avais imaginés avant d'entrer en studio, et qui ont suivi la première improvisation, n'ont donné lieu à aucune impression écrite, de ma part ou de celle des danseuses. Il s'agissait d'abord d'un exercice consistant à éprouver la contrainte élaborée dans le solo, en imaginant un fil reliant deux parties de leur corps, puis d'une improvisation pendant laquelle les danseuses devaient tour à tour figurer l'ombre de l'une ou de l'autre. L'absence de notes dans le carnet de bord à l'issue de ces expérimentations s'explique probablement par le fait que je recherchais un effet et qu'il ne s'est pas manifesté. En demandant aux interprètes de faire l'épreuve de la même contrainte corporelle qui avait présidé à la danse du *Vrai lieu*, j'espérais peut-être qu'une même danse émergerait de leur corps. J'aurais alors pu identifier l'origine et le noyau producteur des gestes qui s'étaient emparés de moi. C'était un vœu que je savais pieux et qui, sans doute, était le signe d'une dernière résistance avant que je ne donne une orientation poétique à ma pratique, cessant par-là de la diriger vers des fins prédéfinies. Je réalisais qu'elle ne pourrait être heuristique qu'à condition d'être le cœur de l'expérience et non pas son moyen ou son but.

<sup>89</sup> Colonne E – carnet de bord, 26 avril 2021.

## 2. De la piste hypothétique à la formule injonctive

Le nouvel exercice que j'initie s'appuie donc sur les pistes qui se sont esquissées à partir de la première improvisation et des impressions qu'elle a produites : tout en maintenant l'état qu'elles ont expérimenté à partir des traces du solo, il s'agit pour les trois danseuses de « trouver l'air commun, le temps commun, l'évolution commune » à travers un enchaînement défini : « glissements/surélévation/l'espace sous soi grandit/l'air accumulé en haut s'échappe<sup>90</sup> ». En proposant cet exercice je n'identifie pas d'objectif particulier mais je cherche plutôt à suivre les intuitions qui se sont formées. L'observation de cette nouvelle improvisation produit deux impressions : d'une part les corps semblent contraints « quand l'air pousse sous soi », d'autre part la posture verticale donne la sensation que ces corps ont été « poussés par l'espace ». Les danseuses me font l'effet de « gardiennes de l'espace entre elles<sup>91</sup> ».

A l'issue de l'improvisation, Carole cite de mémoire une phrase adressée par le sculpteur Alberto Giacometti à Jean Genet, et qui fait écho à ce qu'elle vient d'expérimenter : « la naissance de l'objet crée son creux dans l'espace<sup>92</sup> ». La réminiscence de cette image, qu'elle remodèle à partir de sa propre sensation, la conduit à identifier « un point de naissance très intérieur » dont elle ne définit pourtant pas l'objet. Je note avec fébrilité cette impression, décelant une similitude entre le rapport espace/naissance qu'elle construit et la notion de lieu intérieur que j'ai fondée avec le solo. Carole spécifie par ailleurs les sensations qui l'ont traversée en les associant au mélange de solidité et de fragilité qui caractérise le marbre : la densité de la pierre, parfois veinée et filardeuse, ne l'empêche pas d'être poreuse.

Le chemin qui s'était dessiné après la première improvisation se précise au gré de ces échanges, nourris de mon observation et de nos impressions croisées. Mais, alors que mes remarques précédentes s'énonçaient sur un mode hypothétique, cette précision se formule ici à partir de phrases injonctives : « il *faut* lutter avec l'espace : en soi, autour de soi » ; « attention, dans les tours, s'il y a pivot il *faut* soit trancher l'air, soit lutter contre » ; « éviter le plus possible la résonance du geste. La résonance *doit* être intérieure<sup>93</sup> ».

---

<sup>90</sup> Colonne A – carnet de bord, 27 avril 2021.

<sup>91</sup> Colonne B - carnet de bord, 27 avril 2021.

<sup>92</sup> Il semblerait que la phrase exacte prononcée par Giacometti, et reprise par un grand nombre de commissaires d'exposition, soit la suivante : « C'est l'espace qu'on creuse pour construire l'objet et à son tour l'objet crée l'espace ». Or je n'en ai pas trouvé la trace dans l'ouvrage de Jean Genet, *L'Atelier de Giacometti* (1957), auquel fait référence Carole.

<sup>93</sup> Colonne E – carnet de bord, 27 avril 2021.



L'apparition de ces formules me paraît révéler le pressentiment que j'avais alors de toucher à une forme de justesse, dont je ne saisissais pas encore les contours. Alors que je tâtonnais dans une semi-obscurité, à la recherche de traces qui m'auraient permis de reconstituer l'expérience du solo, je venais de buter contre un relief qui m'indiquait une voie éclairée. En inscrivant dans mon carnet ces formules injonctives, je jetais les bases d'une idée que je formulais le soir même, et qui allait guider la suite de la recherche : « La création de l'espace précède la forme. L'espace supporte et est porté. Le corps est comme une pierre poreuse qui absorbe l'air qui le contient/qu'il contient<sup>94</sup> ».

Les trois premières journées de laboratoire se sont achevées avec cet éclaircissement qui, dans la mesure où je n'identifiais pas sa source et son étendue, demeurait partiel. C'est en préparant la session de résidence suivante, au mois de juillet 2021, et en relisant mon carnet de bord, que le flou initial a commencé à se dissiper. Cette relecture impliquait en effet une mise à distance qui rendait aux objets leur netteté, comme si l'optique et la résolution de l'objectif dont j'étais alors munie détachaient du fond ce qui avait toujours été sous mes yeux.

Une chose, en l'occurrence, me frappa : à aucun moment, au cours de ces trois journées, je n'avais parlé de *lieu*, terme auquel j'avais toujours préféré celui d'*espace*. Alors que le premier, qui m'avait accompagnée tout au long de la création du *Vrai lieu*, circoncrivait une topographie intérieure, la notion d'espace débordait du cadre qui, ici, était le corps. Les exercices que j'avais proposés aux interprètes les incitaient à développer la conscience d'un espace qui n'était pas délimité à l'intérieur d'elles-mêmes mais qui, à la fois intérieur et extérieur, était semblable à un air que leurs corps contenaient en même temps qu'il les contenait.

L'importance que j'accordais à cette sensation d'espace croissait à mesure que je tournais les pages de mon carnet. Comme je l'ai exposé, même s'il était évident que j'avais identifié un aspect essentiel du mouvement que je cherchais à disséquer, la raison qui donnait à cet aspect une place centrale m'échappait. Une réponse me vint en partie en confrontant mes notes à la réflexion que développe Laban au fil de ses ouvrages.

---

<sup>94</sup> Colonne E – carnet de bord, 27 avril 2021.

### 3. L'espace comme « trait caché du mouvement<sup>95</sup> »

Dans sa quête pour définir les moyens d'accès « à la liberté et à la spontanéité de la personne en mouvement<sup>96</sup> », le théoricien, chorégraphe et danseur Rudolf Laban constate très tôt que l'analyse du geste a, à l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>97</sup>, principalement porté sur sa forme et non sur sa « nature énergétique » :

Personne n'a jamais observé le mouvement *en tant que tel*, on a presque entièrement ignoré l'élément générateur, telle une danse au sein de l'énergie mouvante, et on est passé à côté de l'indice essentiel sur la nature même du jeu énergétique. On a considéré la forme comme un facteur esthétique ou mathématique, et on n'a pas pris en compte la substance de son jeu, de sa danse avec les pouvoirs générateurs de formes et ses tensions spatio-rythmiques. Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps<sup>98</sup>...

Ce constat l'amène à étudier le mouvement depuis une « perspective corporelle<sup>99</sup> », en portant son attention sur « cette partie de la vie intérieure de l'homme où le mouvement et l'action prennent leur origine<sup>100</sup> ». Laban comprend que la puissance du geste ne réside pas dans sa forme lisible mais dans l'écart entre cette figure et le fond dont elle s'extrait. Pour rendre compte de la façon dont la relation entre les deux varie, il développe l'idée d'une kinesphère régie par une dynamosphère : alors que la première constitue l'aire géographique que les mouvements d'un corps peuvent atteindre sans changer de place, la deuxième désigne le système de forces qui animent la première sphère et informent les gestes qui la parcourent. La forme finale du mouvement résulterait finalement de la force de projection qui module le geste au sein de cet

---

<sup>95</sup> L'expression est empruntée à Rudolf Laban : « l'espace est un trait caché du mouvement et le mouvement l'aspect visible de l'espace » in *Espace dynamique*, (textes inédits écrits entre 1928 et 1950), traduit par Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 76.

<sup>96</sup> Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement* [1950], traduit par Jacqueline Challet-Hass et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 2007, p. 11.

<sup>97</sup> La chercheuse Katharina Van Dyck inscrit les interrogations de Laban dans « une préoccupation d'époque, transversale au champ de la danse et de la philosophie, qui agite le début du XX<sup>ème</sup> siècle et interroge la notion de mouvement non plus depuis son apparence cinétique de déplacement mais depuis son dispositif d'émergence, ou pour le dire autrement, son apparaître. Ce qu'interroge Laban, c'est le travail de l'ombre du mouvement, sa *physis* dionysiaque (*Trieb*), ou pour le dire avec le terme qu'il retiendra finalement, l'organisation de son *effort*, l'*Antrieb* où se joue toute entière la manière dont il apparaîtra dans le champ de visibilité », « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/607>

<sup>98</sup> Rudolf Laban cité par Margot-Zoé Renaux in « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Fabula / Les colloques, Penser le mouvement* (dir. Adinel Bruzan, Raluca Mocan, Roxana Vicovanu, Jean-Marie Chevalier), [En ligne], octobre 2015, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>

<sup>99</sup> Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>100</sup> Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 11

ensemble. Laban parvient à définir ces modulations grâce au concept d'*Effort*, qu'il élabore à partir des quatre facteurs constitutifs de la dynamique d'un mouvement : le poids, le temps, l'espace et le flux. Articulé aux deux pôles contraires entre lesquels ils s'étendent chacun, le paramétrage de ces facteurs permet de définir les qualités d'un geste indépendamment de sa finalité. Comme le rappelle Laurence Louppe, il ne s'agit pas, avec la notion d'*Effort*, de « désigner » le mouvement mais les « attitudes envers le mouvement<sup>101</sup> ».

Les recherches de Laban, qui ont profondément contribué au développement de la modernité en danse, étaient alimentées par son désir d'élaborer une « pensée motrice », susceptible d'orienter « l'homme à travers son monde intérieur<sup>102</sup> ». Puisqu'il est « difficile de guider quiconque vers la maîtrise du mouvement à l'aide d'une page<sup>103</sup> », Laban a développé des outils pratiques : son système de notation (la cinétographie), ses études de l'espace (choreutique) et de la dynamique (*Effort*), participaient d'une même ambition de développer la conscience de la « perspective corporelle » et de déceler la « motivation intérieure<sup>104</sup> » du mouvement. L'assimilation et la mise en œuvre de ces techniques devait alors favoriser « la faculté de distinguer la qualité d'impulsion intérieure de la forme extérieure présente dans tous les mouvements<sup>105</sup> ».

L'exercice de transmission des deux extraits du solo avait amorcé une première tentative pour observer et questionner les dynamiques intérieures du *Vrai lieu*. Néanmoins, telle que je l'envisageais, cette tentative portait moins sur les liens entre forme et fond que sur l'identification d'une « danse de l'écart » entre deux *moments* identifiés du solo. L'observation de l'improvisation des danseuses m'a engagée sur une piste que j'ai suivie intuitivement, sans qu'elle me paraisse répondre à mes interrogations initiales : celle de « rattraper l'espace sous soi » et de « trouver l'air commun ». L'importance que j'accordais à cette piste, et à la sensation d'espace qu'elle privilégiait, demeurait donc implicite.

En éclairant le rôle joué par l'exercice initial dans la définition d'une modalité de transmission et de création, la (re)découverte des travaux de Laban a, en ce sens, étayé ma propre démarche : en partageant aux interprètes la forme du solo, je m'étais donné les moyens de dissocier l'impulsion intérieure à l'œuvre dans le solo de la forme générée ; par-là je

---

<sup>101</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 123. Je souligne.

<sup>102</sup> Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, op., cit., p. 39.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> Rudolf Laban, *Espace dynamique*, op.cit., p. 194.

découvrais que l'espace, plus que tout autre paramètre, constituait un aspect déterminant, et potentiellement transmissible, du geste du solo.

Le fait que mon attention se soit portée sur la qualité de l'espace témoignait en premier lieu du rôle essentiel que Laban a attribué à cet aspect dans la génération du geste : « l'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace<sup>106</sup> ». Mais, plus encore qu'elle ne révélait un aspect essentiel du geste, mon attention était soutenue parce que « ce trait caché du mouvement » était aussi celui qui unissait mon geste à celui des trois danseuses.

Les idées de Laban imprégnèrent ma pratique de transmission et de création à partir de la démarche qui les soutenait, et non des principes qu'elles lui avaient permis de développer. Ce n'était pas tant sa définition de l'espace qui faisait écho à ce que j'étais en train de chercher<sup>107</sup>, que le fait qu'il ait utilisé cet aspect du mouvement comme l'un des facteurs déterminant l'analyse du lien entre figure et fond. J'élaborais donc une hypothèse en mettant en perspective mes propres expérimentations en studio avec ces idées-là : la qualité de l'espace qui était apparue dans les premières improvisations était la marque de la persistance du solo et, dans cette mesure, la piste à suivre pour élucider ses dynamiques intérieures.

Bien qu'elle se fonde en partie sur des éléments concrets, cette hypothèse était soutenue par l'intuition que j'avais quant à l'attention portée à certains aspects du mouvement, et qui témoignait selon moi d'un effet de reconnaissance, et non de découverte. Les gestes des danseuses, qui exploraient l'état qu'imprimait sur leur corps la danse du solo, reflétaient une sensation que mon propre corps se remémorait. Il ne s'agissait pas du phénomène d'empathie kinesthésique qui agit lorsque l'on est spectateur.ices de corps en mouvement, mais, imbriqué à lui, d'un surprenant phénomène d'ubiquité.

#### 4. Être à l'endroit qui *me* regarde

J'emprunte cette formule à l'artiste-chercheur Laurent Pichaud qui, en relatant une expérience qui a marqué sa recherche, décrit la sensation d'être situé à un « endroit qui [le] regarde<sup>108</sup> ». Il partage le récit de cette expérience à l'occasion d'une communication construite en dialogue avec la chercheuse Aurore Després, à travers une analyse des *lieux* où se rencontrent

---

<sup>106</sup> Rudolf Laban, *Espace dynamique*, op. cit., p. 76.

<sup>107</sup> Voir *infra*, pp. 116-118.

<sup>108</sup> Laurent Pichaud, « Artiste où chercheur ? », communication exposée à l'occasion du séminaire du RESCAM *Dialogues sur les enjeux de la recherche-crédation pour les sciences humaines* [En ligne], 6 mai 2021, consultée le 17 juin 2024. URL : <https://rc.hypotheses.org/60>

selon lui l'artiste et le chercheur. En s'appuyant sur son propre « goût de l'enquête », il s'interroge sur la façon dont cette notion, empruntée à la méthodologie universitaire des sciences humaines, peut « bousculer » la démarche artistique « à des endroits étranges ». L'exemple qu'il donne prend pour point de départ la vision répétée, depuis le TGV qu'il emprunte couramment, d'une même ligne d'arbres, située à environ quarante-cinq minutes de Paris en direction du Sud. Chaque trajet est pour lui l'occasion d'une « rencontre intime » avec ce lieu qui le situe dans le temps et dans l'espace, à la manière d'une balise. À la lecture d'un ouvrage de l'écrivaine et poète Sabine Macher, il est pourtant frappé de constater que cette intimité ne lui appartient pas en propre. L'autrice a elle aussi repéré cette succession d'arbres, surgie au milieu d'un champ. Après avoir récolté les informations nécessaires, Laurent Pichaud décide d'organiser un voyage pour se rendre à cet emplacement précis, accompagné de Sabine Macher. En arrivant sur place, l'impression produite se révèle finalement déplaisante : aucun désir de danse ne l'anime et le malaise qu'il éprouve traduit une « impossibilité à être là ». En revanche, son attention est attirée vers la ligne ferroviaire depuis laquelle il observait jusqu'à présent l'endroit où il se trouve. Son impossibilité à « être là » le relie à un autre lieu, qui est à la fois spatial – celui du train – et temporel – celui de ses souvenirs :

L'expérience d'être dans la ligne [...] me renvoyait à la manière où je voyais la ligne.  
[...] J'avais [...] une forme d'ubiquité. J'étais au pied de la ligne dans le réel et [...] ça me projetait dans mes souvenirs de passage en TGV.

Plus tard, en rédigeant une partie de sa thèse<sup>109</sup>, Laurent Pichaud liera cette sensation à la réversibilité de la notion de regard que traduit la formule « ça me regarde ». Le malaise qu'il a éprouvé sur la ligne des arbres, né de l'impression troublante d'être situé en deux endroits différents, était contrebalancé par la sensation profonde d'être « à un endroit très situé » : « je me regardais moi-même être dans la ligne ».

En émettant l'hypothèse que la qualité de l'espace que j'avais repérée lors des premières improvisations était le lien qui unissait l'impulsion intérieure du solo et les gestes des danseuses, je m'appuyais sur une sensation similaire à celle que décrit Laurent Pichaud. La perception de cette qualité spatiale avait pour moi la même valeur scopique que d'être sur la ligne des arbres : elle abolissait la distance qui me séparait de l'objet que je regardais pour que je devienne moi-même l'objet du regard. L'espace que je voyais me donnait la sensation d'être dotée de la vision complémentaire que décrit Merleau-Ponty dans le *Visible et l'Invisible* :

---

<sup>109</sup> Thèse-crédation en cours : *Faire de l'in situ dans l'œuvre d'une autre artiste : Laurent Pichaud / Deborah Hay*, sous la direction d'Isabelle Launay et de Julie Perrin.

Dès que je vois, il faut que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible [...]. Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, [...] s'il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux<sup>110</sup>.

Mon attention avait été retenue par un aspect du mouvement qui, au-delà d'en être la face cachée, me permettait de relier – et de me situer entre – deux espaces : celui de l'intériorité du solo et celui de l'extériorité du trio. Je me suis accrochée à cette piste parce qu'elle me plaçait au centre d'un miroir sans tain, me renvoyant à la fois une image de mon corps et me donnant accès à celui des interprètes.

## 5. Du trouble de la sensation...

Ce que je viens d'exposer ne s'exprimait pas encore explicitement au moment où j'allais entamer la deuxième session de résidence, au mois de juillet 2021<sup>111</sup>. Néanmoins, la lecture des textes de Laban et la notion de réversibilité du regard développée par Laurent Pichaud infusaient largement ma pratique, sous-tendant le processus de transmission que j'étais en train de mettre en place. Mon travail en studio allait donc se concentrer sur les moyens de réactiver la sensation d'espace que les danseuses étaient parvenues à créer lors des premiers jours de recherche.

Pour initier la résurgence de cette sensation, je propose aux interprètes d'expérimenter à nouveau ce qui, en avril, m'avait mise sur la *bonne* piste : « trouver l'air commun, le temps commun, l'évolution commune entre : glissements/surélévation/l'espace sous soi grandit/l'air accumulé en haut s'échappe<sup>112</sup> ». Cette première improvisation me permet d'interroger la capacité de l'exercice à générer la qualité d'espace qui liait la corporéité du solo à celles du trio. L'observation que j'inscris dans mon carnet de bord entraîne une première remarque : en constatant que « l'air se libère quand les trois corps sont agrégés<sup>113</sup> », je suppose qu'il « faut qu'il y ait un *besoin* de libérer l'air<sup>114</sup> ». A nouveau, le mode injonctif sur lequel j'énonce cette idée témoigne du rôle que j'attribue à une forme de nécessité dans le maintien de la qualité repérée. Bien que je n'identifie pas encore précisément ce que recouvrent ces deux termes de

---

<sup>110</sup> Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 177-178.

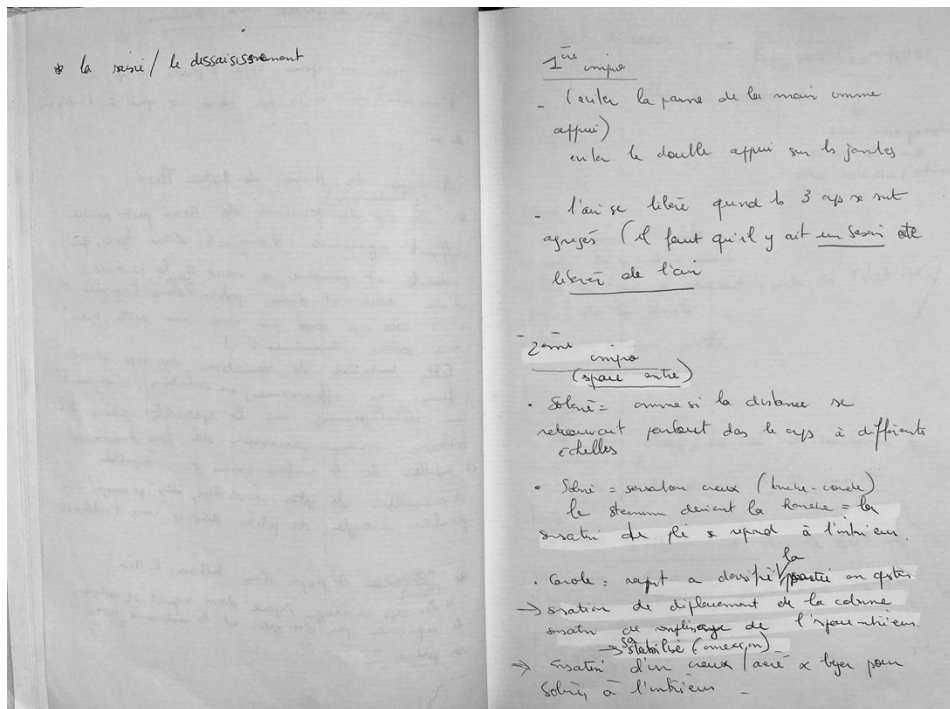
<sup>111</sup> Résidence de création accordée par Micadanses dans le cadre d'un Accompagnement spécifique, du 5 au 9 juillet 2021.

<sup>112</sup> Colonne A – carnet de bord, 5 juillet 2021.

<sup>113</sup> Colonne C – carnet de bord, 5 juillet 2021

<sup>114</sup> Colonne E – carnet de bord, 5 juillet 2021

*nécessité* et de *qualité*, je repère une contrainte qui me semble susceptible de les favoriser : « éviter d'utiliser la paume de la main comme appui et le double appui sur les jambes<sup>115</sup> ».



Carnet de bord – notes du 5 juillet 2021

Je prolonge cette exploration en ajoutant aux indications précédentes une couche supplémentaire : il s'agit de « créer un espace entre deux parties du corps, à l'extérieur de soi, puis [d']absorber cet espace à l'intérieur<sup>116</sup> ». Par cette consigne, qui donne une résonance nouvelle à celle que je m'étais donnée lors de la création du solo, je tente aussi de déterminer les moyens de réactiver la porosité du corps apparue lors de la session précédente. L'improvisation des danseuses donne lieu à un échange nourri, qui laisse entendre la richesse des sensations que recèle l'exploration de la contrainte de « l'espace entre ». Je sélectionne et note certaines de leurs remarques en fonction de l'écho qu'elles donnent ou non à la qualité d'espace que je cherche à la fois à maintenir et à définir. Solène et Soline évoquent d'abord la sensation d'un creux au sein de leur corps : celui de Solène, « aéré et léger », se situe vaguement « à l'intérieur » tandis que celui de Soline s'éprouve depuis la relation hanche-coude qu'elle a explorée, comme si « la sensation de pli se répand[ait] à l'intérieur ». Carole décrit un phénomène de stabilisation qu'elle semble attribuer à une sensation double : à la fois celle d'un « déplacement de la colonne » et celle d'un « remplissage de l'espace intérieur ». La conscience

<sup>115</sup> *Idem.*

<sup>116</sup> Colonne A – carnet de bord, 5 juillet 2021.

du rapport entre les deux parties de son corps a selon elle « densifié » l'espace qu'elles bordent. L'impression d'un « déplacement » se retrouve par ailleurs chez Solène, à travers la répercussion de cette « distance [entre deux zones corporelles] partout dans le corps, à différentes échelles<sup>117</sup> ». Ces sensations, dont j'éclaircirai plus tard l'origine grâce aux notions de « fonction phorique » et de « demeures nomades » développées par le danseur et chercheur Hubert Godard<sup>118</sup>, ne génèrent pas de remarques de ma part dans le carnet de bord. La raison de ce blanc, à l'issue d'une improvisation particulièrement riche, me semble s'expliquer rétrospectivement, en suivant le fil des notes qui s'inscrivent tout au long de cette première journée de recherche à Micadanses. Il apparaît qu'un certain temps a été nécessaire à la formulation de ce que j'avais d'abord *senti* en observant les interprètes danser et en les écoutant parler. Ce délai résultait en partie de la double expérience de corps qu'impliquait la place à laquelle je souhaitais me maintenir : comme sujet et comme objet, il me fallait aller et venir entre deux espaces que j'avais peu reliés jusque-là, et m'efforcer de fluidifier une mécanique qui s'enrayait parfois. Le mouvement d'immersion-distanciation s'était ici interrompu, m'abandonnant au milieu de mes propres sensations. Pour m'en extraire, le langage allait peu à peu, par écrit et au gré de trois exercices que je proposais aux danseuses, donner à mes impressions *en immersion* une forme *émergée*.

## 6. ...à l'explicitation : la vibration musculaire comme « espace intérieur »

Le compte-rendu de ces trois improvisations et des observations qu'elles ont suscitées permet ici de mesurer le mouvement progressif par lequel je suis parvenue à articuler mes propres impressions avec celles des danseuses.

Le premier de ces exercices consiste à « saisir et dessaisir les gestes des autres qui apparaissent dans le champ de vision », sans « chercher à intercepter du geste<sup>119</sup> ». La construction de cette contrainte, qui apparaît dans mon carnet de bord sans que rien ne l'ait anticipée, me paraît prolonger la piste explorée avec l'exercice de l'absorption de l'espace créé entre deux zones du corps : à nouveau, il s'agit de tester les moyens de rendre le corps poreux, perméable. Après l'avoir éprouvé quelque temps, les interprètes s'accordent sur la propension de l'exercice à les « sortir » d'elles-mêmes : Soline constate que « le mouvement de l'autre [qu'elle saisit] crée de nouveaux prolongements [à ses propres gestes] » et que cette

---

<sup>117</sup> Colonne D – carnet de bord, 5 juillet 2021.

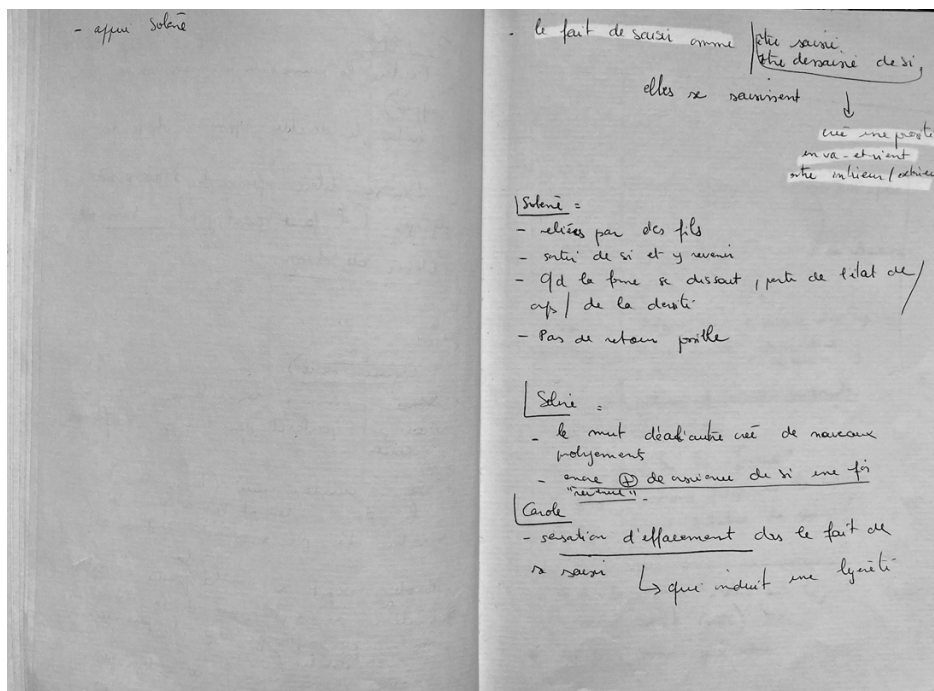
<sup>118</sup> Voir *infra*, pp. 211-212.

<sup>119</sup> Colonne A – carnet de bord, 5 juillet 2021.



prolongation en dehors d'elle-même génère « une conscience de soi » plus forte « une fois revenue [à elle] » ; pour Solène, le fait de « sortir de soi et [d'] y revenir » induit une « dissolution » de la forme en même temps qu'une « perte de l'état de corps, de la densité » qui lui est associée ; pour Carole, le phénomène de dissolution que décrit Solène s'apparente à la « sensation d'effacement » que produit « le fait de se saisir », et qui, de son point de vue, « induit une certaine légèreté<sup>120</sup> ».

De mon côté, je remarque que la sortie/dissolution/effacement de soi qu'elles décrivent se traduit par un estompement des contours de leur corps, eux-mêmes dilués dans un mouvement de « va-et-vient entre intérieur et extérieur<sup>121</sup> ». L'action de *saisir* se manifeste moins par l'activité des danseuses que par une forme de passivité : je note qu'elles sont « saisie[s] », sans préciser la nature de *ce qui* les saisit précisément.



Carnet de bord – notes du 5 juillet 2021

L'exercice suivant n'apporte pas d'éclaircissement mais crée plutôt une suspension dans la recherche, décrochant mon attention de ce qui la retient à l'intérieur d'un bloc de sensations diffuses. À force de s'approcher au plus près de leurs corps, mes yeux ne semblent plus capables de produire une image nette.

Je m'appuie donc sur une forme extérieure, issue d'un tableau de la peintre italienne Beatrice Meoni, pour proposer aux danseuses un exercice de transposition relativement

<sup>120</sup> Colonne D – carnet de bord, 5 juillet 2021.

<sup>121</sup> Colonne E – carnet de bord, 5 juillet 2021.

classique. *Caduta*<sup>122</sup>, qui signifie *chute* en italien, est une peinture abstraite d'où se détache une étrange figure aux multiples membres. Fondu dans une superposition de plans, un corps fragmenté, saisi dans des postures décousues et animé de gestes irrésolus, semble chuter dans l'immobilité.

La transposition de cette figure dans le corps des danseuses était à la fois une réponse ludique à l'impulsion suscitée par le tableau, et l'ébauche d'une tentative pour cerner le lieu où se rejoignaient les mouvements de la peinture et de la danse.

Après avoir observé l'image, les danseuses se sont placées dans l'espace et ont commencé à imbriquer leurs corps dans une configuration similaire à celle que nous avons imaginée ensemble. Puis, guidées par ma voix, leurs membres se sont peu à peu mis à figurer un seul et même corps, fondant leur enveloppe dans une masse aux proportions difformes.



*Caduta* (2019) de Beatrice Meoni (à gauche)

Transposition dansée – photo du 5 juillet 2021 à Micadances (à droite)

L'apparition de cette forme, à laquelle je n'avais pas assigné de rôle particulier, a pourtant ouvert une piste d'exploration stimulante pour guider l'évolution de l'improvisation suivante. En empilant les différentes couches déjà explorées, je propose ainsi aux interprètes de les traverser selon un ordre précis : à partir du sol, où elles se trouvent « comme les membres éparés d'un seul corps », je leur demande d'« absorber l'air [et de] l'intégrer en soi », de manière à ce que « sa vibration à l'intérieur [les] [fasse] bouger », puis de « créer un espace entre deux parties

---

<sup>122</sup> *Caduta*, tableau de la peintre Beatrice Meoni, 2019.

de leur corps » ; en maintenant actives ces deux dernières consignes, qui doivent les amener à « développer [une] conscience interne/externe, pliures/creux, à l'intérieur [d'elles-mêmes] », j'incite les danseuses à « faire apparaître la "forme" » ; celle-ci fonctionne alors comme le point vers lequel elles tendent, puis comme celui à partir duquel « l'espace autour » doit les « pouss[er] vers le haut » ; une fois arrivées à la verticale, je leur demande de reprendre la contrainte de la « saisie/dessaisie<sup>123</sup> ».

La traversée par les danseuses de ces différentes contraintes favorise cette fois-ci une observation plus distante, en partie due à l'amenuisement de l'effet de découverte et de surprise qui m'avait happée dans un premier temps. Surtout, mon attention se démultiplie grâce aux impressions qu'ont partagées Carole, Solène et Soline à l'issue de l'exercice de « l'espace entre ». Je guette la résurgence de la qualité que j'avais reconnue comme la marque du solo en même temps que j'épie la manifestation des sensations décrites par les interprètes. Ce dédoublement de la focale me permet de repérer les lieux de rencontre entre ma perception et la leur. En les articulant entre elles, j'extrait progressivement mes propres sensations de leur opacité. C'est ainsi que l'effet de densité évoqué par Carole au sujet de l'exercice cité éclaire la nature de la qualité de l'espace qui retient chaque fois mon attention. Pour en affiner la conscience, et pour tenter d'identifier physiquement son point de naissance, je m'engage dans une nouvelle séquence d'improvisation aux côtés des interprètes.

Cette expérience nouvelle – être à l'endroit que j'observais jusqu'à présent – entraîne à nouveau une forme d'ubiquité : je suis à la fois dans mon corps dansant, dans mon corps observant, et dans le corps projeté des interprètes. Vacillant entre trois perspectives, à la recherche de leur point de convergence, une pensée s'articule dans le vif de l'action. Sa formulation naît à la croisée des espaces sensibles et réflexifs, en dehors de l'écriture qui, comme support extérieur, n'intervient que dans un second temps dans le carnet de bord.

La prise de conscience de cette articulation s'exprime sur un mode affirmatif, dans une phrase qui traduit l'évidence avec laquelle elle s'est inscrite au cœur de l'acte : « l'espace intérieur, c'est le muscle qui se densifie, la fibre musculaire qui vibre<sup>124</sup> ». L'expression d'un « espace intérieur », qui apparaît ici pour la première fois, semble marquer la rencontre saisissante entre les sensations du solo et celles qu'expérimentent les interprètes du trio.

L'incapacité à expliciter les effets produits, lors de l'exercice de la création/absorption d'un espace entre deux zones du corps, s'est donc finalement résorbée grâce à l'identification de la

---

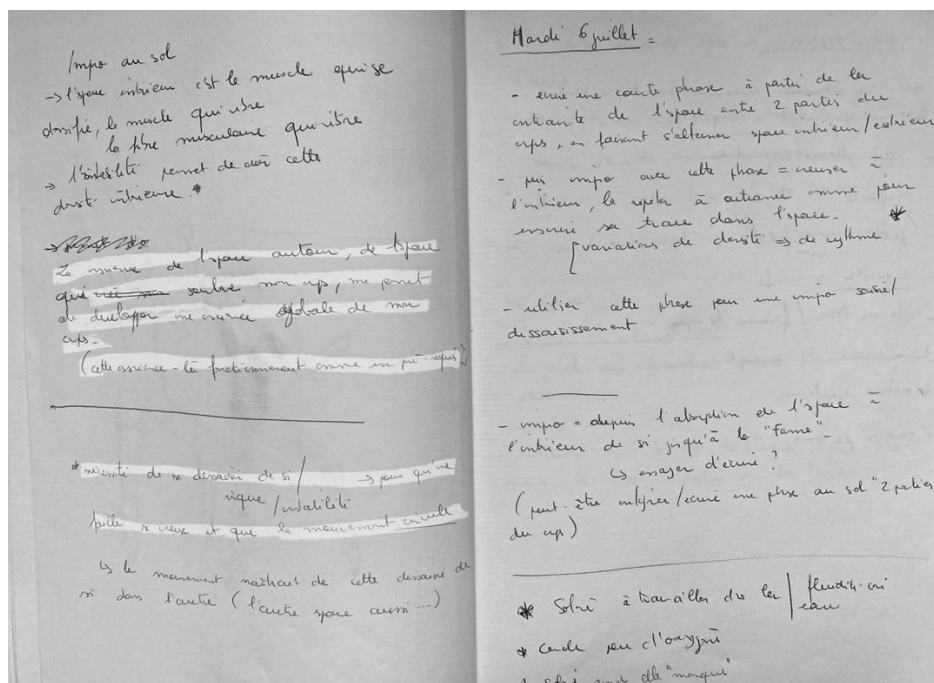
<sup>123</sup> Colonne A – carnet de bord, 5 juillet 2021.

<sup>124</sup> Colonne E – carnet de bord, 5 juillet 2021.

vibration musculaire comme élément constitutif à la fois de la danse du solo et de la qualité de corps apparue chez les trois danseuses.

La reconnaissance de la densité qu'elle génère constituait une première étape dans le processus de définition/transmission/création de l'état de corps éprouvé dans *Le Vrai lieu* : même si celui-ci était encore indéterminable, que ce soit par son origine ou son effet, je percevais en revanche qu'une certaine qualité d'espace lui était associé, et que cette qualité résultait en partie de la vibration de la fibre musculaire.

Pour soutenir cette découverte et définir ce qu'elle implique, plusieurs pistes se dessinent dans mon carnet de bord : il me semble d'abord que « l'instabilité permet de créer cette densité intérieure » et que « la conscience de l'espace autour, [...] qui soulève mon corps » participe au développement d'« une conscience globale », et donc dense de celui-ci ; je me demande alors si cette « conscience-là » pourrait « fonctionn[er] comme un prérequis » à l'émergence de l'état de corps que je tente de cerner. L'instabilité, perçue comme élément déclencheur de la vibration musculaire, est par ailleurs associée à « un risque » et à une « faille », que seule l'action de « se dessaisir de soi » peut produire. En considérant que le mouvement circule à partir de cette fissure, je suppose donc que le geste « na[ît] de cette dessaisie de soi dans l'autre<sup>125</sup> ».



Carnet de bord – notes du 5-6 juillet 2021

<sup>125</sup> Colonne E – carnet de bord, 5 juillet 2021.

Ces différentes hypothèses posent les premiers jalons d'un ensemble de principes qui se concrétiseront plus tard, à mesure que nous les éprouverons pour construire des outils de création. Au mois de juillet 2021, elles demeurent à l'état d'ébauche et s'inscrivent de manière décousue dans mon carnet de bord, ponctuant mon travail mais ne le déterminant pas encore complètement. A cette période, et tout en maintenant active la démarche de la recherche, je m'applique principalement à extraire la matière chorégraphique que nous présenterons en novembre 2021, à l'occasion de la présentation d'une étape de travail au Studio Le Regard du Cygne, dans le cadre des spectacles « Sauvages ». Dans cette perspective, je commence à fixer certains éléments que je reconnais comme essentiels : la création d'une densité intérieure et l'action de saisie/dessaisie.

Pour circonscrire leur attention, je propose aux danseuses de composer une phrase à partir de la contrainte de l'« espace entre » et d'expérimenter, depuis cette structure, plusieurs actions : « creuser à l'intérieur », « répéter [la forme] à outrance, comme pour inscrire sa trace » et explorer différentes « densités » d'espace et d'actions sur l'espace. Elles peuvent ensuite « utiliser » la phrase qu'elles ont écrite pour entamer la phase de saisie/dessaisie. Dans cet exercice, la fixation d'une forme – que j'appelle « phrase écrite » – fonctionne comme un moyen, et non comme une fin : en contraignant le corps, elle concentre l'exploration des danseuses dans une direction commune et favorise son approfondissement. J'ajoute à cette contrainte en spécifiant les trois types de densité d'espace et les quatre modalités d'actions sur l'espace que je souhaite observer : « glaise », « compacte » et « souple » d'une part, « vitesse », « aiguïser », « chasser l'air/fermer les espaces » et « contenir/réfréner<sup>126</sup> » d'autre part.

## 7. L'apparition d'un corps commun

Pendant qu'elles improvisent, j'identifie les qualités qui les distinguent les unes des autres : la « fluidité » de Solène, le caractère « effacé » et « marqué » de la danse de Soline, et le « peu d'oxygène » dont semblent animés les gestes de Carole. Mais ces caractéristiques s'estompent progressivement, à mesure qu'elles paraissent « se communiqu[er]/s'envoy[er] un espace », et jusqu'au point où leurs corps se fondent en « un seul corps perçu ». Il me semble alors « voir le mouvement circuler<sup>127</sup> ». Cette perception, qui pourrait sembler anodine, était en réalité nouvelle pour moi. Jusqu'alors, les interprètes étaient les médiatrices de la danse que je regardais : les mouvements s'initiaient dans leurs trois corps évoluant dans l'espace. Ce que

---

<sup>126</sup> Colonne A – carnet de bord, 6 juillet 2021.

<sup>127</sup> Colonne C – carnet de bord, 6 juillet 2021.

j'observais à présent procédait d'une forme de basculement, à partir duquel les corps s'oubliaient pour ne laisser voir que le déploiement d'un seul et même mouvement dans l'espace, sans origine et sans fin. Mon impression s'est trouvée confirmée par celles de Solène et Carole qui, à leur manière, décrivent la sensation d'être dépassées par un geste qui les traverse : alors que la première explique que « [s]on geste n'est plus le [s]ien », Carole parle d'un « effacement, non pas comme disparition de soi, mais individuel, pour que le mouvement [les] traverse et circule<sup>128</sup> ». J'associe cet effet à l'acte de saisir et de dessaisir qui, en les entraînant à saisir un geste qui s'initie ou chute dans leur champ de vision, favorise la transmission d'une densité commune. Le phénomène de dissolution décrit à l'issue de la première expérimentation de cette contrainte s'approfondit ici grâce à l'exercice qui précède : les gestes dont elles se saisissent sont chargés de la matière qu'elles explorent chacune et qui, à force de passer d'un corps à l'autre, finit par diluer leurs contours dans une seule et même densité spatiale. Je ne distingue plus les interprètes comme la source du mouvement puisque c'est « l'espace commun qu'elles ont créé [qui] [le] fait circuler<sup>129</sup> ». La sensation que j'éprouve fait alors écho à celle que décrivait Solène à l'issue de la première expérience de la saisie/dessaisie, lorsqu'elle s'appuyait sur l'image de « fils<sup>130</sup> » les reliant les unes aux autres pour qualifier le phénomène d'interdépendance soutenant leurs gestes.

La majorité des commentaires que j'inscris dans mon carnet de bord manifeste mon désir de cerner la nature de ce mouvement qui précède ou dépasse la volonté des interprètes. En les observant expérimenter la vitesse comme l'une des quatre modalités d'action sur l'espace, je remarque par exemple que cet aspect ne m'intéresse que dans la mesure où il donne « la sensation d'être possédée par le mouvement ». J'identifie le placement de la nuque « au-dessus » comme un élément déterminant en partie cet état. Pour maintenir la « nécessité » du geste dans l'expérience d'une densité semblable à de la glaise, je me demande par ailleurs si « l'augmentation de la tension<sup>131</sup> » n'y participerait pas. En somme, mes notes convergent toutes vers la caractérisation des conditions d'apparition d'un geste souverain s'emparant du corps<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> Colonne D – carnet de bord, 6 juillet 2021.

<sup>129</sup> Colonne E – carnet de bord, 6 juillet 2021.

<sup>130</sup> Colonne C – carnet de bord, 5 juillet 2021.

<sup>131</sup> Colonne E – carnet de bord, 6 juillet 2021.

<sup>132</sup> Cette recherche est en cela similaire à celles qui animèrent les danseur.ses-chorégraphes de la danse moderne, désireux.ses de produire un geste créatif, indépendant de tout modèle. Le « geste unique » d'Alwin Nikolaïs devait ainsi aller « à l'encontre des processus établis » pour laisser jaillir un mouvement nécessaire. Voir à ce sujet Marc

## 8. La densité intérieure comme pré-mouvement

Les derniers jours de résidence à Micadanses me donnent l'occasion d'approfondir les exercices d'improvisation précédents pour éclairer certaines pistes. Je m'attache plus particulièrement à celle de la création d'une densité intérieure, dont il me semble de plus en plus net qu'elle est la source de l'« état dansant » que je cherche à identifier. Dans la mesure où elle constituerait le fond à partir duquel le mouvement « apparaîtr[ait] pour lui-même<sup>133</sup> », j'envisage la construction de cette densité comme une forme de pré-mouvement, nécessaire à l'émergence et à la circulation du geste.

En employant cette expression je faisais appel à une notion dont Hubert Godard a montré combien elle enrichit l'analyse poétique du mouvement. Dans le prolongement des recherches de Laban et de son élève Irmgard Bartenieff sur les « impulsions intérieures<sup>134</sup> » qui préparent le geste, Hubert Godard insiste sur le rôle joué par l'organisation tonico-posturale du sujet : comme « toile de fond » de toutes ses « actions et perceptions », elle est lieu d'où se détache « la figure que constitue le geste<sup>135</sup> ». Le pré-mouvement de Godard est cette « zone vide, sans déplacement, sans activité segmentaire » où, pourtant, « tout s'est [...] déjà joué, toute la charge poétique, le coloris de l'action<sup>136</sup> ». L'expressivité du geste se logerait dans l'interstice : entre la figure et le fond, entre le mouvement – comme « phénomène relatant les stricts déplacements des [...] segments du corps » – et le pré-mouvement – comme « toile de fond tonique et gravitaire du sujet<sup>137</sup> ».

---

Lawton, *À la recherche du geste unique. Pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, Thèse de Doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Claude Jamain, 2012.

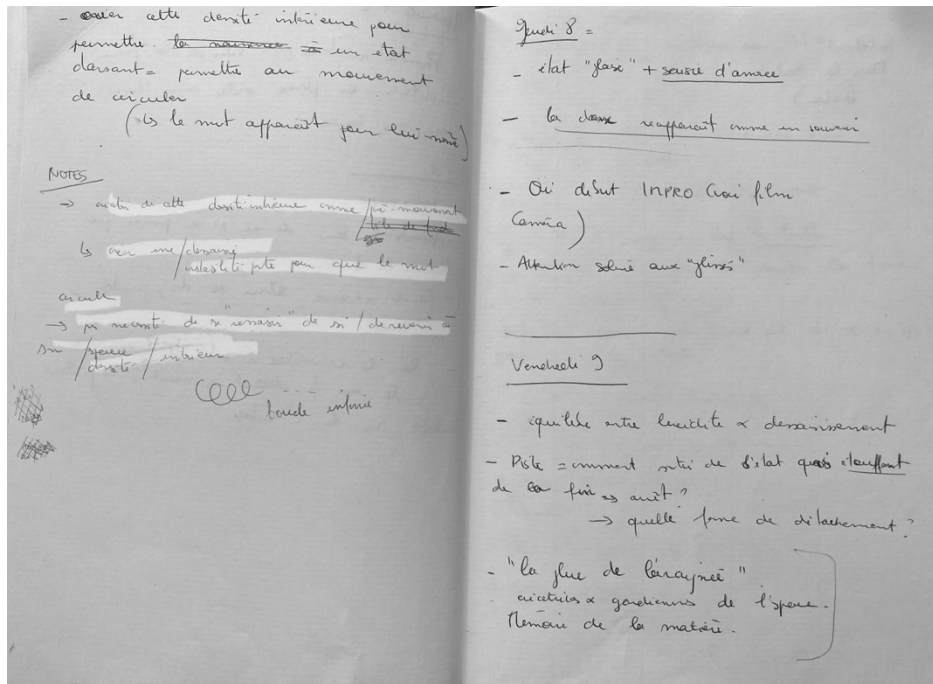
<sup>133</sup> Colonne E – carnet de bord, 7 juillet 2021.

<sup>134</sup> Irmgard Bartenieff, « Body Movement Coping with the Environment », citée et traduite par Laurence Louppe in *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 124.

<sup>135</sup> Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », in *Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 69.

<sup>136</sup> Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur », cité par Laurence Louppe in *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 152.

<sup>137</sup> Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michelle, Paris, Larousse, 2002, p. 237.



Carnet de bord – notes du 8-9 juillet 2021

Associer la densité intérieure à un pré-mouvement était une façon d'attribuer à cette qualité d'espace un rôle fondateur, à l'image de cet avant du geste qui en contient tous les germes. La vibration de la fibre musculaire que je lui associais engageait une modulation tonique et donc un réagencement constant de la relation à la gravité. Même si elle était encore superficielle, la piste de la création d'une densité intérieure spécifique me semblait pertinente pour générer un fond commun à l'émergence d'un geste non prédéfini.

Elle constituait alors la première étape d'une série de trois éléments déclencheurs, que je me représentais sous la forme d'une boucle : « 1. création de cette densité intérieure comme pré-mouvement ; 2. créer une dessaisie/instabilité pour que le mouvement circule ; 3. cette instabilité nécessite un retour à soi, à sa densité intérieure... boucle infinie ». En définissant des moteurs d'action, cette représentation offrait l'attrait d'un protocole stimulant se régénérant de lui-même, indépendamment de la volonté des interprètes. Néanmoins je constatais rapidement que les termes sur lesquels il se fondait étaient trop vagues ou trop généraux pour constituer un support commun aux trois danseuses. Les répétitions à Micadanses se sont ainsi terminées par une série d'interrogations qui traduisent la difficulté à nommer, et donc à transmettre, l'état que je cherche à générer : d'une part je réalise qu'il est nécessaire de trouver un « équilibre » entre « lucidité et dessaisissement » – dans la mesure où il existe un large spectre de variations entre ces deux pôles –, d'autre part je m'interroge sur les moyens de « sortir de l'état qui les "étouffe" à la fin ». Entre la quête d'un *équilibre* et l'action d'en *sortir*, je continue de cerner un *lieu* qui ne cesse de m'échapper.



## IV. De la présentation publique à la création d'outils

Comme je l'ai exposé plus haut, cette recherche-crédation croise trois temporalités : celle de la pratique en studio, celle de la documentation et de la réflexion analytique, et celle de la production, indispensable à la mise en œuvre matérielle de la recherche. Dans ce cadre-ci, deux voies cohabitent : d'une part la recherche *en et par* la pratique chorégraphique, d'autre part une logique de création. Le trio *Dans le creux de l'absence* est à la fois un outil d'explicitation et un objet esthétique à destination d'un public. Plutôt que d'être un obstacle à l'avancée de la recherche, l'articulation de ces deux logiques peut être la source de riches développements. Les pages qui suivent s'appuient sur la résidence qui précéda la première présentation publique pour rendre compte de la fécondité d'une telle dynamique.

### 1. La création musicale comme dédoublement de l'espace

La deuxième semaine de résidence, qui a lieu au mois d'octobre 2021 au Centquatre à Paris, se concentre donc sur la fixation de la structure chorégraphique que nous présenterons le mois suivant devant des spectateur.ices. Elle est aussi l'occasion d'entamer une collaboration avec mon frère Antoine, à qui je confie la composition de la musique du trio. Jusqu'à présent les répétitions s'appuyaient soit sur des extraits de la bande son du *Vrai lieu*, dont il était déjà l'auteur, soit sur des morceaux électroniques empruntés à différents artistes. Brian Eno, Ryuichi Sakamoto, Jon Hopkins avaient ainsi accompagné mes premières recherches : le relief de leurs musiques, formé par les couches de textures qu'ils enchevêtrent, donnait parfois corps aux sensations d'espace générées par le mouvement des danseuses. Le travail d'Antoine consistait donc à créer des matières sonores singulières, résonnant avec et soutenant la densité du geste dansé. Dans ce cadre, l'étroite imbrication des créations musicale et chorégraphique allait m'engager à nommer et à préciser les différentes étapes marquant l'évolution qualitative du mouvement.

Même si cette résidence était en grande partie orientée par la perspective d'une présentation publique, les notes prises à cette époque témoignent de mon effort pour identifier le rythme et le moteur des transitions qui persistent au fil des improvisations. Le tableau de retranscription de mon carnet de bord est assez éclairant à ce sujet : seules les colonnes A – qui indique l'exercice ou l'improvisation guidée – et E – qui rend compte des pistes, remarques et/ou interrogations suscitées – sont remplies, laissant vides celles consacrées à des impressions

spontanées<sup>138</sup>. L'effort d'explicitation impliqué par la collaboration avec un compositeur, alimenté par l'objectif de présenter une « étape de travail », a entraîné une forme de distanciation qui s'est révélée utile à l'observation de ce qui avait été acquis au cours des sessions précédentes. Énoncées sur un mode injonctif ou infinitif, la plupart des idées que je formule alors marque mon souhait de définir une série de principes susceptibles de guider à la fois l'évolution chorégraphique et musicale.

La première improvisation est à nouveau guidée par l'empilement des différentes couches explorées : depuis le sol, « comme les membres épars d'un corps », les danseuses doivent d'abord absorber l'air qui les entoure et laisser sa vibration résonner intérieurement ; à partir de l'espace qu'elles créent ensuite entre deux parties de leur corps et tout en maintenant active la conscience des pliures internes et externes, elles font progressivement apparaître la forme issue du tableau de la peintre Beatrice Meoni ; finalement « poussées » par l'espace, elles s'érigent à la verticale et commencent à se saisir et se dessaisir des gestes extraits de la phrase « espace entre » composée en juillet. Mes annotations s'organisent alors sous la forme de règles à suivre : « penser à l'idée d'un corps qui se déplie », « veiller à ne pas quitter la lenteur », « ne jamais arrêter le mouvement : la forme n'est qu'un passage ». En parallèle de ces principes que je commence à édicter, je continue de m'interroger sur la capacité de l'espace à soutenir le geste : « les espaces grandissent peut-être de plus en plus pour se sur-élever ?<sup>139</sup> ».

Puisqu'il me semble que la conscience de l'espace ne peut pas naître si cet espace n'est pas « nécessaire en tant que soutien », j'approfondis l'improvisation précédente en indiquant de nouvelles contraintes spatiales : avant d'entamer la surélévation, je suggère aux danseuses d'ouvrir l'espace qu'elles ont contenu dans l'apparition de la forme, puis de le resserrer une fois qu'elles sont arrivées à la verticale ; précédant la résurgence de la phrase « espace entre » qui introduit la saisie/dessaisie, je les incite à « disloquer » l'espace qu'elles ont resserré entre elles. Ces indications, reprises dans plusieurs improvisations, commencent à se solidifier et à jalonner le parcours des interprètes. En figurant des repères pour le compositeur, elles déterminent peu à peu cinq durées musicales : les trois premières minutes, pendant lesquelles les danseuses créent un espace entre leurs membres et le sol, sont accompagnées d'une nappe produite uniquement par le synthétiseur analogique ; de la troisième à la cinquième minute,

---

<sup>138</sup> Voir tableau en annexe, pp. 260-261.

<sup>139</sup> Colonne E – carnet de bord, 11 octobre 2021.

pour appuyer l'évolution des danseuses vers l'apparition de la forme, un *kick*<sup>140</sup> progressif s'installe depuis la boîte à rythme électronique, fixé à un tempo de 58 BPM ; de 5 à 8 minutes, tandis que l'espace s'ouvre entre elles et qu'il les pousse vers le haut, la nappe du synthétiseur disparaît pour ne laisser vibrer que le *kick* initial, dont le tempo augmente progressivement ; de 8 à 12 minutes, l'espace se disloque en même temps qu'une nouvelle nappe sonore apparaît et que le tempo s'élève à 91 BPM ; les trois dernières minutes, qui correspondent à la saisie/dessaisie des gestes des danseuses, sont caractérisées par une puissante montée du tempo jusqu'à 130 BPM et par la superposition d'une nouvelle texture produite par le synthétiseur<sup>141</sup>.

Pour définir l'évolution de sa musique, Antoine s'est à la fois fondé sur les transitions que je nommais à partir des différentes indications spatiales (*ouvrir, surélever, resserrer, disloquer*) et sur les images que j'associais à chaque *phase* : « corps qui se déplie » pour le début, « brisures » pour la dislocation, « trous d'air » pour la saisie/dessaisie. Les matinées de résidence étaient consacrées à la recherche de textures sonores susceptibles de refléter les densités physiques que je cherchais à produire à partir de ces images. Les huit voix du synthétiseur analogique qu'il utilisait, associées au système de modulation intégré, ouvraient des possibilités infinies, qui contrastaient avec l'aridité vers laquelle je guidais peu à peu les interprètes, à force de diminuer leur marge de manœuvre. L'enjeu était alors de produire des matières qui soutiennent leurs gestes sans les recouvrir, comme si la source se situait en elles plutôt qu'à l'extérieur. Antoine a donc défini trois paramétrages à partir desquels il pouvait, en direct, moduler le son : U1 104, U1 40 et U1 56. Chacun de ces réglages, caractérisé par la fréquence, l'amplitude et la forme d'une onde d'oscillateur, déterminait les trois « nappes » ponctuant l'évolution de la musique : la première de 0' à 3', la deuxième de 8' à 12' et la dernière de 12' à 15'.

Ce découpage, qui s'est affiné à mesure que nous l'éprouvions, s'est inscrit progressivement dans le corps des danseuses. L'intégration des différentes durées, favorisée par le séquençage des nappes sonores, a fourni un appui supplémentaire à leurs gestes, dédoublant celui de l'espace qu'elles activaient.

Les indications que je leur donnais s'enrichissaient par ailleurs de termes empruntés au vocabulaire de la musique : il fallait « utiliser [le moment de la] dislocation pour se mettre *au diapason* les unes des autres » et « augmenter la *fréquence* de saisie/dessaisie pour que [les

---

<sup>140</sup> Le *kick* désigne le son qui vient initialement de la grosse caisse à la batterie. En musique électronique on le nomme de cette manière par dérivation mais selon le contexte on parle de pied, de bas, ou de *subs* (ce qui désigne plus communément les fréquences basses).

<sup>141</sup> Colonne A – carnet de bord, 14 octobre 2021.

interprètes] soient toujours actives ». Le travail d'imbrication des matières musicales et chorégraphiques m'incitait à aiguïser les sensations d'espace qui animaient les danseuses, de manière à lier leur évolution à l'oscillation des textures sonores. La structure que nous avons construite au fil des improvisations s'étoffait de couches supplémentaires qui s'articulaient de plus en plus précisément : dans l'élévation, le corps devait être « chargé d'une densité » qu'il fallait ensuite « libérer » ; la remontée devait par ailleurs s'accompagner d'une puissante connexion entre les mains – que j'assimilais à des « antennes » ou à des « capteurs » ; une fois érigées à la verticale, l'espace entre les danseuses pouvait alors se « dilater » ; les dislocations devaient produire un minimum de « résonance » ; la phase de « saisie/dessaisie » devait fonctionner comme un « embrayeur » pour accéder à « une nouvelle atmosphère », tout en maintenant active la conscience des espaces entre les interprètes. Au milieu de ces fluctuations, j'indiquais par ailleurs une constante : « rester “intranquilles” tout du long<sup>142</sup> ».

La danse que nous allions présenter les 10 et 11 novembre *s'écrivait* en réponse à cette série d'indications. Les gestes étaient informés par cette espèce d'hypertexte que les danseuses devaient activer pour donner à la danse sa substance. L'intranquillité que je repérais comme une caractéristique immuable désignait en partie l'état alerte dans lequel elles se trouvaient, attentives aux variations de l'espace qu'elles partageaient et aux paliers successifs qui devaient ponctuer leur évolution du sol à la verticale.

## 2. Les *effets* d'une étape de travail : dissocier les effets

La présentation d'une étape de travail, qui intervient parfois dans les premiers temps de la création, est un exercice délicat auquel peu d'artistes se prêtent en dehors du champ chorégraphique. Il suppose en effet de *montrer* ce que l'œuvre finale oblitère ou ne contient qu'à l'état de *traces* : les gestes qui soutiennent notre quête du geste *juste*, et qui sont autant de premiers jets pour atteindre la cible qui nous anime. Certains de ces jaillissements s'élancent de biais, dans des directions qui nous égarent un certain temps, tandis que d'autres, sans forcément parvenir au point qui nous aimante, tracent le sillon qui nous y mènera. La présentation d'une étape de travail dévoile donc les gestes inévitablement *imparfaits* d'une œuvre en train de se faire. Cette imperfection, qu'il faut entendre comme le signe de l'inachèvement, de l'ébauche ou du fragment, implique une certaine attention de la part du public, habitué à associer la scène à l'expression de formes abouties.

---

<sup>142</sup> Colonne E – carnet de bord, 14,15, 30 et 31 octobre 2021.

À cet égard, la feuille de salle qui accompagne les spectacles « Sauvages » pendant le festival Signes d'Automne du Regard du Cygne, maintient l'ambiguïté plus qu'elle n'oriente les spectateurs.ices :

Des artistes jeunes ou confirmés font le choix de la prise de risque artistique et de l'expérimentation. Avec des formes courtes et des extraits, leur talent s'expose sur notre plateau. Professionnels, publics, artistes se retrouvent et échangent lors de ces rencontres ludiques et chorégraphiques<sup>143</sup>.

Même si le texte insiste sur la dimension expérimentale de ce type de représentation, il met en valeur le caractère spectaculaire de ce qui sera « exposé » à travers ces « formes ». Plutôt que d'inviter ouvertement le public à assister à la mise en scène d'œuvres inachevées, il préfère le faire de manière détournée, en le conviant à une rencontre « ludique ». Ce descriptif, qui figure sur les différents supports de communication du Regard du Cygne, est évidemment dicté par des choix de médiation propres au lieu et au public visé par les programmeur.ices. Dans le cadre du festival des Signes d'Automne, les spectacles « Sauvages » se présentent comme une série de trois ou quatre extraits de dix à quinze minutes, souvent choisis pour la variété des esthétiques qu'ils développent. Une partie du public est donc attirée par ce qui se présente sous la forme légère et accessible de pièces de courte durée.

J'insiste sur le cadre qui a accueilli la présentation du trio parce qu'il a déterminé une réception que je redoutais et dont la création du trio a pourtant largement bénéficié par la suite. En considérant les premiers jets de la pièce comme l'extrait d'une forme achevée, les spectateur.ices qui ont soulevé des questions et émis des remarques s'appuyaient sur ce qu'ils avaient l'habitude d'observer : les effets qu'elle générait et non ce qui présidait à ces effets. En s'exprimant depuis ce point de vue de *consommateur*<sup>144</sup>, ils distinguaient indirectement deux espaces d'attention et éclairaient celui depuis lequel je devais enquêter sur ma propre danse.

La plupart des critiques portait sur la composition chorégraphique et sur la relation qu'elle nouait avec la musique. La puissance du tempo et du volume sonore qui terminait l'extrait présenté incitaient à un prolongement qui ne se produisait pas, alors que la lente extraction du sol qui initiait la représentation s'étirait sur une durée qui semblait à la fois trop courte et trop longue. La forme évolutive que j'avais choisi de partager – de l'épaisseur du sol aux élans de

---

<sup>143</sup> Texte de présentation, publié sur le site du Studio Le Regard du Cygne : <https://leregarducygne.com/spectacles-sauvages-2/>

<sup>144</sup> J'emprunte cette expression à Paul Valéry, qui s'appuie sur ce terme économique pour désigner « tous ces suppôts des œuvres » que sont à la fois le lecteur, l'auditeur ou le spectateur. Paul Valéry, « Première leçon du cours de poésie » [1937], *Cours de poésie* t. 1, édition de William Marx, Paris, Gallimard, 2023, p. 26.

la verticale – manquait de surprise pour les un.es et de développements pour les autres. Tel qu’il se présentait pour ces spectateur.ices, le trio paraissait impuissant à soutenir l’attention en dehors de sa dimension expectative. Celles et ceux qui m’ont fait part de critiques me questionnaient sur la « suite » à donner à ce qu’ils et elles venaient de voir : est-ce que les interprètes accompagneraient l’accélération induite par la musique ? Est-ce que des éléments scénographiques interfèreraient avec leurs gestes ? Quelle résolution allais-je donner à ce mouvement qui semblait ne devoir jamais s’arrêter ? D’autres, moins réceptif.ves à l’abstraction qui soutenait mon travail, interrogeaient poliment son « intérêt » : s’ils reconnaissaient à la danse une sorte de beauté rigoureuse, ils semblaient l’observer à distance, sans en être touché.es.

Ces impressions étaient heureusement compensées par celles d’une partie du public, qui exprimaient spontanément l’émotion suscitée par des images dont l’apparition semblait avoir ponctué la réception du mouvement incessant des interprètes : fragilité de la naissance et de l’élévation d’un corps, puissance de femmes-titans s’extirpant de la glaise, tremblement des premiers pas évoluant sur une terre inconnue, pureté des Grâces printanières de Botticelli, force et faillibilité de sculptures vivantes. Au-delà de la tendance à repérer des formes figuratives, qui oriente parfois l’attention, la captation de ces apparitions me permettait de déceler le pouvoir imageant de certains gestes.

En écoutant et en lisant ces quelques commentaires formulés par des membres du public, je réalisais cependant qu’ils ne pourraient que décevoir mes attentes. Ni les critiques portées à l’égard des choix compositionnels, ni la description des figures émergées à la surface de la danse ne m’éclairaient sur la nature du mouvement qui les soutenait. Toutes ces impressions provenaient de celles et ceux qui, en tant que spectateurs et spectatrices, produisaient la *valeur* d’un objet qui étaient pour elles.eux « l’origine de développements » et non le résultat de développements qui le précèdent. Leurs regards ne pouvaient éclairer l’intérieur d’une structure qu’ils observaient depuis l’extérieur. Même si je ne considérais pas la présentation de cette étape de travail comme la mise en scène de questions poïétiques adressées à un public savant, j’espérais que ses impressions reflètent les questions qui m’avaient animée : la création d’une densité intérieure commune était-elle perceptible ? L’espace que creusaient les interprètes, en elles et entre elles, était-il palpable ? Distinguaient-ils leurs trois corps ou bien percevaient-ils un corps unique, traversé par des échos vibratoires ? A mesure que je constatais qu’aucune des remarques du public ne prenait la forme d’une réponse à ces interrogations, j’adhérais à l’idée qu’expose Valéry dans sa première leçon du cours de poïétique, et selon laquelle il est

nécessaire de « séparer [sa] recherche de la génération d'une œuvre, de [l']étude de la production de sa valeur » :

Il suffit, pour le démontrer, de remarquer que ce que nous pouvons véritablement savoir ou croire savoir en tous domaines, n'est autre chose que ce que nous pouvons ou observer ou faire nous-mêmes, et qu'il est impossible d'assembler dans un même état et dans une même attention, l'observation de l'esprit qui produit l'ouvrage, et l'observation de l'esprit qui produit quelque valeur de cet ouvrage. Il n'y a pas de regard capable d'observer à la fois ces deux fonctions ; producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés. L'œuvre est pour l'un le terme ; pour l'autre, l'origine de développements qui peuvent être aussi étrangers que l'on voudra, l'un à l'autre<sup>145</sup>.

Il ne s'agissait pas de discréditer les sensations décrites par celles et ceux que Valéry regroupe sous le terme économique de « consommateur », mais de les considérer comme appartenant à un « système » séparé de celui où je devais situer ma recherche.

La confrontation de mon travail à ce premier regard « extérieur » me confirmait donc les enjeux du projet de recherche-crédation que j'avais entrepris : définir, depuis l'intérieur, les « circonstances » qui dictent la production d'une « matière<sup>146</sup> » spécifique, et non les effets qu'elle produit depuis une vue spectaculaire. Cela impliquait non pas d'ignorer cette dimension, dans la mesure où je n'échappais pas à l'influence que produit « cette sensation particulière du jugement des tiers », mais de ne pas mêler « ces deux attitudes qui s'excluent<sup>147</sup> ». Au sein de mon étude, je devais dissocier ce qui est généré à partir des processus générateurs, de ce qui est généré en tant qu'effet, à partir d'un regard extérieur à ces processus<sup>148</sup>.

### 3. Convergence des effets : l'identification d'un « implicite corporel fondateur »

J'attribuais pourtant de l'importance à l'un des « effets » décrit par plusieurs spectateur.ices à l'issue de la représentation : celui de la ressemblance entre le corps dansant des interprètes et

---

<sup>145</sup> Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *op. cit.*, p. 29

<sup>146</sup> Dans ses *Cahiers*, Paul Valéry commente ainsi son propre travail d'écrivain : « [ce travail] consiste à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout [...]. Pour moi traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé. Je n'admets guère comme matière que des morceaux dictés par des circonstances, qui viennent comme ils veulent, quand ils veulent et sont ce qu'ils sont [...] », in *Cahiers*, édition publiée sous la direction de Judith Robinson, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 245-246.

<sup>147</sup> Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *op. cit.*, p. 29.

<sup>148</sup> Dans cette perspective, je ne commenterai ni n'analyserai, dans cet écrit, les aspects de la création qui n'ont pas directement contribué à l'explicitation des processus générateurs : il s'agit principalement des choix liés à la scénographie, aux costumes et, dans une moindre mesure, à la composition musicale. Bien qu'ils aient influencé mon processus de création, ils n'ont pas contribué à son analyse.

le mien. J'étais frappée – et sans doute rassurée – de constater que cette impression était partagée par un certain nombre de personnes qui n'avaient aucune idée de la recherche que je menais à travers la création du trio. Certain.es m'avaient vue danser *Le Vrai lieu*, mais la plupart ne me connaissait comme danseuse que par le biais de cours ou de spectacles dans lesquels j'étais interprète<sup>149</sup>. A l'exception de celui que Carole et moi avons suivi en passant par le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) en danse contemporaine à dix ans d'intervalle<sup>150</sup>, aucun de nos parcours ne se ressemblait suffisamment pour justifier le type de ressemblance évoqué. Même si je ne souhaitais pas accorder un rôle décisif au regard spectatorial dans ma propre recherche, cet effet de similitude me donnait confiance dans le processus de création que j'avais mis en place : quelque chose, que je ne saisisais toutefois pas encore, avait été transmis.

Parmi les spectateurs présents au Regard du Cygne, Philippe Guisgand observait mon travail depuis une position qui excédait les catégories de consommateur et de producteur définies par Valéry. Cela s'expliquait à la fois parce qu'il suivait de près ma recherche et en connaissait donc les enjeux, et parce qu'il œuvrait par ailleurs à développer la pratique de l'analyse d'œuvres – dont il est spécialiste – en proposant des « partitions déliées de toute forme de jugement ou d'évaluation<sup>151</sup> ». En insistant, dans son ouvrage commun avec Isabelle Ginot, sur la nécessité « de ne pas confondre l'étape en cours [...] avec la création finie<sup>152</sup> », il était lui-même en mesure de produire une analyse qui *accompagne* mon processus de création au lieu de le surplomber.

Comme témoin du premier regard esthétique et analytique porté sur mon travail, depuis une position qui n'était ni la mienne, ni celle d'un public « consommateur », le texte qu'il m'a envoyé dès le lendemain de la représentation a constitué un précieux viatique pour la suite de mon parcours de recherche. En identifiant des aspects du mouvement auxquels je ne prêtais pas attention jusqu'à présent, il activait ma propre analyse, interne au processus. Ainsi de ces « parties distales du corps multipliant [des] parallèles » que je n'avais jamais observées, de ces « bustes subtilement spiralés » que je percevais jusqu'alors dans des plans sagittaux ou

---

<sup>149</sup> À l'époque j'avais principalement dansé pour Arthur Perole et Daniel Dobbels.

<sup>150</sup> Carole de 1996 à 2001, moi-même de 2007 à 2011. Solène a été formée à l'Académie Internationale de la Danse (A.I.D) puis aux Rencontres Internationales de Danse Contemporaine (R.I.D.C), Soline au Conservatoire puis au Jeune Ballet d'Angoulême. Toutes deux ont cependant suivi la même formation au Diplôme d'État aux R.I.D.C.

<sup>151</sup> Philippe Guisgand et Isabelle Ginot, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, CND, 2020, p. 230.

<sup>152</sup> *Idem*.



frontaux, et de ces « droites ou [...] lignes brisées par des hanches excentrées ou des coudes doucement vindicatifs » que je n'avais jamais considérés comme tels. L'acuité de son regard, qui glissait sous la surface des corps, donnait au mouvement qu'il observait une perspective intérieure nouvelle, qui creusait le sens de la mienne.

L'un des intérêts de ce texte résidait dans sa capacité à aller au-delà de l'effet produit pour analyser ce qui le soutient. C'est ainsi que la ressemblance entre le corps dansant des interprètes et le mien, qui semblait avoir marqué un certain nombre, s'est enrichie d'un relief :

La triade semble reprendre de façon démultipliée le solo là où tu l'avais laissé il y a deux ans. L'horizontale demeure le plan de référence, les parties distales du corps (cuisses, bras, cou) multipliant les parallèles. Animé par une recherche d'appui parcimonieux, hanches, coudes et genoux sont au travail d'un soutien sans effort apparent. Je reconnais des formes, bras cherchant la ligne dans leurs étirements, jambes en attitudes et bustes subtilement spiralés.

Si les corps ont des airs de famille, les intensités qui les traversent semblent davantage apaisées, comme domestiquées par ces nouvelles exploratrices du *Vrai lieu*. Passant du « moins d'appui » au moindre appui, les trois interprètes demeurent animées par une clé qui démultiplie les moteurs de mouvement, variés et sans cesse changeants. Les jeunes femmes semblent polarisées les unes par les autres, nourrissant une aimantation au centre du périmètre que – désormais debout – leurs positions délimitent<sup>153</sup>.

Ce que Philippe identifiait, sur un plan formel, comme la marque d'une « démultiplication » du solo, concernait à la fois la prédominance d'un plan (horizontal), les figures (parallèles, lignes, attitudes, spirales) constituées par certains membres (jambes, bras, bustes, cou) et le travail des articulations (hanches, coudes, genoux) pour soutenir le corps. Cette configuration donnait aux interprètes « des airs de famille » qui répondaient à l'impression de similitude décrite spontanément par certain.es spectateur.ices. Mais, dans la mesure où cette disposition formelle n'était pas intentionnelle, puisque je n'avais jamais contraint la forme des gestes des interprètes, je supposais que la familiarité des corps provenait moins de la résurgence de figures que de la transmission du fond à partir duquel elles se formaient. En lisant le texte de Philippe je me demandais si ce fond n'était pas la « clé » qui « anim[ait] » les interprètes en « démultipli[ant] les moteurs » de leurs mouvements, et si cette clé n'était pas aussi ce qui déterminait des forces singulières au sein de leur corps. La configuration formelle du trio, qui rappelait celle du solo, semblait être soutenue par un outil dont je ne maîtrisais pas entièrement l'usage : la transmission partielle de ses motifs activait une danse familière en même temps qu'elle déclenchait des intensités nouvelles, qui semblaient « domestiquées ».

---

<sup>153</sup> Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas # 2 (Pour *Dans le creux de l'absence*) », *Carnet de salles. Écrits pour la danse*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 283.

L'analyse de Philippe observait mon travail en l'interrogeant, formulant des hypothèses et dessinant des pistes qui le prolongeaient comme autant de points de suspension. J'étais attirée par ce qu'ils désignaient mais ne nommaient pas, et qui rejoignait mes propres questionnements sur la nature du geste que je voulais définir et transmettre : quelle était cette « aimantation » que « nourrissaient » les interprètes ? Comment déclenchaient-elles la « clé » qui les animait ? Quelle « texture invisible<sup>154</sup> » caressaient-elles ?

L'inscription de l'image ou du souvenir de ma danse dans les gestes des interprètes suggérait la transmission d'un « implicite corporel fondateur<sup>155</sup> » qui, précisément, demeurait tacite. Le travail que j'avais mis en place au cours des trois premières résidences de recherche<sup>156</sup> consistait à la fois à guider les interprètes vers la corporéité que j'avais instituée lors de la création du *Vrai lieu*, et, ce faisant, à l'extraire de ma propre expérience pour l'explicitier. Comme je l'ai exposé, j'avançais en tâtonnant dans une obscurité qui s'éclairait parfois de puissantes intuitions. Des principes de mouvement s'ébauchaient sans pour autant s'affirmer comme tels : il s'agissait plutôt d'un empilement de contraintes censées parer au débordement du mouvement des interprètes en-dehors du périmètre que je ne cessais de cerner.

La confrontation de cette étape de ma recherche à des regards extérieurs a souligné l'importance de ce *lieu* indéterminé où s'inventait pourtant une « pâte corporelle<sup>157</sup> » commune. Les moments de la performance qui avaient le moins convaincu semblaient être ceux où cette « pâte » se distendait dans des intensités nouvelles et singulières. La phase de saisie/dessaisie, qui terminait la présentation et qui générait des interrogations de la part du public, était en effet celle où se desserrait l'étau des contraintes. Le geste débordait *le lieu* d'émergence d'une corporéité commune. En rejoignant ici mes observations, les impressions des spectateur.ices m'ont confrontée aux limites de ma recherche d'alors. Tandis que j'aurais voulu qu'ils découvrent les matières gestuelles que j'avais élaborées au fil des improvisations, leurs regards – et le mien – guettaient finalement les lieux où une matière commune prenait *forme*, non pas dans le sens de la fixation d'une figure, mais dans celui d'une *information* totale des corps par cette matière. L'attention du public, qui semblait être retenue soit par l'apparition de figures, soit par la réminiscence de ma propre danse, me permettait de réaliser que j'étais moi-même

---

<sup>154</sup> « Tour à tour circulaires, triangulaires ou plus aplatis, les espaces suggérés par les corps s'emplissent d'une consistance densifiée ; une invisible texture que les mains caressent, à la façon d'un taï chi qui aurait délaissé les cercles au profit des droites ou des lignes brisées par des hanches excentrées ou des coudes doucement vindicatifs », Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas # 2 (Pour *Dans le creux de l'absence*) », *op. cit.*, p. 283.

<sup>155</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 276.

<sup>156</sup> Du 26 au 28 avril 2021, du 5 au 9 juillet 2021, du 11 au 15 octobre 2021.

<sup>157</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 276.

captée par ce qui réunissait les corps des interprètes dans une identité partagée. En s'ouvrant à ce regard nouveau, la présentation de cette *étape* de travail en marquait précisément la fin : le temps de la recherche *des matières* chorégraphiques devait laisser place à celui de l'élaboration d'*outils* capables de générer et de maintenir l'état de corps commun, apparu à plusieurs reprises.

#### 4. De la déduction à l'induction

Jusqu'à présent, la recherche en studio procédait par déduction : je m'appuyais sur des principes d'improvisation pour en déduire peu à peu des conséquences sur le mouvement. Même si les pistes se resserraient à mesure que le geste reflétait ma propre expérience, le champ à explorer demeurait suffisamment vaste pour que je m'y perde. La prégnance des apparitions de « corps commun » – observées à la fois depuis ma place de chorégraphe et depuis celle du public – me permettait d'imaginer une méthode inverse. Il s'agirait cette fois-ci de procéder par induction, en partant des espaces de rencontre et d'émergence d'un état de corps partagé pour, peu à peu, définir les processus permettant d'y accéder.

Cette inversion s'accompagnait par ailleurs d'un réagencement des liens entre chorégraphie et improvisation. Pendant les premières répétitions, et jusqu'à la présentation publique du trio, la chorégraphie était soutenue par une structure d'improvisations guidées. Au sein de cet ensemble, l'écriture intervenait à deux reprises pour fixer des formes qui s'inséraient comme des « balises ». Elle n'était donc pas *opérante*, dans la mesure où elle n'initiait pas le mouvement mais le contenait. Ce cadre-là supposait de parer à des débordements, en astreignant les danseuses à se maintenir à l'intérieur d'un périmètre pourtant indéfini. La difficulté à y parvenir se manifestait chaque fois que l'improvisation se prolongeait en dehors des paramètres qui lui étaient assignés : soit parce qu'ils n'étaient pas assez précis, soit parce que les interprètes ne pouvaient pas les faire jouer simultanément, soit parce qu'ils impliquaient une durée spécifique que je n'avais pas anticipée. En procédant par induction, et donc en définissant des outils à partir des expérimentations qui parvenaient à produire un « corps commun », la chorégraphie devait être en mesure d'initier et de soutenir l'improvisation. Cette voie-là, qui était opposée au sens de création du solo *Le Vrai lieu*, me faisait l'effet d'un trajet de retour, au cours duquel j'aurais pu observer l'envers du décor. En allant à rebours, j'espérais pouvoir identifier et extraire la « sensation intérieure<sup>158</sup> » à l'origine de mon cheminement initial. Le

---

<sup>158</sup> « L'image ou la sensation intérieure perçue par le créateur avant même que d'être incarnée n'est pas une image dans le sens d'une illustration, mais la cristallisation d'une expérience vécue ou imaginée », Jacqueline Robinson, « Éléments du langage chorégraphique », citée par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 249.

« chorégraphique », au sens où l’entend Laurence Louppe, deviendrait alors cette « immense machine à déchiffrer (et interpréter) cette image souvent sans contour, cette intention secrète, souvent inconnue [...] du créateur<sup>159</sup> ».

La particularité de cette démarche résidait dans l’absence d’« énoncés » sur lesquels se fonder. Contrairement à certaines méthodes – comme celle de Joao Fiadeiro qui transmet des principes de composition à ses interprètes à partir des « territoires » que ses soli ont « défrich[és]<sup>160</sup> » – la construction des outils que j’allais mettre en place s’appuyait sur la reconnaissance, au sein du corps des danseuses, d’une qualité singulière, pour déterminer son territoire d’origine. Il n’y avait pas d’énoncés préexistants que j’aurais pu organiser en une méthode de transmission, mais la résonance d’une expérience vécue qui énonçait des pistes de transmission. Je concevais donc l’élaboration de ces principes chorégraphiques comme le travail d’écriture grâce auquel j’allais « faire exister les images invisibles<sup>161</sup> » qui fondaient la corporéité du solo.

## 5. Revue de littérature en pratique

La nécessité de définir et de partager des outils répondait à la fois à une démarche chorégraphique, dans le sens où je souhaitais « élire », dans le corps des danseuses, « une corporéité qui résonne avec [mon] projet<sup>162</sup> », et à un constat que je faisais en expérimentant et en comparant les méthodes de création et de recherche de chorégraphes aussi différent.es que Noé Soulier, Rosalind Crisp et Dalila et Nacera Belaza.

### *Nacera et Dalila Belaza : le corps de l’énigme*

Dans les premiers temps de la recherche bibliographique, la lecture de l’ouvrage de la chercheuse Frédérique Villemur sur le travail de Nacera Belaza<sup>163</sup> avait découvert certaines similitudes entre ma propre quête et la sienne. J’étais intriguée par l’aspiration de la chorégraphe à « ouvrir l’horizon intérieur<sup>164</sup> » en libérant le corps des formes écrites et des

---

<sup>159</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 279.

<sup>160</sup> Joao Fiadeiro et David-Alexandre Guéniot, « Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là – essai de transcription du travail de recherche de Joao Fiadeiro » in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, op. cit., p. 116.

<sup>161</sup> Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, citée par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 246 : « Là est le miracle et le défi de la création chorégraphique : tirer des fils depuis l’invisible, donner corps à ce qui n’existe pas, “faire exister les images invisibles” disait Mary Wigman ».

<sup>162</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 246.

<sup>163</sup> Frédérique Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, op. cit.

<sup>164</sup> Nacera Belaza citée par Frédérique Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, op. cit., p. 33.

gestes acquis. En « cherch[ant] dans [son] espace intérieur ce qui lui ouvre de plus grands espaces<sup>165</sup> », Nacera Belaza exige du corps qu'il « n'existe [...] qu'au travers de ce qu'il révèle<sup>166</sup> ». Cette formule, qui faisait écho à l'expérience du solo, m'interpelait sur les moyens d'accéder à cet état et, *a fortiori*, de le transmettre.

Mes interrogations se sont confrontées à une expérimentation concrète à l'occasion d'une audition que la chorégraphe organisait en octobre 2020 à l'Atelier de Paris. Elle était alors à la recherche de plusieurs danseur.ses pour reprendre une pièce de groupe qu'elle avait développée en 2018 à partir d'une première forme présentée en 2012 à Avignon. D'après sa note d'intention, *Le Cercle* devait « reproduire le propos de la recherche initiale », à savoir :

[...] celui du corps totalement soumis aux suggestions et aléas du son – ce qui avait permis de faire émerger une gestuelle très particulière où le corps se défaisait de toute structure mécanique connue. Devenant ainsi le réceptacle d'une multiplicité sonore, il accédait à un état proche de la transe<sup>167</sup>.

Malgré le temps limité de l'audition, réduit à quatre heures pour le premier tour, j'espérais que la chorégraphe s'appuierait sur des exercices pour nous amener à éprouver l'état de disponibilité recherché. Mais, après des propos liminaires qui ne se développaient pas au-delà de ce qu'énonçait déjà la note d'intention, sa démarche s'est révélée particulièrement abrupte : nous devons improviser un à un sur des musiques rythmées et dynamiques et nous laisser *traverser* par ses multiples couches instrumentales et vocales, sans jamais chercher à *danser*... L'enjeu de cet exercice – et la quasi-impossibilité à y répondre – résidait dans notre aptitude à abandonner nos corps volontaires, déterminés et informés par des pratiques de danse. Nacera Belaza souhaitait que nous devenions une « page blanche », semblable à un « réceptacle » qu'auraient rempli momentanément les matières musicales. En invitant des danseur.ses en majorité issu.es de solides formations en danse contemporaine<sup>168</sup>, la chorégraphe ne pouvait pourtant pas ignorer que sa quête était en partie vaine. Nos corps étaient, de fait, constitués des couches sédimentées au fil de nos parcours d'élève puis d'interprète, profondément marqués par les enseignements que nous avons reçus et les chorégraphes avec qui nous avons travaillé. L'oubli de ces couches, même partiel, supposait de court-circuiter des agencements neuro-

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>167</sup> Note d'intention publiée sur le site de la chorégraphe : <https://cie-nacerabelaza.com/portfolio-item/le-cercle/>

<sup>168</sup> La majorité était en effet issue des CNSM de Paris et de Lyon, du Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) d'Angers ou de la formation professionnelle Coline à Istres.

moteurs que l'habitude avait imprimés dans nos attitudes et nos gestes. Pour y parvenir il aurait sans doute fallu s'appuyer sur des stratégies de mise en veille des automatismes corporels, telles que certaines pratiques somatiques en ont développé<sup>169</sup>. Ici, nulle stratégie, nul outil : l'état de disponibilité demandé par Nacera Belaza devait être atteint presque aussitôt qu'un son émergeait des enceintes. Si, au bout de dix secondes, nous n'y étions pas, la musique s'interrompait et le regard perçant de la chorégraphe nous confrontait à notre évidente fausse route. Les quelques « élu.es » qui parvenaient à improviser pendant trente secondes décrivaient un sentiment à la fois trouble et jouissif, où se mêlaient la perte de repères et l'éloignement de soi-même. Sans doute ce trouble était-il le signe d'une ouverture du corps à l'espace, à partir de laquelle il devenait possible d'oublier sa danse pour que « ça danse<sup>170</sup> ». Les propos de Nacera Belaza étaient percutants mais demeuraient nimbés d'un mystère dont elle seule détenait la clé. Puisque la justesse de notre improvisation était relative à une forme de soumission, à travers laquelle nous étions agi.es par les « suggestions et [les] aléas du son », nous entraîinions nos corps vers un abandon qui conférait à la chorégraphe une autorité dont je percevais les limites. Il fallait à la fois se rendre « disponible » pour que « mont[e] en [nous] l'image » qui allait « traverser tout l'espace<sup>171</sup> » et « se jet[er] au vide<sup>172</sup> » pour devenir des « intermédiaires » entre les spectateur.ices et « une autre dimension<sup>173</sup> ». Le travail de Nacera Belaza se fondait sur ce que je percevais alors comme une forme de dessaisissement de soi, par le biais duquel le corps intercédait entre des phénomènes qui le dépassaient.

L'accès à cet état semblait captiver certain.es des danseur.ses qui y parvenaient et, pour l'avoir effleuré du doigt, je crois pouvoir comprendre l'objet de leur fascination. Pendant les quelques secondes qui ont délimité ma propre expérience, un flux énergétique liquide s'est répandu dans mes membres, brisant les digues des articulations des épaules et des hanches et débordant au-dehors des limites qui contenaient par ailleurs mon mouvement. La musique ne me percutait plus mais semblait émaner de ma propre intériorité, creusant les espaces délaissées de ma chair – celle de mon ventre, de mes cuisses et de mes bras. Surtout, je ne retenais aucun geste, ne fixais aucune image, et étais incapable de saisir la trace que je laissais dans l'espace :

---

<sup>169</sup> Comme c'est le cas avec la méthode Feldenkraïs ou avec le Body Mind Centering (B.M.C).

<sup>170</sup> Nacera Belaza citée par Frédéric Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, op. cit., p. 37.

<sup>171</sup> Frédéric Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, op. cit., p. 135.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>173</sup> Une spectatrice, citée par Frédéric Villemur, évoquant son expérience à la suite de la représentation de *La Traversée* (2014) de Nacera Belaza : « notre regard ne s'arrête pas à vos corps qui sont comme des intermédiaires entre nous et une autre dimension », in Frédéric Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, op. cit., p. 90.

je ne (me) voyais pas et ne me souvenais de rien d'autre que de la sensation de m'être oubliée, d'avoir disparue... Cette expérience ne s'est plus jamais reproduite, ni lors de l'audition – dont je n'ai passé que le premier tour – ni lors de celle de la sœur de la chorégraphe, Dalila Belaza, dont je passais pourtant, deux ans plus tard, les trois tours d'audition.

Poussée à la fois par la recherche d'un travail et par la curiosité, je me suis en effet rendue à Marseille en novembre 2022 pour y rencontrer Dalila, qui cherchait alors à constituer l'équipe de création de sa deuxième pièce de groupe, *Rive*. Après de longues années passées au côté de sa sœur, pour laquelle elle continue par ailleurs d'être interprète, sa propre démarche de chorégraphe est née de sa rencontre, en 2019, avec un groupe de danse folklorique aveyronnais. La création *Au cœur*, qu'elle a élaborée avec eux en s'appuyant sur leur pratique, a initié son souhait de « créer des intersections entre la mémoire des rituels folkloriques et les gestes de la danse contemporaine<sup>174</sup> ». *Rive* devait, à la suite de *Figures*, s'inspirer du pas de la bourrée pour développer une « danse vibratoire », plaçant les danseurs « au seuil de la réalité et de l'immatérialité », dans un « état de transcendance<sup>175</sup> ». Déçue par ma première rencontre avec Nacera, qui m'avait laissé le souvenir d'une expérience à la fois déroutante et violente, j'étais curieuse de connaître la démarche de celle qui avait été sa partenaire artistique privilégiée : peut-être détenait-elle les clés d'interprétation de cette danse mystérieuse...

La réponse à cette question m'est apparue de manière assez évidente, dès le premier jour d'audition : Dalila Belaza nous faisait savoir qu'elle détenait ces clés en même temps qu'elle refusait de nous les partager. À nous, quel qu'en soit le coût, de les découvrir en nous-mêmes. Par intérêt et par orgueil, j'ai lutté pendant trois jours pour déceler en moi le point de départ de cette « expansion intérieure, sans fin et sans retour<sup>176</sup> ». Même si je repérais chez Dalila la même violence que chez sa sœur, qu'elles deux tenaient par ailleurs pour de l'exigence, j'étais séduite par la poésie de son langage et par les images intérieures qu'elle réveillait. Rechercher « le récit intime, mystérieux et immuable qui sommeille en nous<sup>177</sup> » nous semblait à tous.tes une quête estimable, au prix de laquelle nous étions prêt.es à sacrifier notre propre estime.

Le mode opératoire était le même que chez sa sœur : un.e à un.e, après avoir parfois patienté assis.e pendant une heure, nous nous risquions dans l'espace de la musique, jouant le jeu d'un lâcher-prise qui obtenait rarement l'approbation de la chorégraphe. Les temps d'échange, qui

---

<sup>174</sup> Site internet de Dalila Belaza : <https://www.hiyacompanie.com>

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> *Idem.*

suivaient les trois heures laborieuses d'expérimentation, conféraient à Dalila seule la possibilité de statuer sur ce qui était juste et ce qui ne l'était pas, sans qu'il nous soit permis de connaître les fondements de ce partage. Encore plus qu'avec sa sœur, que je n'avais côtoyée qu'une demi-journée, je mesurais l'emprise que pouvait générer cette forme d'autorité sur des danseur.ses dévalué.es dans leur propre capacité à émettre une analyse de leur geste. Lorsque j'ai osé dire que je trouvais « rassurant » le fait que nous puissions envisager de nous défaire de notre propre propension au contrôle – au travers de pratiques somatiques par exemple – Dalila m'a rétorqué qu'il n'y avait rien qui puisse être qualifié de rassurant dans sa pratique : c'était dire combien il était nécessaire que nous soyons ébranlé.es pour éprouver l'état de transcendance recherché.

Le magnétisme que décrivent un grand nombre de critiques au sujet des œuvres spectaculaires de Nacera et de Dalila Belaza est le fruit d'une recherche profonde pour « donner corps à l'invisible et au trouble<sup>178</sup> ». Il importerait néanmoins de mettre en regard ces effets d'envoûtement et d'hypnose avec ce qui en constitue l'un des principaux supports : les interprètes eux-mêmes. Si la danse apparaît « nimbée dans un régime d'énigme<sup>179</sup> », est-ce seulement parce que l'obscurité caresse leurs corps et dévoile par touche leurs gestes tournoyants ?

Quoiqu'il en soit, ces deux expériences d'audition révélaient, par effet inversé, le rôle de la transmission de processus chorégraphiques dans la production active du geste par l'interprète<sup>180</sup>. Sans outillage ni appui formel, son corps se soumet à une puissance extérieure qui en règle l'évolution. Peu à peu entraîné à déterminer ses sensations en fonction de leur validation externe, il devient l'objet d'un geste qui le possède. Le public, alors, peut observer ces « corps emportés par quelques déferlantes tourbillonnantes ou manipulés tels des pantins désarticulés<sup>181</sup> » ...

---

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> Gérard Mayen, « Ou Dalila, ou Nacera, ou les deux à la fois », *Toute la culture* [En ligne], 2 juillet 2023, consulté le 17 juin 2024. URL : <https://toutelaculture.com/spectacles/danse/ou-dalila-ou-nacera-ou-les-deux-a-la-fois/>

<sup>180</sup> Certain.es des danseur.ses ayant participé à la création de *Rive* m'ont confirmé que le processus de création était semblable au mode opératoire de l'audition. Ils et elles n'ont jamais eu accès à une « méthode » et parlent plus volontiers de moments où leur état de conscience était modifié, comme c'est le cas dans l'hypnose.

<sup>181</sup> Olivier Frégaville-Gratian d'Amore, « Rive, l'hypnotique voyage en clair-obscur de Dalila Belaza, *L'Œil d'Olivier* [En ligne], 27 juin 2023, consulté le 17 juin 2024. URL : <https://www.loeildolivier.fr/2023/06/rive-hypnotique-voyage-en-clair-obscur-de-dalila-belaza/>.



### *Rosalind Crisp : les choix du corps*

En décembre 2022, peu de temps après l'audition de Dalila Belaza, j'ai suivi la masterclass de la danseuse et chorégraphe australienne Rosalind Crisp à l'Atelier de Paris. La proximité dans le temps de ces deux expériences rendait d'autant plus saisissant le contraste entre leur démarche respective : alors que la première livre sans méthode l'interprète à l'exploration d'un champ infini, la deuxième fonde sa recherche sur l'identification et l'élaboration de principes de mouvements, à la fois par elle-même et par celles et ceux qui partagent son terrain de jeu.

Les journées d'atelier avec Rosalind Crisp s'articulaient autour d'un ou plusieurs paramètres gestuels et sur les moyens de les solliciter. La chorégraphe ne nous livrait jamais une méthode clés en main mais nous incitait à observer la façon dont nous produisions du mouvement pour définir nos propres outils. Comment activer la sensation de son poids, de sa respiration, du sol, de l'espace ? Comment passer du pôle de l'activité à celui du rien ? L'alternance entre l'improvisation, l'écriture automatique et les échanges spontanés avec les autres danseur.ses nous guidait vers une observation active de nos corps respectifs. Peu à peu, à mesure que nous prenions conscience des choix qui informaient nos gestes, nous élaborions des stratégies pour les déjouer ou les soutenir, décrivant un ensemble de principes que nous pouvions alors tenter de transmettre.

La démarche que nous partageait Rosalind Crisp se fondait sur un dispositif de travail nommé *d a n s e*, initié en 2005 à partir de son désir de prêter attention aux décisions qu'elle-même prenait en dansant :

Depuis longtemps j'improvisais, seule, en studio, afin de produire les matériaux des pièces à venir. *d a n s e* a commencé lorsque je me suis intéressée non plus au mouvement lui-même, mais à la façon dont je le produisais. J'ai alors senti que ce processus nouveau avait sa propre autonomie. J'ai distillé les premières partitions de *d a n s e* simplement en nommant ce que j'étais en train de faire, et elles sont aujourd'hui encore les bases du travail<sup>182</sup>.

Comme l'indique Isabelle Ginot dans l'article qu'elle consacre à cet ample projet, *d a n s e* n'est pas le nom d'un « style chorégraphique » mais désigne « avant tout une attitude de travail, basée sur un répertoire non clos, et devenu immense, de contraintes ou partitions attentionnelles<sup>183</sup> ». La danse naît alors de la tension permanente entre le désir de suivre la partition et la réalité de

---

<sup>182</sup> Rosalind Crisp citée par Isabelle Ginot dans son article « Danse potentielle : à propos de *d a n s e* de Rosalind Crisp », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <https://journals.openedition.org/danse/369>

<sup>183</sup> *Idem*.

ce qui se produit dans nos corps<sup>184</sup>. En expérimentant *d a n s e* on ne cesse de voyager entre ces deux pôles : d'une part la contrainte comme moteur de génération du geste, d'autre part la contrainte comme « fenêtre à travers laquelle [on] [se] regarde [soi-même<sup>185</sup>] ».

Au fil des improvisations, et quelles que soient les partitions sur lesquelles elles reposaient, Rosalind nous incitait à soutenir notre attention en définissant la tonicité, la musicalité, l'amplitude ou les dynamiques susceptibles de maintenir l'intérêt que nous avions pour tel ou tel autre aspect du mouvement. En choisissant de « rester avec » ou de « laisser » cet intérêt derrière nous, nous engageons nos corps dans une instabilité fondatrice. L'espace de la recherche était alors celui d'une écoute sans cesse renouvelée et sollicitée par l'impermanence de nos gestes. La capacité à prendre des décisions à partir de cette écoute devenait une clé pour rompre nos habitudes et se « frayer le chemin de [...] mouvements encore inconnus<sup>186</sup> » de nous. Au-delà du plaisir enfantin que nous prenions à explorer l'espace sans considérer la forme produite, nous éprouvions une satisfaction profonde à nous en détacher : l'attention portée au processus de fabrication du geste était similaire à celle d'un passager observant le paysage défiler depuis l'arrière d'une voiture<sup>187</sup>. Nous ne dirigeons pas nos corps vers un but connu mais le suivions activement dans son cheminement.

L'écoute intérieure que cherche à développer Rosalind Crisp reflète, dans une certaine mesure, celle vers laquelle tend la danse des sœurs Belaza. Toutes trois travaillent à la disponibilité d'un corps façonné par le geste qui le traverse. Mais là où la danse belazienne relie l'interprète à « une dimension » située « au-delà de sa condition<sup>188</sup> », le dispositif *d a n s e* lie constamment le.a danseur.se au(x) « territoire(s) » corporel(s) où ses mouvements prennent forme. Alors que la danse, chez Dalila et Nacera Belaza, s'écrit en dehors des corps, dans l'écoute des forces invisibles qui recèlent son mystère, la danse de Rosalind Crisp s'écrit à partir d'une « fabrique d'attentions<sup>189</sup> » qu'active l'interprète. Pour la chorégraphe australienne, l'invisibilité n'est pas un lieu énigmatique ou immatériel, mais l'espace de projection des

---

<sup>184</sup> Cela rejoint ce que dit Laurent Pichaud dans son article « Faire voir du lieu avec la danse » : « Créer c'est mesurer l'écart entre ce que l'on veut faire et ce qui advient réellement », in *Repères, cahier de danse*, La Briqueterie/CDC du Val-de-Marne, vol. 18, n° 2, 2006, pp. 19-21.

<sup>185</sup> Rosalind Crisp dans le documentaire réalisé par Étienne Aussel, *Rosalind Crisp, l'espace entre les espaces*, (2009). La vidéo est en ligne sur le site Vimeo du réalisateur : <https://vimeo.com/9936614>

<sup>186</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 125.

<sup>187</sup> C'est d'ailleurs une image qu'a utilisée Rosalind pendant la masterclass.

<sup>188</sup> Site internet de Dalila Belaza.

<sup>189</sup> Isabelle Ginot, « Danse potentielle : à propos de *d a n s e* de Rosalind Crisp », art. cit.

« danses potentielles<sup>190</sup> » contenues dans chaque décision prise par les performeur.ses. C'est d'ailleurs, pour les spectateur.ices de *d a n s e*, le lieu où l'on accepte d'être « suspendu [...] entre les danses exposées et celles que l'on fictionne », dans un « espace vacant » peuplé « d'impulsions de gestes et de perceptions de ces gestes, d'intentions, de lâcher-prises et d'inhibitions<sup>191</sup> ».

La confrontation de la démarche des sœurs Belaza avec celle de Rosalind Crisp intervenait tardivement dans ma propre recherche puisque le trio venait tout juste d'être créé, en septembre 2022 à Micadanses. Néanmoins, en la vérifiant, cette double expérience me donnait des appuis pour consolider la voie que j'avais entreprise : la recherche d'un corps agi par la danse ne peut se faire au détriment de sa capacité à conscientiser ses propres décisions. L'expérience des auditions avec Nacera et Dalila m'avait révélé ce qu'implique cette recherche en l'absence de méthode. Livré à sa propre énigme, le corps ne se laisse traverser qu'en s'abandonnant à un état de conscience modifié. Sans prise sur les circonstances qui favorisent l'accès à cet état, il s'ouvre à une danse qu'il ne connaît pas. À l'inverse, la masterclass de Rosalind Crisp me montrait qu'il existait d'autres chemins pour rompre ses automatismes et faire advenir un geste inédit. Dans la mesure où l'habitude s'installe dès lors que la prise de décision n'intervient pas dans la réalisation d'un mouvement, la voie qu'elle propose consiste précisément dans la reconnaissance de choix au sein du processus de fabrication du geste. La spécificité de *d a n s e* n'est pas due au fait que le dispositif s'appuie sur des contraintes et des partitions – ce qui est commun à bon nombre de pratiques chorégraphiques<sup>192</sup> – mais à ce que celles-ci évoluent et se transforment au gré des décisions que prennent constamment les interprètes.

L'expérimentation de ce dispositif m'a permis de le confronter à celui que j'avais commencé à définir à l'issue de la présentation d'une étape de travail en novembre 2021, et, surtout, de le mettre en lien avec ce qui avait amorcé mes premières réflexions au sujet de la construction d'outils chorégraphiques, avant même d'entamer la création du trio : la masterclass de Noé Soulier, suivie en janvier 2021 à l'Atelier de Paris.

---

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> Voir le chapitre dédié aux utilisations de la contrainte par certain.es chorégraphes dans l'ouvrage d'Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, *op. cit.*, pp. 171-188.

*Noé Soulier : corps moteur, corps mobile*

À cette époque je ne connaissais le travail du chorégraphe qu’au travers de sa pièce *Vagues*, découverte en novembre 2018 au Théâtre de Chaillot. Parmi les lointains souvenirs de mon expérience de spectatrice, il me restait celui d’avoir été frappée par la lisibilité du chemin du geste dans l’espace et dans le corps des interprètes. Les mouvements semblaient répondre à des indications motrices à la fois précises et indiscernables, qui les empêchaient de dévier de leur trajectoire.

Au moment de m’inscrire à la masterclass de Noé Soulier, la question des processus de création chorégraphique était au cœur de ma réflexion méthodologique. Le trio *Dans le creux de l’absence*, dont les premières répétitions étaient prévues pour le mois d’avril 2021, commençait à être conçu comme le lieu central de ma recherche, celui à partir duquel j’allais déceler les mécanismes à l’œuvre dans le *Vrai lieu*. Dans la mesure où l’enjeu de ce projet résidait dans la découverte de principes chorégraphiques à partir des effets qu’ils génèrent, il me semblait pertinent d’emprunter ce même trajet depuis mon expérience de spectatrice et de danseuse, en me confrontant à la démarche d’un autre chorégraphe. Le souvenir laissé par *Vagues* allait ainsi déterminer mon point de vue pendant le stage de Noé Soulier : quel lien unissait ma propre perception aux modes de production du mouvement développés par le chorégraphe ? J’allais faire l’expérience concrète que son livre *Actions mouvements et geste* décrit avec justesse :

Le fait d’analyser la manière dont les mouvements sont implicitement définis permet ainsi d’identifier et de distinguer différentes façons d’agir sur son corps et les expériences de soi qu’elles occasionnent. Il devient alors possible de faire retour sur ces expériences, les comparer et les appréhender<sup>193</sup>.

[...]

Quel que soit le mode de définition du mouvement [...] il peut être employé aussi bien pour observer les actions des danseurs et des performeurs que pour les produire. Ce sont tous des paradigmes d’appréhension qui opèrent dans la réception comme dans la création du mouvement<sup>194</sup>.

En orientant le regard de ses lecteur.ices à travers différents cadrages conceptuels du mouvement, Noé Soulier fait de son livre une proposition chorégraphique. Les focales d’attention qu’il y développe sont autant de modes de définition et de perception du geste : qu’il soit conçu de manière « géométrique, anatomique, mécanique, par un but pratique, local et

---

<sup>193</sup> Noé Soulier, *Actions mouvements et geste*, Pantin, CND, 2016, p. 29.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 52.

global, comme modèle ou problème moteur<sup>195</sup> », le geste produit à la fois des corps différents et des expériences perceptives singulières. Dans cette perspective, les façons de concevoir le mouvement ne doivent pas être choisies d'après leur capacité à rendre compte des paramètres qui soutiennent le geste, mais « en fonction de ce qu'elles permettent d'éprouver<sup>196</sup> ».

Le stage proposé par Noé Soulier me donnait l'opportunité d'expérimenter et de questionner le ou les mode(s) d'appréhension du mouvement susceptibles d'être à l'origine de l'impression perceptive que j'ai décrite au sujet de *Vagues*. Même si le chorégraphe ne prévoyait pas de s'appuyer sur cette pièce spécifiquement, le texte présentant la masterclass insistait sur le lien entre ce qui « instruit » le geste et la « lecture » qui en découle :

Éviter quelqu'un qui évite, lancer des parties de son corps comme si elles pouvaient se détacher et se propager dans l'espace, attraper l'autre en s'attrapant soi-même, s'élaner vers des mouvements qui ne viendront jamais, frapper avec les parties les plus fragiles du corps... Nous explorerons ces instructions paradoxales pour saisir les qualités de mouvements produites par des actions pratiques tout en évitant une identification directe des actions en question. L'absence de la reconnaissance immédiate du but permet d'offrir une pluralité de lectures et d'associations<sup>197</sup>.

Les « instructions paradoxales » que soutenaient ces actions pratiques (éviter, lancer, attraper, s'élaner) définissaient une façon d'agir sur le corps à la fois précise et déroutante qui éclairait rétrospectivement la double impression de lisibilité et d'indétermination produite par le spectacle de *Vagues*. En expérimentant ces instructions pendant l'atelier, j'ai pu éprouver physiquement l'origine de cette ambiguïté : parce qu'ils n'agissaient pas sur un objet extérieur, les buts pratiques qui orientaient mon corps dans l'espace le visaient lui-même, dans un mouvement de réflexivité qui modifiait en permanence sa propre perception. J'étais en même temps celle qui agissait et celle qui était agie. Ma réponse aux « instructions paradoxales » dépendait de la capacité de mon corps à être à la fois le moteur et le mobile du geste qu'il produisait et qui l'affectait<sup>198</sup>.

Le souvenir du spectacle de *Vagues* s'éclairait au fil des improvisations, à la lumière des expériences par lesquelles je testais les potentialités et les limites d'un mouvement appréhendé à travers des actions pratiques réflexives. L'ouverture à ce mode de définition et de perception découvrait par ailleurs de nouveaux chemins corporels, dont le trait commun était d'articuler

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>197</sup> Noé Soulier, texte de présentation de la masterclass donnée du 18 au 22 janvier 2021 à l'Atelier de Paris.

<sup>198</sup> La réflexivité du geste est commune en danse : ce qui l'est moins, dans le cas évoqué, est le fait de confier à son corps un but pratique qui le vise lui-même.

l'activité et la passivité du corps. J'oubliais peu à peu *Vagues* pour m'intéresser aux types de contraintes qui favorisaient cet entrelacement. J'y décelais en effet une similitude avec la sensation que m'avait procurée la création du *Vrai lieu* : celle à la fois *d'être dansée* et de créer les conditions d'avènement de cette danse<sup>199</sup>.

Dans son ouvrage, Noé Soulier considère que la définition d'une contrainte locale, assignée à un membre spécifique, est à l'origine d'une scission du corps entre une partie motrice et une partie mobile. Alors que la contrainte globale porte sur l'ensemble du corps, ce type de contrainte transforme le membre concerné en un « objet<sup>200</sup> » : devenu « agent du mouvement », le reste du corps « se rétracte [...] pour agir sur une partie de lui-même qui subit le mouvement<sup>201</sup> ». Le chorégraphe appuie ses réflexions sur les travaux de neurologues<sup>202</sup> qui, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, ont émis l'hypothèse selon laquelle le schéma corporel<sup>203</sup> était plastique et capable d'incorporer des outils. Des expériences plus récentes<sup>204</sup> ont développé cette piste et montré que l'usage répété d'un outil entraînait un réajustement automatique de nos mouvements par le système nerveux et favorisait donc son intégration<sup>205</sup>. Noé Soulier compare l'outil – comme objet extérieur – à la partie du corps que l'on contraindrait : « lorsque le danseur se donne une contrainte locale qui concerne un de ses membres, cette partie de son propre corps devient l'objet extérieur sur lequel il agit<sup>206</sup> ». Cette comparaison lui permet alors d'envisager la plasticité du schéma corporel à partir du partage entre corps moteur et corps mobile. Selon lui, dès lors que la superposition de contraintes locales entraîne une évolution

---

<sup>199</sup> Voir *supra*, p. 18.

<sup>200</sup> Noé Soulier, *Actions mouvements et geste*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>202</sup> Noé Soulier fait référence à l'article publié par Henry Head et Gordon Holmes en 1911 : « Sensory Disturbances From Cerebral Lesions », *Brain*, vol. 34, 1911, pp. 102-254.

<sup>203</sup> Noé Soulier cite la définition qu'en a proposé Shaun Gallagher : « Le schéma corporel [...] est un système de processus sensori-moteurs qui régule constamment la posture et le mouvement – processus qui fonctionnent sans conscience réflexive ou la nécessité d'un guidage perceptuel », Shaun Gallagher, « How the Body Shapes the Mind », cité et traduit par Noé Soulier in *Actions mouvements et geste*, *op. cit.*, p. 44. Cette définition est proche de celle qu'en a donné le théoricien et danseur Hubert Godard : « système de fonctions motrices qui opèrent sans la nécessité d'une représentation consciente, intentionnelle, et gèrent la plupart de nos mouvements de manière automatique, dans la référence au contexte », in Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*, p. 71.

<sup>204</sup> Noé Soulier fait référence aux travaux des chercheurs Atsushi Iriki, Michio Tanaka et Yoshiaki Iwamura, publiés en 1996 dans l'article « Coding of Modified Body Schema During Tool Use by Macaque Postcentral Neurons », *Neuroreport*, vol. 7, 1996, pp. 2325-2330.

<sup>205</sup> On peut facilement concevoir ce processus en considérant la voiture comme un outil extérieur à son corps.

<sup>206</sup> Noé Soulier, *Actions mouvements et geste*, *op. cit.*, p. 47.

constante de ce partage, il est « probable » que le schéma corporel soit « affecté » par cette reconfiguration permanente « entre agent et patient au sein même du corps<sup>207</sup> ».

En expérimentant ce type de contrainte pendant le stage (par exemple : *lancer* son épaule, puis son avant-bras, puis l'arrière de son genou ; *frapper* avec la cheville, le sternum, l'oreille), je ressentais effectivement ce que Noé Soulier décrit rationnellement dans son ouvrage. Mon corps se fragmentait à mesure qu'il recevait des informations contradictoires, réagissant au mouvement à l'endroit où il l'avait précédemment déclenché et *vice versa*. À force d'éprouver de manière répétée la même contrainte locale, je parvenais néanmoins à intégrer la configuration qui la soutenait et à retrouver une forme d'organicité. Peu à peu je réalisais que le trouble né de ces expériences de contraintes ou de buts pratiques réflexifs n'était que l'effet d'un perpétuel réagencement sensori-moteur. La double sensation d'activité et de passivité, que j'avais assimilée à celle du *Vrai lieu*, reposait sur ma capacité à considérer certains membres de mon corps comme des objets réagissant à des stimuli extérieurs. Ce qui était advenu pendant la création du solo émanait au contraire d'une intériorité irréductible, qui m'unifiait plus qu'elle ne me scindait. La passivité de mon corps n'était pas celle d'une réaction à une source motrice aléatoire, mais la conséquence nécessaire d'un état qu'il avait activement généré. Même si je ne savais pas encore comment, je devinais que la contrainte ne pourrait m'aider qu'en s'activant d'une manière à la fois intérieure et unifiante. Elle ne devait pas être le moteur à partir duquel le corps *réagit*, mais le soutien à l'émergence d'un geste qui *agit*.

Ce que je commençais à identifier pendant le stage de Noé Soulier était proche de l'idée que formule Rosalind Crisp lorsqu'elle distingue la contrainte comme source génératrice de mouvements de la contrainte comme « fenêtre à travers laquelle [on] [se] regard[e] [soi-même<sup>208</sup>] ». Sans le nommer ainsi, je percevais le lieu d'émergence de la danse du solo comme un espace à partir duquel le geste s'observe et se génère lui-même. Restait à définir le cadre de cette fenêtre d'observation et les moyens de le produire...

Les lignes qui précèdent me permettent ici de souligner le rôle joué par ces deux exercices de mises à distance dans la compréhension des processus engagés et dans la découverte de nouvelles pistes de travail : en passant du studio à la scène, puis de mon studio à celui d'autres chorégraphes, le mouvement de la recherche a creusé l'espace de sa propre réflexivité. La présentation publique d'une étape de travail, puis la confrontation de mes hypothèses à d'autres logiques artistiques, ont ainsi permis de dégager un axe déterminant pour l'avancée de ma

---

<sup>207</sup> *Idem*.

<sup>208</sup> Rosalind Crisp dans le documentaire réalisé par Étienne Aussel.

recherche : la reconnaissance d'un implicite corporel fondateur, puis la découverte de la responsabilité du corps dans la génération de la contrainte, ont révélé la nécessité de produire des outils chorégraphiques pour appréhender et élucider ces phénomènes.

Si la pratique de transmission a mis au jour l'importance de l'espace dans le partage d'un état de corps *intranquille*, cernant ainsi un peu plus les spécificités de la danse du *Vrai lieu*, les expériences de distanciation évoquées plus haut ont signalé les limites d'une telle découverte. Dès lors qu'elle ne se *réfléchit* pas, cette sensation d'espace demeure ineffable : le corps en fait l'expérience, la reconnaît, mais ne peut ni l'exprimer, ni la partager. L'élaboration d'outils s'est donc présentée comme un moyen pour ouvrir les corps à leur propre attention. En suivant une voie inductive, c'est-à-dire en concevant ces outils *à partir* de l'expérience de cette sensation, il devient possible d'envisager une description et une analyse qui ne la recouvrent pas.





## DEUXIEME PARTIE : CHERCHER-CRÉER L'ESPACE



## CHERCHER-CRÉER L'ESPACE

La création d'outils chorégraphiques s'est élaborée progressivement, dans l'entrecroisement des espaces de la pratique et de sa mise en perspective ; elle s'est alternativement nourrie des expériences en studio et des savoirs conceptuels que ces expériences sollicitaient, dans une dynamique d'implication-explicitation semblable à celle exposée dans la première partie. Néanmoins, afin de faire apparaître plus nettement le cheminement qui a conduit à la création d'outils pratiques, j'ai choisi d'en distinguer les étapes saillantes : d'abord l'analyse et la tentative de conceptualisation de la spatialité révélée à l'issue des premières résidences ; ensuite la mise à l'épreuve de cette conceptualisation dans la pratique chorégraphique ; finalement l'agencement des découvertes permises par ces deux étapes dans la définition d'une méthode de création.

Dans un premier temps, l'articulation des savoirs philosophiques avec les avoires de la danse a contribué à m'extraire d'une poétique du *lieu* intérieur pour cerner les spécificités d'un espace à la fois épais et diffus, profond et étalé, intérieur et extérieur. L'approche phénoménologique et les conceptions de Merleau-Ponty, Straus et Laban m'ont amenée à assimiler la spatialité commune au solo et au trio à un mouvement réversible, haptique, non-directionnel, unissant simultanément corps et espace (I.).

La mise en regard de cette spatialité avec les moyens chorégraphiques de la produire a alors nécessité de distinguer deux types d'espace : d'une part la spatialité comme *sensation*, ou comme disposition corporelle spécifique, d'autre part la spatialité comme *outil*, c'est-à-dire comme élément matériel interagissant avec le corps. Dans ce cadre-là, la matérialisation et l'imagination-symbolisation de l'espace ont joué un rôle déterminant (II.).

C'est à partir de cette double définition – l'espace comme disposition et l'espace comme soutien – qu'il a été possible d'élaborer une méthode chorégraphique susceptible de transmettre l'état de corps associé à la spatialité du solo : constituée de quatre étapes et de treize filtres superposés, la partition corps-espace en est l'illustration (III.)

# I. L'espace à l'épreuve de ses conceptualisations

## 1. Du lieu à l'espace

### *Le lieu métaphorique*

L'expression d'un « Vrai lieu », qui a donné son titre au solo tout en désignant l'hypothétique point d'ancrage intérieur que je recherchais, est empruntée à l'écrivaine Annie Ernaux et au titre de l'ouvrage recueillant l'intégralité de ses entretiens filmés avec la réalisatrice Michelle Porte. Dans *Le Vrai lieu*, paru en 2014, l'écrivaine oppose à la difficulté de parler de ses livres l'évidence d'une formule qui décrit le rôle joué par l'écriture dans sa propre vie : « Parce que, si on me pousse dans mes derniers retranchements, c'est tout de même là où j'ai l'impression d'être le plus. Mon vrai lieu<sup>209</sup> ». Par-delà les lieux qu'elle a effectivement habités et qui constituent « l'arrière-fond de la réalité<sup>210</sup> » où s'ancrent ses écrits, le lieu de l'écriture est celui par lequel s'éprouve profondément la vérité de son existence. Le « vrai lieu » d'Annie Ernaux répond à la « vraie vie » que décrit Proust dans l'extrait du *Temps retrouvé* qu'elle cite quelques pages plus tôt dans le livre d'entretiens :

La grandeur de l'art véritable [...] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature<sup>211</sup>.

Pour Annie Ernaux, comme pour Marcel Proust, l'écriture est en même temps le moyen et le lieu d'atteinte de cette « réalité loin de laquelle nous vivons ». En plongeant silencieusement à travers les eaux troubles de l'expérience et de l'habitude, elle devient le geste par lequel l'écrivain recouvre la conscience de sa propre existence. Dans cette perspective, et en suivant l'auteur norvégien Karl Ove Knausgaard, « l'essentiel de l'écriture » consiste à « sortir ce qui existe de l'ombre de la connaissance<sup>212</sup> » : en dépliant les couches épaisses qui enveloppent nos gestes, nos habitudes et les pensées que nous en avons formées.

---

<sup>209</sup> Annie Ernaux, *Le Vrai lieu – entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014, p. 111.

<sup>210</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>211</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu III, Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 891.

<sup>212</sup> Karl Ove Knausgaard, *La Mort d'un père*, *op. cit.*, p. 259.

Comme je l'ai exposé en introduction, l'assimilation de l'écriture à un geste d'affouillement du corps suggérait des ponts entre les démarches littéraire et chorégraphique. La création du solo *Le Vrai lieu* était mue par mon désir d'atteindre, puis de ramener à la surface, sinon un corps originel, du moins des traces de celui-ci. En me guidant au fond de moi-même, l'expérience chorégraphique m'a finalement maintenue dans une intériorité opaque où, peu à peu, s'est formée la sensation d'avoir touché à un lieu que je qualifiais d'*irréductible*. Tout à la fois familier et insaisissable, il me semblait être ce *vrai* lieu à partir duquel le geste se déploie au-delà de ses limites, libéré des phénomènes d'anticipation et des automatismes qui, habituellement, restreignent son champ d'expansion et régulent son flux.

Dans un premier temps, et puisque je ne l'envisageais que par le prisme de la pensée, j'éclairais ce lieu intérieur à la lumière des métaphores employées d'une part par des écrivain.es au sujet de leurs écrits, d'autre part dans des analyses philosophiques portant sur l'origine du mouvement dansé : le « lieu » comme geste d'écriture, comme « paysage » intérieur déterminant la forme et le fond du texte<sup>213</sup> ; le lieu comme « noyau éidétique » (Frédéric Pouillaude), « zone vide » (Laurence Louppe), « vacuité initiale », « champ de ruines », « carrière » du démiurge, espace « transcendantal et sensible » (Catherine Kintzler)... Aussi stimulantes soient-elles sur le plan de l'imagination, ces métaphores étaient essentiellement vouées à appréhender une expérience en termes d'une autre. Ce que George Lakoff et Mark Johnson ont démontré, à savoir que « tout système de concept en termes de pensée et d'action est fondamentalement du domaine de la métaphore<sup>214</sup> », m'éloignait ici de la singularité de ma propre sensation. La diversité de ces expressions métaphoriques, employées par les un.es et les autres pour désigner un certain espace de création, ouvrait un vaste champ imaginaire où se reflétaient autant d'expériences physiques et culturelles différentes de la mienne. Comme l'a montré l'œuvre de Gaston Bachelard avant George Lakoff et Mark Johnson, les métaphores, et notamment celles ayant trait à l'espace, trouvent leur source dans nos corporéités respectives<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Je pense ici à l'écrivain israélien Aharon Applefeld, cité par sa traductrice, Valérie Zenatti : « Un homme naît quelque part, il vit avec ces paysages, c'est une part de son destin, il ne pourra jamais les extirper de lui-même [...]. Je suis né dans la neige, j'ai poussé dans la neige, un être transporté avec lui cet héritage, il ne peut pas s'en défaire, c'est pourquoi j'ai commencé en disant que le fond et la forme nous étaient comme imposés, à nous, les artistes, nous ne pouvons nous en libérer [...]. Je peux écrire sur tout, mais en fait je ne peux pas écrire sur tout, parce que je suis planté dans un certain lieu, et je suis relié à ce monde [...] et je ne peux en sortir », in Valérie Zenatti, *Dans le faisceau des vivants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, p. 67-68.

<sup>214</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne* [1985], traduit de l'anglais par Michel de Fornel, avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 15.

<sup>215</sup> Dans *La Terre ou les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard s'appuie sur une phrase de l'écrivain Buffon énumérant des matières rocheuses – « le roc vif, les quartz, les jaspes, le feldspath, les schorls, les micas, les grès, les porphyres, les granits » – pour soutenir que ces « mots durs » illustrent la volonté de « l'homme [de] garder l'expérience de ses mains », Gaston Bachelard, cité par Christine Roquet in *Vu du geste, op. cit.*, p. 102.

Plutôt que de décrire le *lieu* que j'avais atteint à partir d'expressions où s'opérait déjà la traduction d'une information perceptive en une autre, il me fallait cerner ses caractéristiques spécifiques à partir de ma propre perception. Dans cette perspective, en s'appuyant précisément sur la sensation du solo, la création du trio devenait le moyen de la *porter au-delà* d'elle-même : s'il devait y avoir une métaphore, dans la mesure où il est parfois impossible de décrire certaines expériences sans faire usage d'une forme métaphorique, celle-ci ne se superposerait pas à mon expérience corporelle mais se formerait à partir d'elle. Autrement dit, il ne s'agissait plus de penser la sensation du solo dans un système conceptuel mais de l'éprouver dans un acte de création. Si je parvenais à trouver la « racine substantielle de la qualité poétique » du solo – sa « matière » – alors les métaphores « se développ[eraient] d'elles-mêmes<sup>216</sup> ».

Comme je l'ai exposé dans la première partie, la mise en place de ce cadre de recherche a révélé un écart stimulant entre le terme né de la conceptualisation du solo et celui né au cœur de la pratique de création du trio : ce n'est jamais la notion de *lieu* qui a fait surface, mais, l'approfondissant, l'étendant ou la débordant, celle d'*espace*.

Dans leur acception la plus commune, le lieu désigne une portion déterminée de l'espace tandis que l'espace renvoie à une « étendue indéfinie qui contient tous les objets<sup>217</sup> ». Au-delà de la diversité de sens qu'ils revêtent par ailleurs en fonction du contexte, il serait évidemment réducteur de s'appuyer sur ce type de définition pour saisir la particularité de l'expérience sensible à laquelle ils renvoient dans le cadre d'une création chorégraphique. Il n'en reste pas moins que la première distinction que j'opérais entre ces deux termes était liée à l'idée d'une délimitation de l'étendue : le *lieu* circonscrivait une topographie intérieure tandis que l'*espace* renvoyait à une sensation de débordement. Était-ce simplement que l'expérience du solo se localisait dans mon unique corps, en une partie déterminée de l'espace, tandis que la danse du trio se répandait au-delà de ces limites ? Ou bien fallait-il entendre cette distinction comme le signe d'un approfondissement en même temps que d'une extension du *lieu* de naissance du mouvement ? Il est possible que les deux propositions soient valables mais, dans la mesure où le terme de *lieu* n'a jamais refait surface lors des sessions de répétitions, ni même lorsque je m'adressais à chaque danseuse séparément, j'ai choisi de considérer la substitution des termes selon la deuxième proposition : celle d'un affinement de la sensation du solo, à travers lequel je retournais sur ma propre expérience sans intermédiaire métaphorique.

---

<sup>216</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 43.

<sup>217</sup> Entrées du *Dictionnaire de la langue française Lexis*, Paris, Larousse, 2002, p. 672 et p. 1047.

### *Entre lieu et espace : un espace de frottement*

Tout en ayant fait ce choix, je m'interrogeais sur les liens qui continuaient d'unir les deux termes : que restait-il, dans cet « espace » que partageaient les interprètes du trio, de la puissance du « lieu » qui m'avait aimantée ?

Dans son essai *Le Site et le paysage*, la philosophe Anne Cauquelin rappelle que l'usage quotidien du vocabulaire spatial est « singulièrement laxiste ». Les termes que nous confondons – « espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site<sup>218</sup>... » – déterminent des « emplacements plus ou moins précis » et sont hiérarchisés selon leur étendue relative : dans cette logique d'emboîtement, *espace* est ainsi « plus grand que *lieu* ». Contre ce classement, qu'elle considère inopérant dès lors qu'il s'agit d'appréhender l'espace virtuel, Anne Cauquelin suggère plutôt de considérer les différences entre ces termes à partir d'une structure opposant deux pôles : « l'un appartenant à l'étendue – c'est l'espace géométrique [...] qui permet de définir une position – et l'autre référant à un ensemble plus complexe, mêlant temps, milieu et espace – c'est le lieu propre<sup>219</sup>, qui définit une singularité<sup>220</sup> ». Une telle structure lui permet de distinguer deux logiques spatiales et d'opposer espace et lieu sur le plan de leur dimensionnalité. Alors que le premier répondrait à une logique de l'emboîtement définie par la ligne, le plan et la découpe, le lieu serait caractérisé par une logique de l'extension que la notion de profondeur permet d'appréhender. Par « extension » Anne Cauquelin ne renvoie pas à l'horizontalité plane « d'une étendue étalée devant nos yeux », mais à la verticalité tridimensionnelle d'une « mémoire en profondeur ». Sur la carte géographique qui nous représente l'espace, les lieux figurent des interruptions, des « trous » creusant la surface lisse du quadrillage. Pour illustrer cette idée, la philosophe propose d'envisager le lieu comme un « autre langage » :

[...] je pourrais comparer le quadrillage du plan à une linéarité discursive et l'apparition d'un « lieu propre » au surgissement du mot d'esprit, du lapsus, ou de figures du discours qui, sortant de l'obscurité viennent soudain à la surface comme une parole longtemps tenue sous le boisseau. Ainsi le plan serait-il caviardé, troué par les lieux, comme par les manifestations d'un « sous-sol », d'un infra-langage, d'un monde de qualités, difficilement transposables dans le monde des quantités<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage* [2002], Paris, PUF, 2013 (troisième édition), p. 74

<sup>219</sup> Il s'agit du concept de *topos oikeion* d'Aristote, qui marque l'appartenance d'un sujet à un lieu.

<sup>220</sup> Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 81.

Cette métaphore linguistique, et le dualisme qui la sous-tend, s'appuient sur la distinction qu'elle emprunte à Ptolémée entre la « quantité » dont se préoccupe la « géographie » et les « qualités » que décrit plutôt la « chorographie ». À travers ces deux termes, le géographe grec définit ainsi deux modes de description graphique du monde : d'une part l'étude géographique, qui élabore « une imitation graphique de la partie connue de la Terre », ne retenant que les « traits qui entrent dans des schémas globaux et universels », d'autre part l'étude chorographique qui, contrairement à la première, ne se préoccupe pas de « quantité » mais privilégie les « qualités » des « réalités partielles » de la Terre<sup>222</sup>.

La proposition d'Anne Cauquelin ne présenterait pas d'intérêt majeur pour ma recherche – sinon sous forme de contradiction – si elle se limitait à distinguer l'espace comme étendue liée à « l'objectivité » et à l'« idéalité », du lieu comme profondeur rattachée « à la subjectivité, au vécu, à l'existence<sup>223</sup> ». D'abord parce qu'elle fait ici référence à des spatialités extérieures au corps, d'autre part parce que sa distinction contredit l'impression, produite par la danse du trio, qui soutient justement la substitution du terme de *lieu* par celui d'*espace* : ce qui me semble avoir été transmis, entre le corps du solo et ceux des trois interprètes, n'est pas la découpe de l'espace mais l'épaisseur de celui-ci qui, comme le *lieu* d'Anne Cauquelin, déborde les contours des corps. Ce qui retient mon attention, à la lecture de l'ouvrage de la philosophe, ne concerne donc pas la discordance que j'observe entre les caractéristiques qu'elle attribue à ces deux formes de spatialité et la manière que j'ai de les percevoir ; il s'agit plutôt de sa proposition d'opérer une « couture », un « compromis », entre espace et lieu grâce à l'invention d'un « troisième type d'espace<sup>224</sup> ». Tel qu'elle le définit, le « site » répond à cette ambition : en « se nour[r]issant des deux spatialités qu'il nie », le *site* est à la fois en rapport avec « ce lieu fait de mémoire dont nous entretenons les chorographes » et « avec l'espace partageable et mesurable de la physique<sup>225</sup> ». En guise d'exemple, et pour illustrer les caractéristiques hybrides du site, Anne Cauquelin s'appuie sur un tableau de la Première Renaissance italienne<sup>226</sup>. Au-delà de l'*espace* architecturé et découpé du premier plan (cloisons, dallage, colonnes), au-delà du *lieu* que constitue le paysage *in-fini* à l'arrière-plan du tableau, « se profilent, au loin, une ville entourée de murs, des palais, des maisons, des monuments » :

---

<sup>222</sup> Claude Ptolémée, *Géographie*, I, 1, cité par Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>223</sup> Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>226</sup> Il s'agit de *L'Annonciation de Fano* (1488-1490) du peintre italien Pietro di Cristoforo Vannucci, dit le Pérugin.



le lieu du paysage contient ce qu'il « a pour vocation de contester », de l'espace emboîté. Le « site » naît alors de cette friction, ouvrant un espace *entre* l'étendue de la surface et l'extension du fond.

Plus que le site en lui-même, l'entre-deux qu'il désigne m'incitait à considérer le passage du *lieu* du solo à l'*espace* du trio à travers un espace de frottement, où se rencontraient l'intériorité de mon expérience et celles des interprètes. Les caractéristiques de l'espace que j'avais senti et reconnu, lors des premières sessions de création, n'étaient pas celles du « site » décrit par Anne Cauquelin mais elles révélaient une hybridité similaire : à la fois épais et diffus, creusant les corps et les débordant, supportant les gestes et les contenant, l'espace que j'observais me renvoyait à la profondeur du *lieu intérieur* du solo en même temps qu'il s'*étalait* sous mes yeux à travers l'apparition du corps commun du trio.

## 2. Une approche phénoménologique de la spatialité

La nature de cette spatialité, dont je devinais peu à peu le rôle essentiel dans le processus de transmission mis en place, s'éclairait par touches mais demeurait insaisissable dans sa globalité. La difficulté à l'appréhender était en grande partie liée à celle de sa conceptualisation : comme donnée sensible mise à l'épreuve d'une expérience singulière, elle résistait à son abstraction. Pourtant, à mesure que je progressais dans la création, il devenait de plus en plus nécessaire de l'extraire de son champ d'émergence, à la fois pour la penser dans le cadre analytique de ma recherche, mais surtout pour l'utiliser comme outil de création et de transmission du mouvement dansé. J'entamais alors un travail de distanciation fondé sur la confrontation de ma propre sensation avec les différentes conceptualisations de l'espace dont elle me semblait proche. Dans un premier temps, la mise en regard de ces pensées me semblait être le moyen de resserrer mon champ d'observation sur les propriétés spatiales soutenant le phénomène de *reconnaissance* que j'ai décrit plus haut. Dans un second temps, et une fois identifiées ces propriétés, il deviendrait possible de tester leur capacité à soutenir l'état de corps commun apparu à plusieurs reprises – lors de répétitions et à l'occasion de la présentation d'une étape de travail. Comme supports de cette expérimentation, les corps des interprètes pourraient alors déceler la nature de la relation à l'espace qui avait inscrit la danse du solo dans leurs gestes.

Comme le rappelle Julie Perrin dans sa thèse, « l'histoire des conceptions de l'espace se développe tant dans les réflexions de théoriciens de différentes disciplines (mathématiciens, physiciens, géomètres, géographes, philosophes, artistes...) que dans les réalisations et les

représentations qui ont pu en être données<sup>227</sup> ». Les multiples « naissances » auxquelles l'espace a donné lieu ont dessiné, selon Anne Cauquelin, « une lignée d'inventions<sup>228</sup> » s'enchaînant les unes aux autres et constituant, aujourd'hui, le « fond stratifié » sur lequel s'inscrivent nos modes d'appréhension contemporains. Il ne s'agit donc pas, ici, de rendre compte de la diversité des acceptions qui ont modelé ce fond au fil du temps, l'objet de cette recherche-crédation n'étant pas de proposer une ontologie de l'espace mais de saisir la nature du lien qui l'unit au corps dans le cadre précis d'un geste de création et de transmission en danse contemporaine. Dans cette perspective, le renvoi à des conceptualisations spécifiques ne répond pas à une démarche exhaustive mais à l'éclairage d'une expérience particulière : l'espace haptique de la phénoménologie, l'espace homogène de Straus, l'espace dynamique de Laban, l'espace courbe de la relativité générale, sont ici convoqués parce qu'ils me permettent d'aborder l'espace du trio à travers le réseau de connexions qui les lie les uns aux autres. L'étude et la mise en regard de leurs caractéristiques respectives ne sert pas un jeu de transposition mais interroge le type de relation, de milieu et de dimension qui sous-tend la perception spatiale à l'œuvre dans le trio. En effet, aussi variés soient les vocables qui le désignent,

Il semble que toujours, l'espace se définisse en fonction de la nature accordée à un milieu – est-il plein, vide, neutre, habité de forces, homogène, troué ? –, en fonction de la nature d'une relation – relation entre l'objet, le sujet et ce milieu, relation entre les objets ou les sujets – et en fonction de la dimension – l'espace est-il fini ou infini, mesurable ou incommensurable, irréductible<sup>229</sup> ?

C'est à toutes ces questions que je souhaitais répondre à travers la recherche-crédation du trio. En s'articulant à un fond « sédimenté de théories de l'espace<sup>230</sup> » l'analyse de ma pratique chorégraphique devait déterminer les spécificités de sa spatialité, à la fois pour en faire un outil de transmission et de création, mais aussi pour proposer une nouvelle manière de la percevoir.

Comme en témoignent les notes prises dans mon carnet de bord, les caractéristiques que j'attribuais à l'espace étaient d'abord celles d'un espace dynamique : « s'agrandissant » puis « soulevant », « poussant » et « dilatant » les corps des interprètes, il ne désignait jamais une donnée statique et absolue mais apparaissait relativement au geste qu'il soutenait. Par ce rapport d'interdépendance, je m'inscrivais dans le sillage d'une approche phénoménologique de

---

<sup>227</sup> Julie Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, Thèse de Doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Philippe Tancelin, 2005, p. 107.

<sup>228</sup> Anne Cauquelin, *Le Site et la paysage*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>229</sup> Julie Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>230</sup> Anne Cauquelin, *Le Site et la paysage*, *op. cit.*, p. 73.

l'espace, largement répandue dans le champ de la danse et de son étude. À l'opposé de la métaphysique et de la science, qui considèrent et ordonnent le réel depuis une position surplombante, cette approche nie l'existence de réalités « en soi » pour définir les phénomènes à partir du système subjectif de corrélation dans lequel ils apparaissent. Comme le rappelle la chercheuse Emma Bigé dans un article éclairant l'apport de la phénoménologie pour la danse, cette « théorie de l'apparaître » interroge les choses « sans présupposer leur sens d'être, sans présupposer ce qu'elles sont<sup>231</sup> » : l'espace phénoménologique est pré-objectif parce qu'il naît en même temps que le sujet « se fixe à son milieu<sup>232</sup> ». Une telle conception semble avoir été intégrée par les danseur.ses modernes puis contemporain.es qui ont hérité de Laban l'abandon de l'orientation objective du corps, rattachée aux modes de représentations classiques, au profit de ce que le théoricien et danseur a nommé la « perspective corporelle<sup>233</sup> » : c'est le corps lui-même qui, à travers son déploiement au sein de la dynamosphère, révèle l'espace. En ce sens, et en suivant Laurence Louppe, l'espace chorégraphique est « co-substantiel du corps en mouvement décrit par Laban. Il n'a rien de l'espace "objectif", représentation abstraite d'"un milieu où baignent les choses" dont Merleau-Ponty dénonce déjà la vision<sup>234</sup> ». En invoquant l'une des figures majeures de la phénoménologie, Laurence Louppe fait écho à l'analyse qu'elle développe quelques pages plus tôt dans sa *Poétique de la danse contemporaine*, en soulignant les liens entre l'expérience du monde proposée par les phénoménologues et la perception labanienne de l'espace de la danse. En mettant sur un même plan « le caractère expansif de la kinesphère » et l'illimité du « tissu de relations » que nous nouons avec le monde, elle s'appuie sur la proposition de la danseuse Vera Maletic d'observer des similitudes entre l'intérêt de Laban pour l'orientation spatiale et celui des phénoménologues Straus, Buytendijk et Merleau-Ponty :

Les quatre auteurs partagent la vision de l'interdépendance du mouvement du corps avec l'espace... L'intérêt pour l'orientation spatiale, qui prend racine dans les fondements existentiels de l'homme, tels que le champ gravitaire, la structure du

---

<sup>231</sup> Emma Bigé, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1394>

<sup>232</sup> Dans le chapitre « L'espace » Maurice Merleau-Ponty a montré que la spatialité advient de la « situation [...] pré-objective du sujet qui se fixe à son milieu », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 317.

<sup>233</sup> Rudolf Laban, *Espace dynamique*, op. cit., p. 162.

<sup>234</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 178.

corps, le centre de gravité en relation avec l'organisation et le potentiel du mouvement est commun à ces quatre auteurs<sup>235</sup>.

Pour paraphraser la chercheuse Katharina Van Dyk, il importe moins de savoir qui, des phénoménologues ou des danseurs, détient la « paternité » de cette conception de l'espace que de constater qu'ils partagent une « commune prémisse : il n'y a pas d'antériorité du corps sur ses gestes, car les gestes génèrent des corporéités et donc aussi des spatialités<sup>236</sup> ». Si de nombreux.ses poéticien.nes, philosophes, analystes et praticien.nes du mouvement font appel à la phénoménologie dans leurs études, c'est en partie parce que celle-ci offre un cadre pour penser l'indissociabilité du sujet et de l'objet qui sous-tend le geste dansé. Surtout, *certaines* phénoménologies ont plus particulièrement permis d'approfondir la nature de cette relation à travers une redéfinition de la perception et du sentir. L'article d'Emma Bigé démontre en ce sens de quelle manière les concepts de Chair et de Sentir, développés par Maurice Merleau-Ponty d'une part et par Erwin Straus d'autre part, ont déplié l'acte de perception à partir de la motricité qui l'active. Il ne s'agit pas, à travers cet écrit, de revenir sur les fondements de ces philosophies, déjà largement examinées dans le cadre des études en danse, mais de questionner les caractéristiques de la spatialité qu'elles permettent d'appréhender dans le cas particulier de la danse du trio.

Dès le deuxième jour de recherche en studio émerge l'idée d'un espace qui serait à la fois ce qui supporte le geste et ce qui est porté par lui, dans un rapport de co-constitution que contredit pourtant l'antériorité attribuée à la « création de l'espace », censée « précéder la forme<sup>237</sup> » du geste. Cette dernière formule renvoyait à une conditionnalité qui ne devait pas être confondue avec la conception de l'espace développée par Kant. Selon lui, au même titre que le temps, l'espace n'est « rien d'autre que [...] la forme de tous les phénomènes des sens externes, c'est-à-dire la condition subjective de la sensibilité sous laquelle seulement, pour nous, une intuition externe est possible ». Autrement dit, espace et temps sont les termes *a priori* de la sensibilité : ils donnent forme à la matière qui me touche. Comme prédicat, l'espace de Kant n'est donc « attaché aux choses que dans la mesure où elles nous apparaissent<sup>238</sup> ». Cette conception, qui a le mérite d'accorder plus d'importance au sujet après les positions matérialiste de Descartes –

---

<sup>235</sup> Vera Maletic, *Body, Space, Expression*, citée par Laurence Louppe in *Poétique de la danse contemporaine*, p. 69.

<sup>236</sup> Katharina Van Dyk, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/607>

<sup>237</sup> Carnet de bord, 27 avril 2021.

<sup>238</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [1781], traduction et présentation d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2021, p. 123.

l'espace comme matière assimilant corps et étendue – et monadiste de Leibniz – l'espace comme rapport de position entre les corps – demeure celle d'une subjectivité transcendante qui considère « la réceptivité du sujet » comme « précéd[ant] de façon nécessaire toutes les intuitions [des] objets » qui l'affectent. Tant qu'ils ne sont pas ordonnés, *a posteriori*, par ce qui leur préexiste dans notre esprit, les phénomènes sont donc envisagés comme des « objets indéterminés<sup>239</sup> ». Selon Kant, espace et temps ne sont pas des concepts constitués par l'entendement mais ce qui conditionne la détermination de ces phénomènes.

La formule que j'employais dans mon carnet de bord n'était pas : « l'espace précède la forme » – auquel cas l'antériorité aurait pu être entendue comme une forme de conditionnalité – mais bien : « la création de l'espace précède la forme ». L'antériorité – ou la conditionnalité – que j'identifiais n'était pas celle d'un espace ordonnant mon geste, mais celle d'un geste de création dont j'allais découvrir peu à peu qu'il ordonnait à la fois l'espace et mon geste. En se maintenant au fil des répétitions, et tout en s'affinant à mesure que les interprètes précisaient leur propre sensation, l'impression produite lors des trois premières journées de recherche a fourni une base solide à la conception d'une spatialité susceptible de transmettre et de générer l'état de corps du solo. C'est elle, en effet, qui a suscité le phénomène de reconnaissance par lequel je me suis trouvée, comme Laurent Pichaud, « être à l'endroit qui me regarde<sup>240</sup> ». J'insiste donc sur cette première tentative de définition du rôle joué par l'espace parce qu'elle a déterminé un certain nombre d'éléments essentiels pour la suite :

La création de l'espace précède la forme. L'espace supporte et est porté.  
Le corps est comme une pierre poreuse qui absorbe et libère l'air qui le contient/qu'il contient<sup>241</sup>.

Surlignées sur une page isolée de mon carnet de bord, ces trois phrases s'énoncent sur un mode assertif qui les distinguent des premières notes éparses et tâtonnantes. Ce qui ressemble à une mise en exergue témoigne en réalité du temps écoulé entre la germination de l'idée et sa formulation : je déposais ces phrases une fois rentrée chez moi, après la deuxième après-midi de recherche passée au Regard du Cygne. Sur le trajet de retour, je me représentais les corps et la danse des interprètes à partir de l'entrecroisement de mon impression et de celle de Carole : quel(s) point(s) commun(s) entre ce que je percevais comme une verticalité née de la « poussée<sup>242</sup> » de l'espace, et la sensation, décrite par Carole, que la « naissance » du geste

---

<sup>239</sup> *Idem*.

<sup>240</sup> Laurent Pichaud, « Artiste où chercheur ? », déjà cité.

<sup>241</sup> Carnet de bord, 27 avril 2021.

<sup>242</sup> Colonne C – carnet de bord, 27 avril 2021 : « debout, l'impression d'être poussées par l'espace ».

« crée son propre creux dans l'espace<sup>243</sup> » ? D'une part l'espace soutenait la direction du corps, d'autre part le volume de l'espace était modelé par celle-ci.

Bien qu'elle soit incomplète, l'idée que je formulais dans le but de concilier ces deux dimensions allait me permettre d'élaborer une première base à la conception de la spatialité à l'œuvre : en progressant à travers les pensées entremêlées de Merleau-Ponty, de Straus et de Laban, j'identifiais peu à peu sa qualité haptique, non directionnelle et, surtout, son activité propre.

### 3. Un espace haptique et homogène

Tel que le considérait Kant, l'espace demeurerait une donnée préalable à l'expérience et l'homme le sujet central de la perception. En prônant un « retour aux choses mêmes », Edmond Husserl, le père de la phénoménologie, fondait son approche sur une suspension de notre existence dans le monde : l'*epoché*, comme principe de réduction phénoménologique, devait favoriser la description de la chose telle qu'elle nous apparaît, en-deçà d'une connaissance ou d'un jugement antérieurs. L'un des apports majeurs de cette philosophie résidait dans la remise en cause de l'opposition entre sujet et objet, intérieur et extérieur, qui avait jusqu'alors prévalu dans le système de pensée occidental. Le mode de perception qu'elle proposait se fondait au contraire sur un rapport unitaire au monde, au sein duquel la conscience ne devait pas constituer notre perception du monde mais être *au* monde.

En entamant la recherche en studio, mon propre mode de perception n'était pas déterminé par une méthode d'observation : comme je l'ai montré en introduction et dans la première partie de cet écrit, la pratique chorégraphique devait produire une méthode « en processus », adaptée au rythme de son évolution. Parce qu'elle est aussi et d'abord une création, ma recherche se fonde et revendique une forme d'indétermination. Il est probable, en suivant la réflexion de la chercheuse Paule Gioffredi, que ce dernier aspect, associé au fait que l'« apparaître » de la danse est « polarisé par des corps mobiles et percevants, habitants et explorateurs de la phénoménalité<sup>244</sup> », soit à l'origine du recours que je fais aux concepts développés par des philosophes comme Merleau-Ponty et Straus. Il est aussi probable que l'importance qui leur est par ailleurs accordée dans un certain nombre d'articles et d'ouvrages sur la danse ait suffisamment imprégné ma réflexion pour que leurs pensées infusent ma pratique. Quelle qu'en

---

<sup>243</sup> Colonne D – carnet de bord, 27 avril 2021 : comme je l'ai déjà mentionné, Carole faisait référence au souvenir qu'elle gardait d'une expression de Giacometti.

<sup>244</sup> Paule Gioffredi, « Phénoménologie de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/596>

soit la raison il est manifeste que leurs approches phénoménologiques de l'espace rencontrent ma propre expérience et, sans l'éclairer entièrement, m'aident à la concevoir telle qu'elle apparaît.

Conçu alternativement comme ce qui supporte le geste – « l'espace sous soi s'agrandit<sup>245</sup> », « poussées par l'espace<sup>246</sup> » – comme ce qui est cadré par le geste – « l'espace entre deux parties du corps<sup>247</sup> » – et comme ce que le geste informe – la naissance du geste « crée son propre creux dans l'espace<sup>248</sup> » –, l'espace était indéniablement perçu à travers le mouvement qu'il engendre et/ou qui l'engendre. Ce dynamisme était surtout caractérisé par une réversibilité qui entamait la frontière des corps en favorisant leur perméabilité : l'espace avec lequel « il [fallait] lutter » était à la fois « en soi » et « autour de soi », tandis que les corps eux-mêmes étaient assimilés à des pierres poreuses. « L'air » que je les observais absorber et évacuer n'était pas celui du ballon que je leur suggérais de « laisser gonfler<sup>249</sup> », mais celui d'un espace qui contenait les corps en même temps qu'il était contenu par eux. La perception d'un ensemble unissant corporéité et spatialité, né de ce que j'identifiais dans un rapport de co-constitution, annulait toute forme d'antériorité ou de postériorité et, en ce sens, diminuait le rôle de la temporalité. J'approfondissais cette impression en l'articulant à la fois au sens haptique que décrit Merleau-Ponty à travers sa réflexion sur la réversibilité du touchant et du touché, et au moment pathique qu'Erwin Straus associe à une certaine forme de spatialité. Comme je l'ai écrit plus haut, ces deux appuis ne devaient pas cadrer l'analyse de ma propre expérience mais constituer des moyens pour l'extraire de son milieu d'émergence.

### *Un espace haptique et réversible (Merleau-Ponty)*

Tout en prolongeant les travaux d'Husserl sur la définition d'un espace existentiel, Merleau-Ponty radicalise la position de son prédécesseur en maintenant la suspension de la conscience au moment de la sensation et en défendant l'idée d'une présence *au monde*<sup>250</sup> : l'espace naît en

---

<sup>245</sup> Colonne E – Carnet de bord, 26 avril 2021.

<sup>246</sup> Colonne C – Carnet de bord, 27 avril 2021.

<sup>247</sup> Colonne A – Carnet de bord, 26 avril 2021.

<sup>248</sup> Colonne D – Carnet de bord, 27 avril 2021.

<sup>249</sup> Colonne E – Carnet de bord, 27 avril 2021 : Ces images ne décrivaient pas la qualité supposée de l'espace mais tentaient d'identifier et d'activer – pour moi comme pour les interprètes – ce qui sous-tendait la motricité du solo (j'y reviendrai dans la section suivante).

<sup>250</sup> Pour Husserl l'espace se constitue par le sujet au gré de « synthèse d'identifications et de différenciations » entre les champs spatiaux et les objets, par le biais d'une conscience qui résiste à la suspension de la thèse de l'existence du monde, voir Edmund Husserl, *Chose et Espace. Leçons de 1907*, Paris, PUF, 1989.

même temps que le corps s’y situe. Surtout, tel qu’il l’expose dans ses derniers ouvrages – *L’Œil et l’Esprit* puis *Le Visible et l’Invisible* – il envisage ce rapport de co-constitution à travers l’intrication du visible et du tangible : « tout ce que je vois », écrit-il, « est par principe à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du “je peux<sup>251</sup>” ». Autrement dit, l’espace merleau-pontyen se construit dans la pratique, au gré du déploiement de la motricité et de la vision du sujet. Il s’appréhende en acte, en dehors de toute représentation préalable, et se fonde sur l’indissociabilité entre le « monde visible et celui [des] projets moteurs », conçus comme les « parties totales du même Être<sup>252</sup> ». En réfutant l’idée selon laquelle le visible aurait une valeur en soi, Merleau-Ponty soutient la thèse de l’appartenance du corps au monde :

S’il [le corps] touche et voit, ce n’est pas qu’il ait les visibles devant lui comme objets : ils sont autour de lui, ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regards et ses mains. S’il les touche et les voit, c’est seulement que, étant de leur famille, visible et tangible lui-même, il use de son être comme d’un moyen pour participer au leur, que chacun des deux êtres est pour l’autre archétype, que le corps appartient à l’ordre des choses comme le monde est chair universelle<sup>253</sup>.

La conception d’une « chair universelle » comme tissu unissant la chair du corps et celle du monde permet au philosophe de rendre compte de la porosité entre intérieur et extérieur, entre sujet sensible et objet senti. En dévoilant la sensibilité du monde lui-même, il insiste sur le nécessaire « empiètement [...] entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible<sup>254</sup> ».

La prise en considération de cette réversibilité m’interrogeait, dans le cadre de la création du trio, sur ce qui m’était apparu dans un double mouvement – un « air » qui est à la fois contenant et contenu des corps, un « espace » qui est à la fois ce qui est porté et ce qui supporte : l’absence d’éléments explicitant leur mode de liaison suggérerait-elle une simultanéité entre les deux versants de ce mouvement ou bien fallait-il les considérer l’un après l’autre ? À ce sujet, Merleau-Ponty insiste sur le fait que la réversibilité qu’il décrit ne se réalise jamais parfaitement :

Nous avons, pour commencer, parlé sommairement d’une réversibilité du voyant et du visible, du touchant et du touché. Il est temps de souligner qu’il s’agit d’une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. Ma main gauche est

---

<sup>251</sup> Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit* [1964], Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

<sup>252</sup> *Idem.*

<sup>253</sup> Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 175.



toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence ; elle s'éclipse au moment de se produire, et c'est toujours de deux choses l'une : ou vraiment ma main droite passe au rang de touché, mais alors sa prise sur le monde s'interrompt, ou bien elle la conserve, mais c'est alors que je ne la touche pas vraiment, *elle*, je n'en palpe de ma main gauche que l'enveloppe extérieure<sup>255</sup>.

La confrontation de cette réflexion avec l'observation du trio révélait ses propres limites, dans la mesure où Merleau-Ponty prend pour sujet de la réversibilité ce que je considérais comme son objet : l'expérience qu'il décrit est celle d'un corps pris dans le mouvement de sa réflexivité, et qui, pour cette raison, ne peut aller « au-delà d'une sorte d'imminence<sup>256</sup> » ; mon attention ne se portait pas sur le corps comme sujet touchant/touché mais sur l'espace et l'air comme sujets touchant/touchés (par) le corps. Ce point de vue, qui n'est évidemment pas celui d'une longue et rigoureuse étude de la structure du phénomène de la perception, était en partie déterminé par l'intuition selon laquelle le solo était animé par une danse dont j'étais l'objet. Mon regard se tendait vers ce qui constituait le mouvement, lequel était considéré non pas comme prise du sujet sur son monde<sup>257</sup> mais comme ce qui, depuis un *lieu* que je n'avais pas encore identifié, saisit le sujet.

Si elle éclairait la réversibilité de la matière spatiale soutenant le geste des interprètes, la dimension haptique de l'espace révélée par Merleau-Ponty ne parvenait pas à décrire la simultanéité qui me semblait lier espace et mouvement dans la création du trio. Tel que je le percevais, l'espace n'apparaissait pas *depuis* le corps des interprètes mais, d'une certaine manière, *en deçà* de ces corps. Le *saisissement* que j'observais était sous-tendu par une relation unitaire, qui excédait la distinction entre le corps-sujet-intérieur et l'espace-objet-extérieur.

#### *Le mouvement propre de l'espace (Straus)*

La remise en cause de cette distinction – qui me paraissait inopérante pour définir les propriétés de la spatialité observée – trouvait un cadre théorique de pensée dans la proposition du phénoménologue et neuropsychiatre Erwin Straus de distinguer « le moment pathique et le

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

<sup>256</sup> « Le redoublement quasi “réflexif”, la réflexivité du corps, le fait qu'il se touche touchant, se voit voyant, ne consiste pas à surprendre une activité de liaison derrière le lié, à se réinstaller dans cette activité constituante ; en fait je ne réussis pas tout à fait à me toucher touchant, à me voir voyant, l'expérience que j'ai de moi percevant ne va pas au-delà d'une sorte d'*imminence*, elle se termine dans l'invisible, simplement cet invisible est *son* invisible, i. e. l'envers de *sa* perception spéculaire, de la vision concrète que j'ai de mon corps dans le miroir », Merleau-Ponty, « Notes de travail », *Le Visible et l'Invisible, op. cit.*, p. 298.

<sup>257</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 302.

moment gnosique de la perception<sup>258</sup> ». Alors que le second « fait seulement ressortir le *quoi* de ce qui est donné objectalement », le moment pathique désigne « la communication immédiate que nous avons avec les choses sur base de leur mode de donation sensible changeant<sup>259</sup> ». L'écart entre ces deux moments se fonde sur la conception d'un sentir qui, en tant que « pure présence propre<sup>260</sup> », précède la perception de l'objet :

Nous ne rapportons donc pas le moment pathique – que ceci ressorte expressément – aux objets avec leur propriétés fixes ou changeantes qui pourraient, en raison même de ces propriétés, nous attirer, nous effrayer, nous opprimer [...] De fait, si nous rattachions le moment pathique aux objets, nous l'aurions réintroduit dans le domaine du conceptuel, et la distinction du gnosique et du pathique se trouverait déjà résiliée. Or le pathique appartient justement à l'état vécu le plus originaire ; s'il est si difficilement accessible à la connaissance conceptuelle, c'est parce qu'il est lui-même la communication immédiate présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle que nous avons avec les phénomènes<sup>261</sup>.

La distinction du sentir et de la sensation reste encore tout à fait intérieure à la sphère du vécu et de sa teneur. Le moment gnosique fait seulement ressortir le *quoi* de ce qui est donné objectalement, le moment pathique, le *comment* de l'être donné<sup>262</sup>.

Même si Erwin Straus reconnaît l'inévitable intrication entre le pathique et le gnosique, dans la mesure où il défend par ailleurs la thèse de l'unité du sentir et du se-mouvoir<sup>263</sup>, la reconnaissance de cette couche de vécu originaire permet d'envisager une relation au monde qui, comme l'écrit la philosophe Anne Boissière, « précède la polarité objet sujet » : le sentir « relève d'un être-au-monde irréductible à tout rapport de type objectif et langagier<sup>264</sup> » et

---

<sup>258</sup> Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » [1930], traduit par Michèle Gennart, in Jean-François Courtine (études réunies par), *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Éditions du CNRS, 1992, p. 23.

<sup>259</sup> *Idem.*

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>263</sup> Voir Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, [1935], traduit par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Millon, 1989, p. 277 : « La musique et les mouvements d'une marche ou d'une danse sont unis entre eux de façon intermodale, et il n'existe aucune sorte d'associations particulières qui garantissent la connexion entre le son et le rythme car le mouvement suit immédiatement la musique. Bien avant que le jeune enfant ait appris des pas de danse conventionnels, il danse en rond, sautille aux mouvements d'une polka et est entraîné par la musique d'une marche dans les rangs qui défilent. L'art chorégraphique n'est possible qu'au titre de modelage spécifique de cette unité générale qui préexiste aux impressions sensorielles et aux mouvements. Les figures chorégraphiques peuvent être aussi belles que l'on voudra, il n'en reste pas moins que ce qui constitue leur caractère d'invention esthétique et ce qui peut être découvert et appris est toujours particulier, c'est l'unité originelle de la musique et du mouvement et celle-ci est antérieure à toute esthétique, à toute invention et à tout apprentissage ».

<sup>264</sup> Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op. cit., pp. 113.

« désigne donc une relation [...] qui n'est pas donatrice d'objet mais qui, à travers les impressions sensibles, décrit l'expérience vécue la plus immédiate<sup>265</sup> ».

Erwin Straus ne prétend pas que ce rapport unitaire détermine toutes nos expériences ; il propose en revanche de définir le type de mouvement et de spatialité qui favorisent ce mode de relation. C'est ainsi qu'il distingue, dans un long article au titre évocateur (« Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception »), l'espace « acoustique » du sentir de l'espace « optique » de la perception : alors que le premier, conçu comme « présentiel », homogène et sans directions, est celui du « mouvement non dirigé » ou « non délimité<sup>266</sup> », le deuxième, à la fois historique, métrique et strié<sup>267</sup>, définit l'espace de la pratique et des « mouvements finalisés<sup>268</sup> ».

La réflexion que développe Straus sur l'espace s'engage à partir d'une expérience qu'il qualifie lui-même de « contingente », et par laquelle il fait le constat d'une « connexion d'essence » entre musique et danse : selon lui, en assumant son autonomie à l'égard de la musique, la « danse absolue » qui émerge dans les années 1930 a « perdu l'espace qui lui était approprié<sup>269</sup> ». Ce point de départ, dont Frédéric Pouillaude a fait apparaître les limites<sup>270</sup>, permet au phénoménologue de démontrer que c'est bien le son, ou le ton musical, qui, en abolissant la direction de sa source, « emplit et homogénéise<sup>271</sup> » l'espace historique et directionnel de l'agir, formant par-là « la structure d'espace dans laquelle le mouvement dansant peut se produire<sup>272</sup> ».

---

<sup>265</sup> *Idem.*

<sup>266</sup> Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 34.

<sup>267</sup> Frédéric Pouillaude emprunte librement à Gilles Deleuze et Félix Guattari l'opposition lisse/strié – exposée dans leur ouvrage *Mille plateaux* (1980) : « Par espace *strié*, nous entendons tout espace dont le caractère directionnel est historiquement *institué*. Cette institution des *directions* relève soit de l'histoire personnelle du sujet au sein de son environnement, soit de l'histoire collective des pratiques et des institutions. “Espace strié” peut alors désigner aussi bien la façon dont je m'oriente au sein de mon quartier – ici l'épicerie, là-bas le tabac, un peu plus haut le métro – que des espaces plus franchement “techniques” et “artificiels”, tels que ceux mis en place par le travail, la danse, ou le sport. “Espace lisse” désigne au contraire toute tentative pour s'affranchir de l'*institué* [...]. C'est à ce dernier type d'espace que la musique et la danse, selon Straus, donnent accès, sur le mode de l'extase », Frédéric Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », in *Philosophie*, n° 93, Paris, Minuit, mars 2007, p. 35.

<sup>268</sup> Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 31.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>270</sup> Frédéric Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », *op. cit.*, p. 40 : « L'oubli de l'empirie [...] devient réelle condition du discours ».

<sup>271</sup> Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 19.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 31.

En s'appuyant sur la danse et l'espace chorégraphique, Straus ne cherche pas à définir leur mode d'existence artistique mais à dévoiler une situation dans laquelle s'opère « la suspension de la tension sujet-objet » : celle-ci, écrit-il, n'est pas « le vécu d'une dissolution du sujet, mais celui d'un devenir-un<sup>273</sup> ». Les mouvements dansants ne sont pas considérés pour eux-mêmes mais en tant qu'ils permettent d'exemplifier l'une des deux formes fondamentales du mouvement, à savoir celui par lequel le corps *s'éprouve* lui-même et vit « non pas l'action mais le faire vital<sup>274</sup> ». Par extension, et de la même manière qu'elle explicitera le lien entre sentir et se mouvoir dans son ouvrage *Du sens des sens*, la danse permet à Erwin Straus de caractériser le mode spatial auquel elle se rapporte. C'est en ce sens, et en suivant Anne Boissière, qu'il faut considérer l'espace acoustique comme « une qualification du “pathique” et non [...] de l'art<sup>275</sup> ».

Qu'il soit interprété, à ce titre, comme « l'espace désorienté et désœuvré » de l'ivresse<sup>276</sup> ou comme une « structure d'écoute » située « en deçà de l'espace corporel<sup>277</sup> », l'espace acoustique de Straus permet de concevoir la relation corps-espace à travers le « mouvement d'ensemble » qui les saisit simultanément : la mobilité du corps ne résulte pas d'une « prise sur le monde » comme chez Merleau-Ponty, mais « vibre à l'unisson du mouvement propre de l'espace, par lequel elle est induite pathiquement<sup>278</sup> ».

Tout en présentant des limites<sup>279</sup> – la première étant d'assujettir l'espace au son – la proposition de Straus approfondissait le sens du saisissement qui me semblait déterminer les gestes des interprètes du trio. L'hypothèse d'un « mouvement propre » de l'espace soutenait l'impression, formée pendant les répétitions, d'une spatialité animant les corps. Alors que Merleau-Ponty définit la motricité comme ce qui détermine, à partir du corps propre, « l'amplitude variable de l'être au monde<sup>280</sup> », Straus envisage le mouvement à partir d'une

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>275</sup> Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », *op. cit.*, p. 57

<sup>276</sup> Frédéric Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », *op. cit.*, p. 50.

<sup>277</sup> Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », *op. cit.*, p. 62.

<sup>278</sup> Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 45.

<sup>279</sup> Frédéric Pouillaude montre bien que la définition par Straus d'une structure spatiale ouverte par la musique se fonde sur un refus de considérer l'éventuelle réussite des expériences de « danse absolue » (p. 40 de l'article précité). Par ailleurs, la chercheuse Elsa Ballanfat considère que Straus pense « la primauté affaiblie du concept de temps sur celui d'espace », ignorant par-là la « décision chorégraphique » (voir Elsa Ballanfat, *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Zeta Books, 2021, p. 137).

<sup>280</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.* pp. 254-255.

couche de senti qui détermine simultanément le corps et l'espace. Sans pour autant souscrire à sa thèse, selon laquelle l'expérience de la spatialité est d'ordre acoustique – et non plus optique et/ou tactile – je reconnaissais dans les attributs de la musique ceux que j'aurais pu rattacher à la spatialité elle-même, telle que je l'observais se déployer entre les interprètes : ayant une activité propre, les saisissant, les affectant, s'emparant d'elles<sup>281</sup>.

L'homogénéité que décrit Straus me rappelait par ailleurs qu'il n'avait jamais été question, au cours des répétitions, de considérer l'expérience de l'espace comme celle d'un déplacement. En la distinguant de « l'espace métrique vide » par son « caractère présentiel<sup>282</sup> », Straus propose en effet de penser une homogénéité qui abolit les directions, les orientations et les localisations qui saturent l'espace optique de la pratique : le corps ne se déplace plus « d'un lieu à un autre », mais se meut *dans* l'espace<sup>283</sup>. L'aspect non-directionnel, plus que la notion d'homogénéité qui le recouvre, me permettait de caractériser la nature de la spatialité du trio tout en la distinguant du modèle labanien de l'espace, qui demeurait une référence tacite.

#### 4. Vers la définition d'un mouvement unissant corporéité et spatialité

##### *Préexistence des structures spatiales chez Laban : un modèle essentialiste*

Dans les premiers temps de création, la réflexion du théoricien et danseur hongrois m'avait amenée à concevoir l'espace comme vecteur dans la transmission du geste<sup>284</sup>. L'héritage de sa définition d'une « perspective corporelle » – par laquelle il émancipe l'espace des règles perspectivistes du théâtre à l'italienne – avait par ailleurs fondé, dès mes premières années de formation<sup>285</sup>, une relation à la spatialité libérée de la frontalité. En somme, et comme de nombreux.ses danseur.ses contemporain.es, j'étais imprégnée par sa conception d'un espace qui ne s'appréhende plus depuis l'extérieur, selon des principes d'orientation, mais depuis le

---

<sup>281</sup> « Le ton a une activité propre, il se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous », Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.* p. 27.

<sup>282</sup> « Dans l'espace optique nous réalisons nos buts, nous vivons l'histoire de notre vie. Dans l'espace acoustique, nous ne vivons que le présent, nous oublions le passé et l'avenir, nous n'y réalisons rien de concret et nous n'exprimons que l'union qui existe entre nous et le monde ambiant », Erwin Straus, « Le mouvement vécu », cité par Frédéric Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », *op. cit.*, p. 48.

<sup>283</sup> « En allant, nous nous mouvons à travers l'espace, d'un lieu à un autre, en dansant nous nous mouvons dans l'espace », Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.* p. 34.

<sup>284</sup> Voir *supra*, pp. 56-58.

<sup>285</sup> Avant d'intégrer le Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris (C.R.R) puis le C.N.S.M.D de Paris en danse contemporaine, je me suis formée, entre mes 5 et 10 ans, aux R.I.D.C, auprès de pédagogues (Claire Demonclin en particulier) eux-mêmes marqués par l'enseignement de Dominique et Françoise Dupuy.

corps, à partir des trois dimensions (verticale, horizontale et latérale) et des six directions fondamentales (haut, bas, gauche, droite, avant, arrière). Néanmoins, la théorie que Laban a élaborée sous le nom de choreutique, et par laquelle il étudie la co-constitution du mouvement et de l'espace à travers leur relation dynamique, échouait à rendre compte de la spatialité du trio. Les raisons de cette incapacité étaient en grande partie liées au projet initial du théoricien : même s'il s'appuie sur l'expérience du mouvement dansé, Laban cherche avant tout à fixer une structure universalisable de la spatialité, susceptible de déterminer des principes pouvant s'appliquer indifféremment à tout type de mouvement, qu'il soit quotidien, à visée pratique, ou dansé. Dans le chapitre introductif de son ouvrage, il définit ainsi la choreutique comme « l'art ou la science de l'analyse et de la synthèse du mouvement » permettant d'« approcher la complexité de la véritable nature fluide de l'espace<sup>286</sup> ». Parce qu'elle repose justement sur « une vision synthétique », cette approche « englobe toutes sortes de mouvements impliquant le corps, l'émotion et le mental », et s'applique à des domaines aussi variés que ceux « du travail, de l'éducation et de l'art<sup>287</sup> ». Le projet du théoricien consiste moins à révéler les spécificités du mouvement dansé dans l'espace qu'à s'appuyer sur sa richesse qualitative pour déceler « le caractère d'unité de l'espace-mouvement<sup>288</sup> ». Celui-ci, qu'il nomme aussi « caractère choreutique », fonde sa propre conception d'un espace qui n'est plus vide et statique mais, « comme lieu d'apparition des transformations », nuancé par « une surabondance de mouvements simultanés<sup>289</sup> » :

[...] nous ne devons pas considérer ce lieu simplement comme un espace vide, séparé du mouvement, ni regarder le mouvement simplement comme un événement occasionnel, car le mouvement est un flux continu au sein du lieu lui-même, ceci est l'aspect fondamental de l'espace. L'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement un aspect visible de l'espace<sup>290</sup>.

Comme je l'ai évoqué dans la première partie, Laban a su donner à sa réflexion des outils pour la mettre en pratique : ses concepts de choreutique, d'eukinétique et d'*effort* se sont concrétisés dans un système de notation extrêmement riche – la cinétographie – qui est encore d'usage aujourd'hui dans certaines disciplines liées au mouvement (danse, anthropologie, pratiques somatiques...).

---

<sup>286</sup> Rudolf Laban, *Espace dynamique, op.cit.*, p. 80.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>290</sup> *Idem.*

La « kinesphère », conçue comme la « sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés, sans que le corps [...] ne se déplace du point de support<sup>291</sup> », offre à Laban les moyens de définir « les innombrables directions qui rayonnent à partir du centre du corps<sup>292</sup> ». Celles-ci sont autant de démultiplication des trois dimensions élémentaires (la grandeur, la largeur et la profondeur) : les deux directions propres à chaque dimension – haut/bas, gauche/droite, avant/arrière – les quatre obliques ou diagonales menant d'une dimension à une autre, enfin les six axes ou diamètres conçus comme « dérivés » des dimensions et des diagonales. En se déployant à partir du centre du corps, ces lignes dessinent une structure icosaédrique qui donne forme à la conceptualisation de ce que Laban nomme l'« espace personnel ». L'étude de la kinesphère, qui détermine « l'ordre spatial » des trajets effectués par les membres, est complétée par celle de la dynamosphère, qui permet d'appréhender la relation entre la forme extérieure et l'impulsion intérieure en caractérisant « le choix des accentuations dynamiques<sup>293</sup> ». Laban s'emploie à rendre compte de la relation réciproque qui unit certaines nuances dynamiques à des directions spatiales : ainsi de la « légèreté [qui] est corrélative de la propension vers le haut », d'un « mouvement direct, droit » qui est « corrélatif d'un mouvement conduisant vers la direction latérale opposée à la partie du corps en mouvement », ou encore de la flexibilité qui est « corrélative d'une ouverture vers l'extérieur<sup>294</sup> ». À travers ces notions, Laban introduit les nuances qualitatives qui s'intégreront à sa grille de l'*effort* à partir des quatre facteurs constituant la dynamique d'un mouvement : la force – intense ou légère –, le temps – continu ou discontinu –, l'espace – direct ou indirect – et le flux – libre ou contrôlé. Se superposant à la structure kinesphérique, la structure dynamosphérique détermine ainsi un espace vibrant de ces forces aimantées par leurs pôles opposés. « Avec sa danse extraordinaire de tensions et de détentes » cet espace dynamique devient alors « le sol fertile où le mouvement fleurit<sup>295</sup> ». Avec Laban, le vide spatial s'anime de ces innombrables trajectoires par lesquelles le corps, selon les « lois de la cristallisation dynamique », se construit.

Telle qu'il l'expose, sa conceptualisation de l'espace propose donc un modèle essentialiste, fondé sur la définition d'une kinesphère traversée par des « courants dynamosphériques »

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 173.

déterminant nos mouvements. Le « troisième fait de l'espace-mouvement » s'énonce en effet comme suit :

Bien que les courants dynamosphériques soient secondaires si l'on considère leur visibilité spatiale, ils peuvent être considérés comme le premier facteur qui génère réellement nos mouvements ; c'est-à-dire qu'ils sont le principe générateur des déploiements spatiaux visibles et des séquences directionnelles précises avec lesquels ces courants dynamosphériques forment une unité<sup>296</sup>.

Dans cette perspective, si « l'espace est un trait caché du mouvement et le mouvement l'aspect visible de l'espace<sup>297</sup> » ce n'est pas parce que le mouvement du corps génère un espace mais bien parce qu'il révèle la structure spatiale en répondant à ses « courants » comme à des appels d'air. Tout en s'éloignant de la définition merleau-pontyenne d'un espace fondamentalement contingent et existentiel, construit de manière graduelle à partir d'un projet d'atteinte singulier, Laban ne minimise pas pour autant l'engagement du sujet : sa théorie de l'*effort* dévoile au contraire le rôle que celui-ci joue dans la modulation des formes-traces contenues dans l'espace. En variant le paramétrage des facteurs de flux, de poids, de temps et d'espace, le corps détermine activement l'architecture spatiale. Autrement dit, bien que les « courants dynamosphériques » soient inscrits dans la trame de l'espace, le sujet conserve le choix de nuancer qualitativement sa réponse.

La théorie de Laban est stimulante parce qu'elle propose des outils concrets pour appréhender l'espace, lesquels peuvent sembler plus pertinents, dans le cadre d'une étude chorégraphique, que les conceptualisations philosophiques de Merleau-Ponty ou de Straus. Néanmoins son analyse reste tributaire de principes directionnels et dynamiques qui empêchent de penser la spécificité d'une spatialité formant et formée par des corps dansants. Outre ce que Noé Soulier a démontré, à savoir que la théorie de l'*effort* et la cinétophographie « systématisent les modes de définition propres à la danse classique » (ceux de la géométrie orthogonale et des buts pratiques), le projet du théoricien de révéler les lois universelles de l'espace-mouvement témoigne d'une conception de la spatialité indifférente au type de mouvement effectué. Si cette conception lui permet par ailleurs d'inventer un système de notation soutenant la maîtrise du mouvement dansé, contrairement à Straus qui ne parvient pas à penser la danse en dehors de sa forme extatique<sup>298</sup>, elle établit une relation corps-espace qui ne prend en compte ni la singularité du corps en jeu ni le contexte dans lequel cette relation s'effectue.

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>298</sup> « La danse semble toujours [...] de nouveau confrontée à l'espace lisse et vierge que lui assigne Straus : comme si elle devait à chaque fois repartir de son expérience nue, comme s'il ne pouvait y avoir pour elle de structure que



*Absence d'antériorité de l'espace ou du corps : un mouvement originaire et unitaire*

Frédéric Pouillaude a montré que la cinétographie de Laban était précisément conditionnée à l'existence d'un « socle directionnel commun, valant aussi bien pour les mouvements de la danse que pour ceux du travail ou de la vie quotidienne<sup>299</sup> ». En cela, l'analytique descriptive du théoricien se fonde sur une compréhension de l'espace vécu opposée à celle de Straus : alors que ce dernier considère qu'il consiste en « des structures psychologiques » déterminées par un certain mode perceptif (pathique ou gnosique), Laban, dans la lignée d'Husserl, définit l'orientation subjective comme le cœur de l'espace vécu. L'existence d'une structure spatiale prédéterminée se manifeste donc différemment selon l'un ou l'autre : soit depuis le « socle directionnel » du corps propre et à travers les mouvements qui la révèlent chez Laban, soit indépendamment du corps et en fonction de sa dimension existentielle chez Straus. Frédéric Pouillaude considère donc que « la possibilité ou non de penser le caractère directionnel [...] de l'espace chorégraphique relève d'un problème philosophique plus général – celui de l'espace vécu – et de la décision que l'on prend à son égard » :

Soit comme Husserl [...] on fait de l'orientation et des directions principes qui s'en dégagent le principe même de l'espace en tant que vécu par un sujet. Soit au contraire comme Straus [...] on voit dans l'orientation à partir du corps propre et de ses directions (haut/bas ; droite/gauche ; avant/arrière) une pure abstraction, à laquelle il convient de substituer une détermination concrète, d'ordre psychologique ou existentiel : le rapport « historique » de la *praxis*, le rapport « présentiel » de l'extase<sup>300</sup> [...].

Face à cette alternative je ne parvenais à situer mon point de vue ni d'un côté, ni de l'autre. Tout en reconnaissant dans l'absence de directionnalité de l'espace acoustique de Straus une caractéristique de la spatialité à l'œuvre dans le trio, je ne pouvais entièrement me détacher de la perception des plans et des lignes que formaient à la fois l'espace dans les corps et les corps dans l'espace. Je devais bien admettre, en suivant Frédéric Pouillaude, que l'espace chorégraphique ne pouvait être aussi homogène que Straus le décrit, et était, par endroits, « archi-strié, construit autour de discontinuités spatiales gratuites, de distinctions motrices oisives<sup>301</sup> ». Pour autant, ces plans n'apparaissaient pas depuis les corps, selon des principes

---

sous condition permanente de son événement, ou, pour parler comme Straus, de son extase », Frédéric Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », *op. cit.*, p. 38.

<sup>299</sup> Frédéric Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », *op. cit.*, p. 37.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 34.

fixes qui les auraient déterminés. Même si ma sensation de l'espace se formait depuis la perception de mouvements, comme chez Merleau-Ponty, Straus ou Laban, je n'attribuais pas plus l'origine de ces mouvements aux corps qu'à la structure spatiale elle-même. Le phénomène d'interdépendance que je croyais observer ne portait pas sur la relation entre le mouvement du corps et l'espace – sur laquelle s'accordent les deux phénoménologues et le théoricien – mais sur celle qui unit – peut-être – le corps et l'espace *par* le mouvement. La relation unitaire qu'établit Straus grâce à sa redéfinition du *sentir* offre les moyens de concevoir un mouvement englobant espace et corps mais elle suppose d'abord de fondre le sujet dans un rapport « extatique » au présent : le corps s'abandonne au mouvement propre de l'espace qui finit par le déterminer. Dans ce « devenir-un<sup>302</sup> » du danseur, je ne pouvais m'empêcher de reconnaître ce qui m'avait alertée dans le travail des sœurs Belaza : « être à l'espace<sup>303</sup> » sous-entendait la soumission du corps à des forces qui lui préexistent.

Peu à peu, la mise en regard de ces conceptualisations de l'espace avec ma propre sensation m'entraînait à cerner les caractéristiques de la spatialité du trio. D'une part j'identifiais sa non-directionnalité tout en constatant qu'elle n'annulait pas les plans ou les lignes ; d'autre part je la percevais à partir d'un mouvement réversible qui ne fondait pas le sujet en elle mais affectait simultanément les corps et l'espace. En progressant dans la définition de ces caractéristiques, je cherchais moins à fixer des données immuables qu'à constituer un cadre conceptuel pour penser la spatialité du trio. Les théories de Merleau-Ponty, Straus et Laban sur l'espace haptique, acoustique et dynamique constituaient en ce sens des outils pour repérer et extraire de la spatialité observée les aspects essentiels à sa caractérisation. Le choix de me référer à ces penseurs, déjà largement étudiés par les chercheurs en danse, n'avait donc pas été déterminé en raison de son originalité mais parce qu'il favorisait l'élaboration singulière d'une sorte de prototype de la spatialité : en se confrontant à des réflexions qui visaient toutes à dévoiler des principes plus ou moins généraux – sur la perception, la sensation, le mouvement – ma propre démarche ne risquait pas d'être influencée par des recherches plus spécifiques portant sur des approches chorégraphiques de l'espace.

Ce choix méthodologique, que j'ai évoqué dans l'introduction, s'est imposé peu de temps après les premières lectures de Straus, Merleau-Ponty et Laban. Les limites de leurs réflexions quant à la description de l'espace de la danse – inhérentes à leur projet – m'incitaient à explorer les analyses menées par ou sur les chorégraphes contemporains. Parallèlement, l'étude des

---

<sup>302</sup> Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.* p. 42.

<sup>303</sup> Frédérique Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, *op. cit.* p. 51.

différentes pratiques de la spatialité auxquelles m'avait donné accès ma formation en danse – celles de Doris Humphrey, de Merce Cunningham, d'Alwin Nikolais<sup>304</sup> – se présentait comme une piste stimulante pour ma recherche. Cette voie aurait sans doute été pertinente si elle ne m'avait pas semblé faire obstacle à mon souhait initial de cerner, à travers un geste de transmission et de création, la spécificité de l'état de corps du solo *Le Vrai lieu*. L'analyse de ces modes chorégraphiques de conception et d'utilisation de l'espace me faisait en effet redouter un phénomène d'influence sur ma propre pratique, alors même que l'authenticité de ma recherche était conditionnée à l'observation et à l'analyse attentive du cheminement singulier de cette pratique. Cette voie, qui serait à l'origine d'une autre forme de recherche-crédation, aurait minimisé la dimension heuristique de la création au profit de celle de la recherche. Surtout, l'enjeu de ce projet n'était pas de proposer une conception de l'espace chorégraphique, mais de montrer le rôle que peut jouer une certaine forme de spatialité dans la création et la transmission d'un état de corps spécifique.

Cette forme commençait à se préciser grâce aux concepts de réversibilité, de simultanéité, d'hapticit  et de non-directionnalité que j'ai évoqués plus haut. La formule initialement inscrite dans mon carnet de bord – « La création de l'espace précède la forme. L'espace supporte et est porté » – s'imprégnait de ces idées et gagnait peu à peu en consistance. En se solidifiant, elle cristallisait une sorte de prototype de la spatialité susceptible de devenir l'outil de la recréation et de la transmission de l'état de corps du solo : une spatialité qui ne s'appréhende pas depuis l'expérience du corps, comme une structure à animer et à révéler, mais qui s'éprouve sensiblement par un mouvement l'unissant au corps. La mise en lumière de ces caractéristiques constituait une étape préliminaire puisqu'elle déterminait le socle à partir duquel j'allais pouvoir définir les conditions nécessaires à la constitution de cette spatialité. La recherche-création entamait ainsi un nouveau tournant : après avoir *reconnu* la qualité d'espace commune au solo et au trio, après l'avoir délimitée en la confrontant aux conceptualisations dont elle semblait proche, la recherche devait à présent replonger dans la pratique pour mettre à l'épreuve des corps cette spatialité : comment peut-elle   la fois être transmise, transmettre et créer ?

---

<sup>304</sup> Je pense plus spécifiquement à l'expérience de reprise de *Passacaille et fugue en do mineur* (1938) de Doris Humphrey grâce au notateur Jean-Marc Piquemal, à l'enseignement de la technique Cunningham par Susan Alexander puis par Cheryl Therrien, ainsi qu'à l'enseignement de la technique Nikolais reçu lors de mes premières années de formation, aux R.I.D.C puis au C.R.R de Paris.

## II. De l'espace comme sensation à l'espace comme *objet-matière*

### 1. *Organiser* un espace de soutien

*De la recherche d'un soutien commun...*

La résidence de création suivant la présentation de l'étape de travail au Regard du Cygne a lieu au CND quatre mois plus tard, à la toute fin du mois de février 2022. Entretemps, les réflexions que je viens d'exposer ont commencé à affiner la sensation d'espace à partir de laquelle je souhaite travailler. Pour la première fois, alors que les temps de recherche précédents sont majoritairement guidés par une pratique intuitive, j'identifie le besoin de créer des « outils ». Dans une note datée du 1<sup>er</sup> mars, je distingue ainsi très nettement le mode de création du solo de celui du trio : « avec le solo, je suis encore à la recherche d'une matière chorégraphique. Avec le trio, je cherche à transmettre cette matière à travers des outils, mais surtout à *mettre en scène* cette matière<sup>305</sup> ».

Du 28 février au 2 mars, seules Carole et Solène sont disponibles. Je consacre donc la majeure partie de ce temps privilégié à trois à une recherche ciblée, suggérée par une remarque de Philippe dans son analyse de l'étape de travail présentée plus tôt. « Frustré par la durée imposée de l'exercice », il manifestait en effet son souhait de :

Voir [...] s'enrichir l'espace d'autres lignes, que les regards, demeurés à l'écoute ou en exploration du centre intérieur, peinent encore à tracer et que pourrait faciliter la recherche d'un soutien, d'une complicité ou d'une vectorisation visuelle commune<sup>306</sup>.

La définition de ce « soutien » ou de cette « vectorisation » commune m'apparaît comme une clé pour identifier l'origine du double mouvement corporel et spatial qui semble réunir les danses du solo et du trio.

Je propose donc à Carole et Solène d'expérimenter à nouveau l'évolution que nous avons définie ensemble à partir du sol<sup>307</sup>, en y ajoutant une contrainte : celle de « trouver des arrêts/vibrations/regards/orientations communes<sup>308</sup> ». Il ne s'agit pas de se concerter en amont

---

<sup>305</sup> Carnet de bord, 1<sup>er</sup> mars 2022.

<sup>306</sup> Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas # 2 (Pour *Dans le creux de l'absence*) », *Carnet de salles. Écrits pour la danse, op. cit.*, p. 284.

<sup>307</sup> Voir *supra*, p. 65 et p. 73 : depuis le sol, placées « comme les membres épars d'un corps », les danseuses doivent d'abord absorber l'air qui les entoure et laisser sa vibration résonner intérieurement ; à partir de l'espace qu'elles créent ensuite entre deux parties de leur corps et tout en maintenant active la conscience des pliures internes et externes, elles font progressivement apparaître la forme issue du tableau de la peintre Beatrice Meoni ; finalement « poussées » par l'espace, elles s'érigent à la verticale et commencent à se saisir et se dessaisir des gestes extraits de la phrase « espace entre » composée en juillet.

<sup>308</sup> Colonne A – carnet de bord, 28 février 2022.

pour prédéfinir ces points de rencontre mais d'engager les interprètes dans une qualité d'écoute susceptible de les *accorder*. À l'issue d'une première expérimentation, Carole et Solène évoquent toutes deux la sensation de « risque » générée par cette attention permanente à l'autre. Pour Solène, la contrainte de l'accordage, surajoutée à celles qui activent son mouvement depuis le sol, empêche de « tricher » – c'est-à-dire de se conformer à des trajets connus – et favorise donc la prise de « risques ». Carole précise alors que ce « risque » n'est pas celui auquel se soumet un corps passif, mais est plutôt le résultat d'un « état » choisi : « c'est dans l'immédiateté que tu te mets au bord du risque<sup>309</sup> ».

L'évocation de ce risque faisait par ailleurs écho à celui que j'avais assimilé à une forme d'instabilité lors d'improvisations précédentes, au mois de juillet 2021. Associées l'une à l'autre dans l'expression d'une « faille », les sensations d'instabilité et de risque étaient alors à la fois perçues comme ce qui conditionne une certaine « densité intérieure » et comme ce qui procède d'une « dessaisie de soi<sup>310</sup> ». La résurgence de cet état, approfondi par la sensation décrite par Carole d'être « au bord », suggérait son influence déterminante dans l'apparition du corps commun des interprètes.



Solène (en bleu) et Carole (en rouge), à la recherche d'arrêts, vibrations, regards communs (CND – 28 février 2022)

La piste ouverte par la remarque de Philippe se prolonge ainsi dans la possibilité d'inventer un soutien extérieur – et donc commun – aux corps, à travers des contraintes susceptibles de les placer « au bord » d'eux-mêmes, dans un état propice à l'émergence du mouvement unissant corporéité et spatialité. Dans cette perspective, je propose aux interprètes d'appréhender, une fois debout, les « espaces entre l'horizontalité basse et la verticalité haute », non pas pour explorer les différents trajets contenus dans la kinesphère labanienne mais pour mettre à l'épreuve leurs réflexes gravitaires dans une configuration verticale. Les expériences d'instabilité s'étant jusqu'alors majoritairement produites lors d'improvisations au sol, dans des

<sup>309</sup> Colonne D – carnet de bord, 28 février 2022.

<sup>310</sup> Voir *supra*, p. 67.

configurations posturales inhabituelles et à partir de la réduction des surfaces d'appui, je cherche à déterminer les moyens de maintenir cette instabilité dans une organisation gravitaire plus commune. Érigées sur leurs pieds, comment soutenir la sensation de risque unissant leurs corps ?

Dans cette tentative pour « trouver l'intranquillité debout<sup>311</sup> », Carole et Solène cherchent les moyens de réactiver « l'organisation intérieure<sup>312</sup> » qui détermine leurs gestes au sol : les corps se plient depuis les articulations des hanches, des genoux, des coudes ; les poignets, la tranche des mains, celle des avant-bras, tendent vers des parois imaginaires ; le buste se désaxe des hanches, les hanches se désaxent des genoux ; la tension musculaire maintient les épaules dans une légère suspension ; les talons et le diaphragme s'élèvent presque simultanément, comme en réponse à cette suspension.



Carole et Solène, à la recherche d'espaces entre l'horizontalité basse et la verticalité haute (CND – 28 février 2022)

En les observant je constate l'apparition et la disparition de « micro espaces ». Cette remarque ne décrit pas la variation des écarts spatiaux produits par la pliure des membres mais le jeu de projection spatiale qui me paraît soutenir les corps désaxés. En effet, dans le déséquilibre qu'expérimentent Carole et Solène, le geste ne m'apparaît pas comme ce qui protège le corps de sa chute mais comme ce qui doit générer d'autres configurations spatiales susceptibles à la fois de supporter le corps et de le désaxer. C'est ainsi que le geste peut dépasser sa fonction d'appui pour avoir une valeur propre : « dès que mon bras prend appui dans l'espace, il doit prendre conscience des nouveaux espaces qu'il produit en retour<sup>313</sup> ». Si j'avais

---

<sup>311</sup> Colonne B – carnet de bord, 28 février 2022.

<sup>312</sup> Colonne D – carnet de bord, 28 février 2022.

<sup>313</sup> Colonne C – carnet de bord, 28 février 2022.

la sensation que les danseuses étaient parvenues à inscrire la sensation du sol dans leurs bras<sup>314</sup>, c'est parce que ces bras ne paraient pas une chute – comme ils l'auraient fait dans une véritable situation de déséquilibre à la verticale – mais participaient plutôt à la création du déséquilibre – comme ils l'auraient fait au sol en modifiant les surfaces d'appui.

... à l'organisation de l'espace comme soutien

Lorsque Carole m'avait fait remarquer, à l'issue d'une improvisation, que le « temps de l'organisation intérieure détermine le geste<sup>315</sup> », je m'étais interrogée sur la nature de cette organisation et sur les moyens de la maintenir dans différentes configurations. De son point de vue, l'expression employée par Carole désignait le réagencement permanent par lequel le corps s'adapte aux différentes contraintes ponctuant son évolution au sol. De mon point de vue il semblait que l'expression puisse rendre compte d'une dimension moins *mécanique*.

Comme je l'ai montré dans la première partie de cet écrit, l'attention accordée aux paliers successifs de contraintes réunissait les interprètes dans un même état d'« intranquillité ». Puisque cet état participait à l'apparition d'un « corps commun », je considérais « l'organisation intérieure » décrite par Carole comme une clé de compréhension de la sensation d'espace que je cherchais à décrypter. Je faisais donc l'hypothèse d'un lien entre cette organisation intérieure et le mouvement activant simultanément corps et espace : j'étais toujours à la recherche de ce *lieu*, de cet *espace de frottement* qui portait les germes de l'état du solo, et il devenait de plus en plus net que cet état était à trouver en-deçà du geste, dans ce qui le détermine et le saisit. L'improvisation que j'ai décrite plus haut, consistant à « éprouver un désaxement » à travers l'exploration des espaces entre l'horizontalité basse et la verticalité haute, m'avait permis d'observer le jeu de projections spatiales grâce auquel les corps se désaxaient en même temps qu'ils inventaient de nouveaux sols sur lesquels s'appuyer. En s'inscrivant dans leurs bras, la sensation du sol ramenait à la verticale l'intranquillité produite à l'horizontale : en appui sur leurs deux pieds, les interprètes guettaient un déséquilibre que leurs propres corps ménageaient. La similitude que j'observais entre les effets de l'organisation intérieure évoquée par Carole et ceux de l'organisation par désaxement qu'exploraient les interprètes une fois érigées, éclairait rétrospectivement le sens de la première. L'organisation par désaxement reposait sur la projection constante d'espaces : ces « micro espaces » que je voyais apparaître et disparaître comme autant de surfaces sur lesquelles s'appuyer. Ce qui retenait mon attention dans un cas

---

<sup>314</sup> « On sent le sol dans leurs bras », colonne C – carnet de bord, 28 février 2022.

<sup>315</sup> Colonne D – carnet de bord, 28 février 2022.

comme dans l'autre n'était pas la capacité du corps à s'adapter à des contraintes mais celle de générer des configurations spatiales nouvelles. Le sens du verbe « organiser » dépassait celui d'une combinaison, d'une disposition ou d'un aménagement du corps, pour décrire un geste d'invention, de projection, de création. Dans ce cadre-là, qu'elle se fasse de manière intérieure ou par désaxement, l'« organisation » qui générait l'instabilité et favorisait l'apparition d'un corps commun reposait sur la projection constante d'espaces *matériels*, c'est-à-dire de surfaces, d'épaisseurs, de textures susceptibles de soutenir le geste des interprètes.

Telle que je l'employais jusqu'aux répétitions d'octobre 2021, la notion d'espace demeurait indéfinie, désignant à la fois la matérialité de l'air, l'écart entre deux parties du corps, et, plus généralement, la sensation par laquelle la danse du solo semblait s'inscrire dans les gestes du trio. J'étais parvenue à comprendre que cette dernière sensation résultait non pas d'une spatialité pure mais d'un mouvement unissant corporéité et spatialité. En cherchant les moyens d'activer ce mouvement, et donc l'apparition du corps commun porteur de l'état du solo, je découvrais maintenant qu'il dépendait d'abord... de la création d'espaces. Cette idée aurait pu tourner sur elle-même si elle ne m'avait pas forcée à distinguer les deux formes de spatialité qu'elle contient : d'une part la *sensation d'espace* dont je suivais la piste depuis le début désignait le terreau commun au solo et au trio, c'est-à-dire ce qui déterminait leurs danses ; d'autre part *l'espace* ou *les espaces* dont je demandais aux interprètes de prendre « conscience » afin qu'elles les « activent », les « disloquent », les « créent », ou qu'ils les « soulèvent », désignaient les matières qu'il fallait inventer et projeter pour tenter d'activer le mouvement à l'origine de la *sensation d'espace*.

Cette distinction contribuait à la fois à l'éclaircissement de ma propre analyse et à l'efficacité des outils que je commençais peu à peu à modeler. Jusqu'à présent je demandais principalement aux interprètes de prendre « conscience » de l'espace qui « grandissait » sous elles, de celui qu'il fallait « créer » entre deux parties du corps avant de « l'absorber » à l'intérieur, et de celui qui, tout « autour », les « poussait vers le haut<sup>316</sup> ». Ces indications s'affinaient au fur et à mesure des répétitions mais demeuraient suffisamment imprécises pour laisser place à des interprétations variées. Elles confondaient surtout les deux aspects de la spatialité qui m'intéressaient ici : d'une part la spatialité comme *sensation*, ou comme disposition corporelle spécifique, d'autre part la spatialité comme *outil*, c'est-à-dire comme élément matériel interagissant avec le corps. Je devinais, grâce aux improvisations précédemment évoquées, que la définition évolutive de cet élément et de son mode de projection par le corps pourrait figurer

---

<sup>316</sup> Indications données principalement lors de la résidence à Micadanses, du 5 au 9 juillet 2021.



le soutien extérieur que je cherchais à inventer – celui susceptible de placer les interprètes « au bord du risque<sup>317</sup> ».

La résidence au CND avec Carole et Solène a été le moteur d'une avancée dont elle n'a pas directement bénéficié. Il m'a fallu observer un certain nombre d'improvisations avant de faire la distinction que je viens d'exposer et d'en conclure à la nécessité d'élaborer une sorte de partition du dialogue entre le corps et l'espace comme objet-matière. Après m'être obstinée à affiner des enchaînements qu'elles avaient composés lors de la résidence d'octobre, dans le but de faire émerger la sensation « d'être au bord<sup>318</sup> », ce n'est qu'à l'occasion de la toute dernière journée que je fais le constat suivant :

Le retravail des phrases écrites par la redéfinition/précision des temps/espaces/vitesses/moteurs permet de réaliser que ces facteurs construisent la forme et que je ne peux donc pas en modifier un sans perdre la forme. Or ce qui m'intéresse n'est pas de faire varier une forme à partir du paramétrage de ces facteurs mais d'observer quelles formes produit un certain paramétrage – celui-ci concernant principalement l'équilibre/le dialogue entre corps et espace<sup>319</sup>.

Derrière la « forme », c'est-à-dire derrière le geste produit, se profile l'ombre de ce qui l'a produit. Même si je ne désigne pas spécifiquement la sensation de « risque » que je cherche à susciter, ma remarque s'y applique : l'ombre de cette sensation réside dans une certaine modalité d'échange entre corps et espace.

## 2. Matière(s) (et) imaginaire(s) de l'espace

Trois mois plus tard, en mai 2022, je profite d'une résidence de rattrapage avec Soline pour mettre en pratique cette idée. Dès le premier jour, l'exploration du sol se fait à partir d'un socle d'outils définis, solidifiant l'empilement des couches de contraintes élaborées au fil des résidences passées. Chaque couche se précise ainsi pour s'insérer au sein de la partition corps-espace que je commence à mettre en place. « Commencer au sol, comme les membres éparés d'un seul membre » devient ainsi « mettre en contact avec le sol autant que possible les faces à la fois antérieures et latérales du corps », tandis que ce qui suit, de l'absorption et l'intégration de l'air en soi à la « création d'un espace entre deux parties du corps », se décompose en plusieurs étapes :

- Le sol est la première donnée : faire naître un espace entre le corps et le sol. La densité de cet espace est proportionnelle à la sensation de son propre poids

---

<sup>317</sup> Carole, colonne D – carnet de bord, 28 février 2022.

<sup>318</sup> Colonne A – carnet de bord, 1<sup>er</sup> mars 2022.

<sup>319</sup> Carnet de bord – 2 mars 2022.

- rendre cet espace (sous soi) aussi nécessaire que le sol : réduire les surfaces d'appui (rarement plus de 3, jamais 2 plantes de pieds/paumes de mains au sol)
- conscientiser les espaces entre les membres, entre les membres et le sol, en maintenant au maximum les pliures
- progressivement, fondre son corps dans l'espace créé, par la porosité de son enveloppe corporelle : je suis la matière de cet espace en même temps que je suis dedans<sup>320</sup>

Cette première ébauche est déterminante pour la suite parce qu'elle anticipe à la fois sur l'importance de la dimension tangible de l'espace et sur la place accordée à l'imaginaire dans sa construction.

À l'issue d'une première expérimentation, Soline décrit l'espace créé entre son corps et le sol grâce à l'image du « matelas en mousse<sup>321</sup> ». En déroutant ma propre perception – la consistance entre Soline et le sol me semblait beaucoup plus épaisse – cette remarque me laisse penser que ma proposition initiale – définir la densité de l'espace en fonction de la sensation de son propre poids – ouvre un trop vaste champ de réponses : le poids ne peut constituer une donnée objective, tant sa sensation résulte d'un ensemble complexe lié à l'histoire de notre organisation gravitaire, elle-même imbriquée à celles de notre schéma corporel<sup>322</sup> et de notre image du corps<sup>323</sup>.

L'exercice, et l'impression qu'en tire Soline, illustrent la difficulté à générer une sensation spécifique de la matérialité de l'espace depuis une expérience essentiellement subjective. Même si je ne cherchais pas à imprégner les corps de la mémoire sensorielle d'une matière définie, ainsi que l'ont expérimenté les interprètes du *Projet de la matière* d'Odile Duboc, je souhaitais entraîner les danseuses dans un même dialogue avec l'espace, de manière à susciter l'état de corps commun qui me semblait en découler. De mon point de vue, cela supposait à la fois d'assimiler la sensibilité à l'espace à celle d'une matière tangible et de s'accorder sur le mode d'interaction entre cette matière et les corps. L'enjeu n'étant pas de développer une danse à partir de cette matière, ni d'en imprimer la trace dans les corps, nous avons sans doute moins

---

<sup>320</sup> Colonne A – carnet de bord, 23 mai 2022.

<sup>321</sup> Colonne D – carnet de bord, 23 mai 2022.

<sup>322</sup> Hubert Godard distingue le « schéma corporel », comme « système de fonctions motrices qui opèrent sans la nécessité d'une représentation consciente, intentionnelle, et gèrent la plupart de nos mouvements de manière automatique, dans la référence au contexte », de l'« image du corps » comme « ensemble d'états intentionnels, de représentations mentales, de croyances, d'attitudes, dans lesquels l'objet intentionnel est son propre corps », in Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*, p. 71.

<sup>323</sup> C'est d'ailleurs en ce sens que Christine Roquet rappelle que « la perception du poids d'un être en mouvement » ne désigne pas sa « masse » mais une certaine « gestion de forces ». En suivant Laban elle parle ainsi de « force motrice pondérale », puis plus loin : « La gestion de notre organisation gravitaire signe notre rapport au monde et s'inscrit dans la musculature antigravitaire, lieu de cristallisation de l'histoire pulsionnelle et affective de nos faits et gestes », in Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 40 et p. 50.

besoin de puiser dans un « vocabulaire » ou un « imaginaire des éléments<sup>324</sup> » communs, tels qu'ils se sont élaborés dans la compagnie d'Odile Duboc ; en revanche il était nécessaire de définir une méthode capable de guider les interprètes vers une manière similaire d'investir l'imaginaire. De ce fait, je ne m'interrogeais pas sur les moyens de générer un imaginaire commun aux trois danseuses mais sur ceux permettant de « faire coïncider *les* imaginaires et les rythmes intérieurs à travers la définition du rapport à l'espace<sup>325</sup> ».

Dans l'ouvrage qu'elle consacre au *Projet de la matière*, Julie Perrin souligne la « réalité sensible » que possèdent les quatre éléments – air, feu, eau et terre – dont se nourrit l'imaginaire de la chorégraphe : « ils renvoient à un imaginaire qui convoque des sensations conduisant à l'invention du mouvement et d'un état corporel<sup>326</sup> ». Dans le cadre de la création du trio, je procédais presque en sens inverse : l'intuition d'un état corporel – assimilé jusqu'à présent à un mouvement unissant corporéité et spatialité à partir d'un « risque » ou d'une faille – devait me guider vers l'élaboration d'une matérialité imaginaire, moins « sensible » que virtuelle.

#### *La matière comme lieu de déprise*

Pour la chercheuse Alix de Morant, la possibilité de « concevoir une altérité de la matière dans le champ chorégraphique » implique d'abord d'abandonner la distinction entre l'objet et le sujet, entre le naturel et l'artificiel, « pour se recentrer sur la notion de corps composite<sup>327</sup> ». Au contact de la « concrétude matérielle », celle ou celui qui danse ouvre ses « enveloppes olfactives, thermiques, gustatives, tactiles, sonores » et expand son territoire au-delà de lui-même. La porosité de son corps entraîne alors un processus de déprise qui démultiplie ses propres capacités créatrices :

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. Qualifiant ou colorant un trajet perceptif, la matière offre au danseur tout l'éventail de ses possibilités créatrices<sup>328</sup>.

---

<sup>324</sup> Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon/Pantin, Les Presses du Réel/CND, 2007, p. 18.

<sup>325</sup> Carnet de bord, 23 mai 2022.

<sup>326</sup> Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>327</sup> Alix de Morant, « Matières de danse », in *Revue Corps-Objet-Image (C.O.I)* n° 2, parution en ligne, mai 2017. URL : <http://www.corps-objet-image.com/matieresdedanse>

<sup>328</sup> *Idem*.

Alix de Morant rappelle par ailleurs que ce « processus de défamiliarisation [du corps] d'avec lui-même » ne s'appuie pas nécessairement sur un contact sensible : il peut suffire de « visualiser l'image [de la matière] pour en retrouver la substance ». Dans ce cas, l'image ne doit pas être comprise comme une représentation objective et statique mais, au sens où l'entend le neurologue Antonio Damasio, comme une « configuration mentale » – et donc « dynamique<sup>329</sup> » – définie à partir d'une expérience sensorielle subjective.

Qu'elle soit éprouvée physiquement ou remémorée mentalement, la matière demeure tributaire du système perceptif dans lequel elle s'inscrit. Elle est « hantée », pour reprendre l'expression d'Alice Godfroy, par les impressions et les sentiments multiples d'un sujet :

Il s'agit, dans le sillon bachelardien, de situer *l'autre* de la matière en son sein même. Car la matière est hantée. Elle est toujours déjà habitée par l'imaginaire de celui qui la contemple, toujours déjà lourde d'un fond émotionnel, chargée de valeurs affectives, enveloppée de couches de mémoires individuelles et archaïques. À l'œil qui sait s'y arrêter, cette texture imaginaire de la matière double le réel d'une voilure qui le déforme, et lui découvre ses cosmogonies enfouies<sup>330</sup>.

Le travail avec la matière semble s'inscrire dans un double mouvement, révélant d'une part la subjectivité de celle ou celui qui *l'imagine*, et permettant d'autre part de « s'arracher à soi-même<sup>331</sup> » pour se fondre dans son environnement. Les pôles entre lesquels s'étend ce mouvement traduisent la dimension plus ou moins grande accordée au psychisme dans la construction du lien entre corps et matière. Chez Bachelard, la matière est ce qui donne à la rêverie « sa propre substance, sa propre règle, sa poétique », mais elle est plus « matériellement réalisée par l'imagination matérielle<sup>332</sup> » que par l'expérience vécue. Si elle est le support nécessaire à la formation et à la déformation des images, ces images ne se développent pas empiriquement à partir d'elle. Elles « naissent » plutôt « en nous-mêmes » :

Pour avoir cette constance du rêve qui donne un poème, il faut avoir plus que des images réelles devant les yeux. Il faut suivre ces images qui naissent en nous-mêmes, qui vivent dans nos rêves, ces images chargées d'une matière onirique riche et dense qui est un aliment inépuisable pour l'imagination matérielle<sup>333</sup>.

---

<sup>329</sup> Antonio Damasio, *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*, cité par Christine Roquet in *Vu du geste*, op. cit., p. 106.

<sup>330</sup> Alice Godfroy dans l'introduction à l'article d'Emma Merabet, « Rêver l'intimité de la matière. Éclairer les imaginaires des arts contemporains de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne », in Alice Godfroy, Renaud Herbin et Mathieu Bouvier (dir.), *Revue Corps-Objet-Image (COI). Alter : l'autre de la matière*, n° 2, Strasbourg, TJP éditions, avril 2016, p. 113.

<sup>331</sup> Alix de Morant, « Matières de danse », in *Revue COI* n° 2, op. cit.

<sup>332</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 10 et 32.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 28.

En intériorisant l'extériorité, la matière fusionne les mondes de l'intimité et du dehors : « le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime<sup>334</sup> » et l'image poétique qui naît en nous à partir du toucher ou de la contemplation de cette matière est « un soudain relief du psychisme<sup>335</sup> ». Jean-Jacques Wunenburger, philosophe spécialiste de la pensée de Gaston Bachelard, rappelle ainsi que « l'image concrète [...] d'un élément se situe [...] à l'interface d'une intuition externe, livrant un contenu, et d'une intuition interne livrant l'information qui lui confère de la signification<sup>336</sup> ». La matière bachelardienne, symbolisée par les quatre éléments (eau, terre, air, feu) est une sorte de « moule psychique<sup>337</sup> » déterminé par « le pays natal<sup>338</sup> » de celui ou celle qui la contemple. « *L'autre* de la matière », comme l'écrit Alice Godfroy, se situe ainsi « en son sein même<sup>339</sup> ».

Si la part accordée au psychisme joue un rôle, l'accueil de l'altérité se produit aussi différemment selon le type de relation établie entre corps et matière. Dans la pensée de Bachelard, l'ouverture de l'un à l'autre est prise en charge par la subjectivité de l'individu : sa mémoire, ses affects, ses pulsions déterminent l'intériorisation de la matière. S'il y a réciprocity entre dedans et dehors, le corps-sujet-imageant demeure l'instance qui *réalise matériellement* la matière<sup>340</sup>. La reconnaissance du corps comme objet matériel trouve en revanche sa forme d'expression la plus aboutie dans la danse butô<sup>341</sup>. Bien que cette démarche tout à la fois idéologique, sociale et artistique, née dans les années 1960 au Japon autour des recherches de Tatsumi Hijikata, Kazuo Ôno et Akira Kasai, ait donné lieu à des styles variés, tous se réfèrent « au principe de la métamorphose » : « partant de l'idée que le corps est un sac vide, danser

---

<sup>334</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 175.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>336</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité. La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », in *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, n° 2, 2017, pp. 99-111.

<sup>337</sup> *Idem.* : chez Bachelard la « matière archétypale est une sorte de moule psychique qui permet de déployer une connaissance *a priori* de ses images fondamentales, qui s'active au contact d'expériences empiriques des réalités correspondantes ».

<sup>338</sup> « Mais le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance. En rêvant près de la rivière, j'ai voué mon imagination à l'eau », Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.14.

<sup>339</sup> Alice Godfroy, dans l'introduction à l'article d'Emma Merabet, *op. cit.*, p. 113.

<sup>340</sup> Ainsi l'ombre des arbres qui s'enfonce dans l'eau « n'est pas due simplement au rideau des arbres qui cachent le ciel : elle est plus réelle, elle est plus matériellement réalisée par l'imagination matérielle », Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>341</sup> Dans lede la danse, Mikiko Goto rappelle que « butô » est le terme dérivé de l'appellation « Ankoku Butô Ha » désignant le groupe formé autour des danseurs japonais Tatsumi Hijikata et Kazuo Ôno entre 1961 et 1966, in Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 701.

revient à prêter son corps à ce qui est l'objet de la danse que l'on interprète<sup>342</sup> ». Dans un article consacré à la figure de Kazuo Ôno, Christine Greiner rappelle l'influence qu'ont eue les recherches de Roger Caillois sur la « dépersonnalisation » et de Georges Bataille sur « l'informe » dans les recherches d'Hijikata. Caillois articulait les notions de « psychasthénie » et de « mimétisme » pour penser « la fusion de l'individu dans le tout<sup>343</sup> » : le corps s'identifie à la matière, se confond avec l'espace, annulant la distinction entre organique et inorganique. Cet état, qui procède à la fois d'une « chute du niveau de l'énergie psychique », d'un « dégonflement<sup>344</sup> » et d'une assimilation au milieu, est semblable à celui du danseur de butô qui tue son propre corps pour créer une danse<sup>345</sup>. En l'envisageant comme un objet matériel, le travail du butô débarrasse donc le corps de ses propres déterminismes. Il le dispose à des altérations dont Basile Doganis rappelle qu'elles « confinent à la métamorphose » : « un corps "devenu pierre", ayant subi une altération en pierre, manifeste une rigidité *réelle*<sup>346</sup> ». La matière ne s'intériorise pas, comme chez Bachelard, mais s'incorpore. En ce sens Michel Bernard considère que la « remise à zéro » engagée par le butô fonde « la remise à niveau d'un potentiel de métamorphose » et participe de la modification de « l'espace interne de la matière corporelle<sup>347</sup> ». Le corps ne se recouvre pas de la matière, ni ne l'imité parfaitement, mais s'*altère* : en suivant Basile Doganis « on a donc moins affaire à de la mimesis qu'à une étrange genesis, genèse ou hétérogenèse, accueil de l'altérité, et déploiement de cette altérité latente en soi<sup>348</sup> ».

Même s'il m'arrivait parfois, pendant la création du trio, de faire appel à des matières spécifiques – celles de la glaise ou de la roche – pour éveiller les imaginaires des interprètes, le travail de ces matières n'est jamais parvenu, en informant les corps des danseuses, à générer l'état de corps du solo. J'espérais pourtant, dans les premiers temps de résidence, que la minéralité associée à la danse du *Vrai lieu* constituerait un outil efficace de transmission. Or la sensation de « m'extraire d'une paroi rocheuse » et d'« effriter » mon corps comme s'il était plâtreux reposait sur un mode de perception et d'imagination qui, s'il m'appartenait et

---

<sup>342</sup> *Idem.*

<sup>343</sup> Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », in *Minotaure*, n° 7, 1935, pp. 5-10.

<sup>344</sup> Catherine Greiner, « Ôno Kazuo : le corps où les mots ne s'inscrivent pas », in Claire Rousier (dir.) *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, op. cit., p. 98.

<sup>345</sup> *Idem.*

<sup>346</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., pp. 71-72.

<sup>347</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., pp. 93-94.

<sup>348</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 71-72.

définissait en partie mon identité de danseuse, demeurait *intransmissible*. Les images que j'en concevais et qui m'animaient étaient telles que les décrit Bachelard, puisant dans le sol psychique de mon « pays natal ». Je renonçais rapidement à emprunter cette voie, à la fois parce qu'elle me semblait aporétique mais surtout parce qu'elle m'éloignait de la transmission d'un état proprement physique. Transmettre la *minéralité* éprouvée lors du solo revenait à transmettre une *façon* de ressentir la minéralité et non la *sensation* même de la minéralité. Par ailleurs, même si j'avais été capable de traduire cette sensation par la définition de qualités gestuelles spécifiques, celles-ci n'auraient éclairé que le geste produit, et non ce qui génère ce geste.

Pour autant, dès la résidence de mai 2022 avec Soline, je n'ai cessé d'attribuer à l'espace une « matière » : les propriétés physiques du sol devaient d'abord « créer la matière de l'espace » puis les corps eux-mêmes devaient « être la matière de cet espace<sup>349</sup> » ; il fallait ensuite « creuser » cette matière et tenter de s'en « extraire » pour être « bougée<sup>350</sup> » par la « matière des autres » ; il devenait alors possible de s'y « glisser » et de « fusionner<sup>351</sup> » avec elle ; finalement il était question de l'« étirer » et de l'« élever » jusqu'à ce qu'elle « craquèle », « se fendille », « se fissure<sup>352</sup> ». À l'exception de deux occurrences – qui traduisent moins une tentative de définition qu'un relâchement dans la recherche<sup>353</sup> – les propriétés de cette matière demeuraient largement indéfinies. Au lieu d'être considérée comme la marque d'un défaut, cette indéfinition me révélait plutôt l'objet de mon intérêt : non pas la matière comme substance physique mais comme ce qui fournit une *action* aux corps, autrement dit, comme ce qui leur donne *matière*<sup>354</sup>. L'utilisation de ce terme ne renvoyait pas à l'identification de propriétés matérielles spécifiques, qui auraient alors convoqué un imaginaire et des sensations corporelles liées à cet imaginaire, mais permettait de désigner les actions qui me semblaient soutenir la sensation de spatialité que j'ai précédemment décrite. Dans cette perspective, la matière-espace

---

<sup>349</sup> Colonne A – carnet de bord, 23 mai 2022.

<sup>350</sup> Colonne E – carnet de bord, 24 mai 2022.

<sup>351</sup> Indications données lors de la résidence à Micadanses du 25 juillet au 5 août 2022.

<sup>352</sup> Carnet de bord, 10-11 février 2023.

<sup>353</sup> Je propose à Carole et Solène de « s'extraire d'une roche/d'une enveloppe de pierre » (1<sup>er</sup> mars 2022) et à Soline d'explorer « l'espace/matière roche » puis la matière « glue » (23 mai 2022).

<sup>354</sup> Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) rappelle que « matière » signifie aussi cause, sujet, occasion : « En ce sens, il s'emploie sans article. *Il n'y a pas là matière à se fâcher. Donner, fournir matière à rire. Il n'y a pas matière à procès.* En termes de Jurisprudence, *Matière civile*, Ce qui donne action au civil. *Matière criminelle*, Ce qui donne action au criminel. *La matière d'un crime, d'un délit*, Ce qui constitue un crime, un délit », entrée du CNRTL, [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/matiere> (consulté le 17 juin 2024)].

ne pouvait être définie par des propriétés fixes : elle était le produit d'une construction évolutive, elle-même déterminée par l'aptitude de certaines actions à générer une sensation d'espace spécifique. C'était aussi, en détournant la formule de Valéry, envisager cette matière-espace comme l'« autre objet » auquel les danseuses auraient « affaire » :

Il semble bien qu'il [le danseur] n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore<sup>355</sup>...

Chez Valéry, cet « objet » désigne « la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche<sup>356</sup> ». Dans le cadre de la création du trio, je transposais ce « lieu solide » en un *lieu* malléable, modelé par et modelant les gestes des interprètes. Il n'était pas un corps physique, doté de propriétés stables, mais un corps virtuel, potentiel, grâce auquel les danseuses pouvaient se dépendre d'elles-mêmes et modifier leur propre matière corporelle. Il participait ainsi à cet « accueil de l'altérité » que décrit Basile Doganis au sujet du butô et c'est peut-être en cela que je l'assimilais à une « matière ».

#### *Symboliser l'objet-espace-matière*

Tout en comprenant que ce terme n'était pas prédicatif mais permettait de désigner les actions que cette « matière » engendrait et qui l'engendraient, il m'a semblé nécessaire de le relier à une image commune. De la même manière qu'il m'avait fallu conceptualiser la nature de la spatialité propre à la fois au solo et au trio, je ressentais le besoin de me « représenter » l'objet-espace-matière, aussi malléable soit-il. Comme je l'ai exposé, il est vite apparu que les matières proprement dites – la glaise, la roche, le plâtre – échouaient à soutenir l'émergence d'un corps commun. Leurs spécificités respectives, mais surtout leur matérialisation par des systèmes perceptifs différents, ne permettaient pas d'*imaginer* ensemble. La représentation commune de cette matière-espace ne pouvait donc s'appuyer sur l'image d'une matière physique : paradoxalement c'est la réalité tangible et la spécificité des caractéristiques de cette matière qui, selon moi, auraient ouvert à des interprétations trop variées, déterminées par la mémoire et les affects de chaque danseuse. Je souhaitais donc relier l'objet-matière-espace à une image qui soit déjà elle-même la représentation d'une chose échappant à la perception. Il s'agissait donc de le « symboliser », au sens où l'entend le philosophe Gilbert Durand. Dans son ouvrage *L'Imagination symbolique* (1964), il propose ainsi de distinguer les domaines

---

<sup>355</sup> Paul Valéry, « Philosophie de la danse », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 1397.

<sup>356</sup> *Idem.*



sémiologique et symbolique en considérant les « différents degrés de l'image » dont dispose la conscience, entre les modes de connaissances indirect et direct :

[Dans le mode indirect] la chose *ne peut se présenter* « en chair et en os » à la sensibilité, comme par exemple dans le souvenir de notre enfance, dans l'imagination des paysages de la planète Mars, dans l'intelligence de la ronde des électrons autour du noyau atomique ou dans la représentation d'un au-delà de la mort. Dans tous ces cas de conscience indirecte, l'objet absent est *re-présenté* à la conscience par une *image*, au sens très large de ce terme. [...] Il vaudrait mieux écrire que la conscience dispose de différents degrés de l'image – selon que cette dernière est une copie fidèle de la sensation ou simplement signale la chose – dont les deux extrêmes seraient constitués par l'adéquation totale, la présence perceptive, ou l'inadéquation la plus poussée, c'est-à-dire un signe éternellement veuf du signifié, et nous verrons que ce signe lointain n'est autre que le symbole<sup>357</sup>.

Pour Gilbert Durand, l'imagination symbolique s'active dès lors que le signifié n'est plus du tout présentable : contrairement au domaine du sémiologique, au sein duquel le signe comporte un signifiant arbitraire et adéquat et un signifié qui peut être appréhendé sensiblement, le symbole s'appuie sur un signifiant non-arbitraire, « éternellement veuf du signifié ». Il appartient donc à la catégorie des connaissances indirectes, celles où les « choses » ne se présentent pas, « comme dans la perception ou la simple sensation », mais sont « absentes ou impossibles à percevoir<sup>358</sup> ». En ce sens, le symbole est « l'épiphanie d'un mystère » :

[...] puisque la représentation symbolique ne peut jamais se confirmer par la présentation pure et simple de ce qu'elle signifie, le symbole en dernier ressort *ne vaut que par lui-même*. Ne pouvant figurer l'infigurable transcendance, l'image symbolique est *transfiguration* d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère<sup>359</sup>.

Puisque je ne souhaitais pas attribuer à l'objet-espace-matière une consistance précise dont la particularité aurait à la fois éveillé des interprétations variées et réduit leur champ d'expression respectif, j'étais stimulée par la définition d'une représentation symbolique qui « ne [vaudrait] que pour [elle]-même ». En se détachant d'un sens concret et donc restrictif, elle me paraissait pouvoir constituer l'un des moyens de faire « coïncider les imaginaires ».

Telle que je l'interprétais, la thèse de Gilbert Durand<sup>360</sup> me permettait d'envisager l'application d'une image symbolique à l'objet-espace-matière comme étant susceptible de

---

<sup>357</sup> Gilbert Durand, *L'imagination symbolique* [1964], Paris, PUF, 1968 (deuxième édition), pp. 3-4.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 4 et p. 8.

<sup>359</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>360</sup> J'adhère ici librement à la thèse défendue par Gilbert Durand, selon laquelle il existe des « constellations où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs ». Les « archétypes » qu'il décrit ainsi sont déterminés par la rencontre entre des schèmes subjectifs et « l'environnement naturel et social », et sous-tendus par des « dominantes réflexes » liées à l'anatomie et à la physiologie de l'homme. Dans cette perspective

réunir les interprètes autour d'un mode de projection commun. De manière inattendue, et peu de temps après la résidence de mai 2022 durant laquelle Soline et moi n'avions cessé de dialoguer avec cette « matière » indéfinie, le visionnage d'un documentaire décrivant le phénomène astrophysique des trous noirs a contribué à concevoir cette image.

### *L'objet-espace-matière comme tissu spatial*

À plusieurs reprises au cours des deux jours de recherche en studio, Soline était allée puiser dans le vocabulaire de la physique quantique pour définir son rapport à la matière-espace. Les « oscillations » produites par la sensation « d'être de la même matière que l'espace » étaient ainsi assimilées au processus d'« accélération des atomes de la matière » tandis que les « arrêts » étaient selon elle « liés [aux] mouvements d'une matière passant de l'intérieur à l'extérieur<sup>361</sup> ». Sa description d'un espace « vibr[ant] » corroborait par ailleurs l'image que j'avais conçue en l'observant improviser : alors que je lui avais proposé de s'extraire de la matière, elle m'était apparue « au milieu d'une onde vibratoire<sup>362</sup> ». Ces images, qui manifestaient un besoin de représentation, signalaient par ailleurs l'importance accordée à l'aspect tangible de l'objet-espace-matière. Je cherchais moins à conceptualiser cet espace, comme je l'avais fait pour la spatialité commune au solo et au trio, qu'à l'utiliser concrètement. Cela passait par un recouvrement de sa dimension visuelle par sa dimension tactile ; j'écrivais ainsi : « on ne dessine pas l'espace, on le déplace<sup>363</sup> ».

Ces notes gardent la trace des « visions » qui ont à la fois soutenu les improvisations de Soline et ma propre perception. En même temps que je les notais et que j'accordais de plus en plus d'importance à la matérialité de l'espace, je m'interrogeais sur les moyens de « donner de la valeur à ces visions » : autrement dit, comment les inscrire dans une image, comment leur donner un poids symbolique ?

En visionnant le documentaire sur les trous noirs je découvrais ce que l'imagerie scientifique était parvenue à fixer grâce à l'observation directe des ondes gravitationnelles : non pas le trou noir lui-même mais son disque d'accrétion, c'est-à-dire l'amas de matière en orbite autour de lui. L'existence de cet objet céleste, que la mécanique classique avait envisagée dès le XVIII<sup>ème</sup>

---

l'imagination dispose de « structures anthropologiques » et l'imaginaire procède d'une « genèse réciproque » entre les « impératifs pulsionnels du sujet » et ses adaptations au « milieu objectif » (cf. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 2016).

<sup>361</sup> Colonne D – carnet de bord, 23 mai 2022.

<sup>362</sup> Colonne C – carnet de bord, 23 mai 2022.

<sup>363</sup> Colonne E – carnet de bord, 23 mai 2022.

siècle et que les travaux d'Einstein sur la relativité générale avaient contribué à accréditer, était prouvée. Je n'étais pas interpellée par cette image scientifique mais par ce qui permettait de la penser conceptuellement et qui échappait pourtant à la perception : les courbures de l'espace gravitationnel. Depuis la théorie relativiste établie par Albert Einstein au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la gravitation n'est plus considérée comme une force, telle que l'a définie la théorie de Newton, mais comme la manifestation des courbures de l'espace, elles-mêmes déterminées par la masse des objets qui gravitent. Dans ce cadre théorique, le trou noir, autrefois appelé « astre occlus », est un objet dont la masse est telle « que rien, ni particules ni radiations, ne peut s'en échapper<sup>364</sup> ».

Le documentaire décrivait des phénomènes astrophysiques complexes qui, en d'autres circonstances, auraient sans doute échappé à mon entendement. Pourtant, indépendamment d'une réalisation didactique, je parvenais à me les représenter grâce à la conception spatiale qui les sous-tendait : avec la loi de la relativité, l'espace devient cet immense tissu élastique au sein duquel se répartissent les masses. Cette *re-présentation* ou cette symbolisation de l'espace, qui m'aidait à envisager des phénomènes complexes, donnait surtout du « poids » aux impressions survenues pendant la création du trio. Les « oscillations » décrites par Soline et « l'onde vibratoire » que j'imaginai en l'observant s'inscrivaient dans cette image d'un tissu spatial au relief modifié. L'« absence de limites du corps » que Soline assimilait au « fait d'être bougée par la matière de l'espace qui nous contamine » s'accordait à l'idée selon laquelle le mouvement des corps n'est pas dicté par une force mais par les courbures produites par le déplacement de leurs masses respectives. Le geste dansé m'apparaissait alors tel que le décrit Jean-Luc Nancy : « jou[ant] le rôle du corps autour duquel un espace se ploie<sup>365</sup> ».

En donnant une consistance symbolique à l'objet-espace-matière que j'avais identifié comme l'objet grâce auquel les interprètes pouvaient atteindre une corporéité commune, l'image de la toile spatiale approfondissait par ailleurs la sensation de spatialité que j'ai décrite plus haut. Elle se mêlait ainsi aux conceptions de l'espace haptique et non euclidien des phénoménologues et de l'espace dynamique de Laban pour appréhender des sensations ténues. En soutenant à la fois la constitution de l'espace comme outil et celle de l'espace comme sensation, cette image symbolique me fournissait un cadre pour envisager dynamiquement leur relation. Je concevais ainsi une première ébauche de ce cadre, présumant ce qui devait

---

<sup>364</sup> Entrée du *Dictionnaire de la langue française Lexis*, *op. cit.*, p. 1946.

<sup>365</sup> Jean-Luc Nancy, « *Seul(e) au monde*, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy », in Claire Rousier (dir.) *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, *op. cit.*, p. 60.

conditionner l'émergence d'un état de corps commun : dans un premier temps, la visualisation de *l'espace tactile* fonctionne comme une sorte de pré-pré-mouvement à partir duquel le corps de l'interprète définit sa toile de fond gravitaire au sein de la toile de *l'espace* ; ainsi définie, la sensation de son propre poids redessine les courbures de *l'espace* qui l'affectent en retour, dans un va-et-vient permanent où les catégories d'intérieur et d'extérieur, de corps et de *spatialité*, se dissolvent et se fondent en une matière mutable ; finalement le corps s'extirpe de ses propres limites anatomiques et sa porosité crée l'intervalle nécessaire à l'émergence du geste dansé commun.

J'émettais ces hypothèses en juin 2022, peu de temps après la résidence avec Soline et avant d'entamer les deux dernières semaines de création avec les trois interprètes, le concepteur lumière et le compositeur. L'échéance de la première<sup>366</sup> approchait et il devenait de plus en plus nécessaire d'élaborer un solide outillage pour guider les interprètes. Ces hypothèses, formées à la croisée des expériences en studio et du travail analytique par lequel je les extrayais de leur milieu d'émergence, constituaient un socle conceptuel qu'il s'agissait à présent de mettre en œuvre. Maintenant que l'objet-espace-matière était assimilé à un tissu malléable capable de métamorphose, maintenant que j'identifiais l'interaction entre lui et les corps à travers un rapport d'interdépendance soutenant un geste de déprise, maintenant que j'associais cette déprise à l'apparition du corps commun, il me restait à définir les moyens physiques et chorégraphiques d'activer et de maintenir cette « matière », cette « interaction » et cette « déprise ».

### III. Mise en œuvre : l'espace comme outil

#### 1. Vers la définition d'un mode de projection commun

Dès le premier jour de résidence, en juillet 2022, je partageais aux interprètes la conception de l'espace que fonde la théorie de la relativité. Je leur demandais ainsi de projeter leurs corps comme des masses réparties et intriquées dans le tissu spatial, le courbant et réagissant aux courbures induites par les autres. Cette visualisation supposait de soustraire leur propre corps de la force gravitationnelle verticale pour considérer le corps des autres comme autant de sources de gravitation. La première expérimentation s'appuyait ainsi sur l'évolution que nous avions affinée au fur et à mesure des résidences passées en même temps qu'elle l'augmentait de la symbolisation de l'objet-espace-matière : l'espace créé à la fois entre les membres et le

---

<sup>366</sup> La première a eu lieu le 19 septembre 2022 à Micadanses, dans le cadre du festival *Bienfait !*.

sol et entre les membres eux-mêmes, avec lequel interagissaient les danseuses, s'éprouvait comme une extension tissulaire du corps, constamment déformée par les pliures de celui-ci. Tandis que Carole, Solène et Soline improvisaient, j'observais les métamorphoses de ce tissu spatial : d'abord « plein » et « vibrant », il m'apparaissait peu à peu comme un « mur auquel [les danseuses] s'accrochent ». Ces changements survenaient au gré de leur évolution du sol à la verticale, parant le décentrement des corps provoqué par les courbures imaginaires de l'espace qu'elles partageaient. En engageant ainsi les interprètes au-delà de leurs propres poids-corps, la visualisation de la matière spatiale comme extension tissulaire les entraînait dans un jeu de projections spatiales semblable à celui occasionné par l'expérience du « désaxement ». Néanmoins, à la différence de cette tentative mise en œuvre pour explorer « les espaces entre l'horizontalité basse et la verticalité haute », il ne s'agissait plus de « mimer » le déséquilibre pour sentir l'espace mais de créer les conditions spatiales du déséquilibre. En ce sens, les interprètes n'activaient pas leurs mouvements mais disposaient activement leurs corps à être modifiés par le mouvement. Je retrouvais là l'effet généré par la création du solo : *être dansée* plutôt que *danser*.

Après cette première expérience, qui faisait dire à Carole que quelque chose « déplace les centres de gravité » et « se transmet au corps lui-même<sup>367</sup> », je souhaitais observer s'il existait des « réponses » communes à des modes d'activation similaires : la visualisation d'une même courbure de l'espace provoque-t-elle une même projection spatiale pour parer l'instabilité et, à ce titre, un même geste ? Je proposais donc aux interprètes d'explorer l'évolution du sol à la verticale en réagissant cette fois-ci à quatre modulations de la toile de l'espace, que je leur indiquais à la voix pendant l'improvisation : 1. Au centre des trois corps, une masse lourde fait ployer la toile de l'espace ; 2. L'extrémité gauche de la toile s'élève, comme si, au lointain à droite, un corps virtuel figurait une puissante source de gravitation ; 3. La même chose se produit, dans le sens opposé ; 4. La toile se tend lentement, comme si elle était vide de corps, puis, brusquement, se courbe en réaction à une masse extrêmement lourde, projetée en son centre. Ces contraintes permettaient de générer la sensation d'une spatialité non-directionnelle, semblable à celle que j'avais identifiée comme une caractéristique commune au solo et au trio : je notais ainsi que les corps étaient mis en jeu par « des mouvements qui font basculer plutôt que par des directions à prendre<sup>368</sup> ». Je constatais néanmoins que ces mouvements, qui engageaient les interprètes dans une expérience commune de la spatialité, demeuraient marqués

---

<sup>367</sup> Colonne D – carnet de bord, 25 juillet 2022.

<sup>368</sup> Colonne E – carnet de bord, 25 juillet 2022.

par la singularité de leur réception au sein des corps : dans ce réseau gravitationnel, chaque corps-planète recevait et interprétait différemment la force ou l'élan spatial.

La particularité de ces modes de réception était en partie déterminée par l'organisation posturale propre à chaque danseuse. Même si leur centre de gravité respectif se trouvait « déplacé » par l'imaginaire de la toile de l'espace, ce déplacement se produisait toujours depuis une certaine habitude tonico-posturale. En somme, même s'ils se projetaient dans une même *re-présentation* de l'espace, les gestes émergeaient d'un *sol* différent.

L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) a montré combien la gestion gravitaire propre à chacun.e – qualifié de toile de fond tonique ou d'attitude tonico-posturale – déterminait tout à la fois ses coordinations, ses perceptions et son expressivité. Hubert Godard explique ainsi que « tout geste est littéralement niché dans la fonction gravitaire, niché dans la fonction tonique<sup>369</sup> ». Cet « état tonique » s'est construit au gré de l'« histoire particulière » de l'individu, à mesure que se constituait son indépendance gravitaire<sup>370</sup>. Le pré-mouvement nomme ainsi cette « attitude envers le poids », ce « fonds » qui contient à la fois des éléments psychologiques et affectifs et qui donne à la figure sa « charge expressive<sup>371</sup> ». L'« histoire de notre propre sol<sup>372</sup> » détermine donc le potentiel de nos gestes. Néanmoins, ce potentiel gestuel, qu'Hubert Godard désigne par l'expression d'une « gestosphère », ne constitue par un cadre limitatif. Tout le travail du danseur consiste précisément à expandre la sphère symbolique qu'ont déterminée sa culture, son histoire, ses affects... En parlant d'*attitude*<sup>373</sup> tonico-posturale, Hubert Godard et Christine Roquet insistent justement sur le potentiel de gestes que contient une posture, et non sur les gestes effectifs qu'elle délimite. Le pré-mouvement est un *fonds* où il est possible d'aller « puiser pour faire varier sa palette expressive<sup>374</sup> ».

En s'appuyant sur les travaux du psychologue Henri Wallon, Hubert Godard a montré que la construction du système tonico-expressif de l'individu s'initie dans le « dialogue tonique »

---

<sup>369</sup> Hubert Godard, Daniel Dobbels et Claude Rabant, « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », *IO, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, juin 1994, pp. 68.

<sup>370</sup> *Idem.*

<sup>371</sup> Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 237.

<sup>372</sup> Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*, p. 67.

<sup>373</sup> Dans son entretien avec Mathieu Bouvier, Hubert Godard distingue la « posture », qui décrit un agencement géométrique, de l'« attitude », qui décrit un rapport au monde : « L'attitude ouvre un potentiel de mouvement, un potentiel d'actions », in *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in Mathieu Bouvier (dir.), [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

<sup>374</sup> Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 63.

engagé entre le nourrisson et sa mère, et se développe au gré de celui que « l'enfant entretient avec son milieu et sa culture<sup>375</sup> ». Son organisation tensile est donc déterminée par une certaine relation à l'espace et cet espace est lui-même construit par ses propres actions. En opposition à la vision mécaniste portée par l'anatomie, le corps est donc conçu phénoménologiquement, à travers les gestes qui le constituent au sein d'un environnement donné. Dans un entretien réalisé par Daniel Dobbels et Claude Rabant, Hubert Godard étaye sa conception de l'espace comme « espace d'action<sup>376</sup> » en prenant l'exemple des lunettes à prisme déviant :

Lacan a émis cette idée incroyable que l'espace proprioceptif est morcelé. Cet espace n'existe pas, je n'existe pas, tant qu'il n'y a pas un retour par l'extérieur. On peut rapprocher cette idée de l'idée phénoménologique selon laquelle je suis constitué, non par la structure corporelle, mais par des événements qui me portent. Ce sont ces gestes qui me constituent, ces gestes premiers : jeter, désigner, repousser, aller vers, couper. Ce n'est pas là simple théorie, mais dimension tout à fait pratique. Je vais citer une expérience : on demande à quelqu'un de mettre des lunettes à prisme déviant et de saisir un objet. Évidemment, cette personne pose la main à côté de l'objet. Il suffit de dix secondes pour qu'elle réajuste et se saisisse correctement de l'objet. Elle a réorganisé l'espace pour la saisie. [...] Il va falloir qu'elle reconstruise l'espace pour chacun des gestes que j'appelle fondateurs<sup>377</sup>.

Le rapport à l'espace se construit donc en même temps que s'organise le schéma postural, selon les aléas de l'histoire culturelle, psychologique, affective et somatique de chacun.e. La qualité d'un geste étant déterminée par cette « orientation » du corps que vectorisent à la fois la gestion gravitaire et la projection spatiale de l'individu, on comprend qu'une reconfiguration de l'espace d'actions produise un réajustement gravitaire en même temps qu'une modulation de la charge expressive. Hubert Godard soutient ainsi que les « muscles toniques [...] ne pourront moduler leur tonicité qu'au prix d'un dialogue constamment renouvelé avec nos projections dans l'espace d'action<sup>378</sup> ».

Les premiers temps de recherche et de création m'avaient amenée à fonder la transmission du solo au trio sur une sensation spécifique de l'espace. Cette sensation, que j'avais peu à peu assimilée à un phénomène d'instabilité unissant corporéité et spatialité, me semblait pouvoir être générée grâce à des interactions spécifiques entre les corps des interprètes et l'objet-espace-matière. En concevant celui-ci comme une extension tissulaire, je cherchais à fixer une *image* commune à partir de laquelle définir les interactions susceptibles d'unir les corps dans une

---

<sup>375</sup> Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas* n° 30, juin 1994, pp. 75.

<sup>376</sup> Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*, p. 65.

<sup>377</sup> Hubert Godard, Daniel Dobbels et Claude Rabant, « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », *art. cit.*, p. 69.

<sup>378</sup> Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*, p. 67.

même déprise d'eux-mêmes. En somme, je m'étais attelée à définir les paramètres extérieurs soutenant la construction d'une corporéité commune : j'espérais ainsi parvenir à extraire les interprètes de leurs intériorités respectives pour les fondre dans le corps du *Vrai lieu* et, finalement, déceler l'état qui avait présidé à la danse du solo. Cette exploration de l'espace et de l'extériorité me ramenait pourtant au centre du corps de chaque interprète, jusqu'à cette « ligne centrale » qu'Hubert Godard associe à une fonction « radicale » : « celle où s'initie notre rencontre avec le monde<sup>379</sup> ». En réalisant qu'une même *image* de l'espace n'empêchait pas des modes de réception singuliers, eux-mêmes liés à cette fonction radicale propre à chacun.e, je comprenais qu'il ne fallait pas prédéfinir une projection commune de l'espace mais définir les contraintes physiques permettant d'activer à la fois une tonicité commune et un *mode* de projection commun.

## 2. Vers une méthode chorégraphique

Le chercheur Benoît Lesage associe la tonicité à un état de « disponibilité » au sein duquel s'inscrit la dialectique de soi et de l'autre. Il décrit ainsi le système musculaire comme « l'antenne émettrice et réceptrice » modulant « la réponse expressive aux impressions reçues » : « en ce sens », écrit-il, « il est un espace transitionnel, un lieu d'accordage qui me rend plus ou moins sensible, affectable, et qui me permet d'actualiser mes états psychiques<sup>380</sup> ». Comme « interface » entre intérieur et extérieur, la modulation de l'état musculaire participe donc de l'ajustement de la perception de soi avec celle de ce qui nous entoure. Cette plasticité tonico-posturale constitue précisément le socle à partir duquel ont été développés les outils des techniques somatiques – Feldenkrais, BMC, méthode Alexander, Eutonie – pour ouvrir le corps à d'autres potentiels gestuels. En œuvrant en partie à la prise de conscience et à la modulation du tonus, ces pratiques offrent à chacun.e les moyens de se réapproprier « son pouvoir d'agir-percevoir<sup>381</sup> ». En suivant Christine Roquet, on mesure donc l'apport que représentent de telles méthodes dans le champ chorégraphique :

[...] tendu vers un ailleurs du geste, on revient aux Somatiques pour pouvoir continuer à danser, pour passer d'un style chorégraphique à l'autre, pour renouveler

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>380</sup> Benoît Lesage, « Pour un corps imaginant. La somatisation commence au niveau locomoteur », *Psychosomatique relationnelle*, vol. 5, n° 2, 2015, p. 17.

<sup>381</sup> Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 259.



son propre imaginaire [...]. [Ces pratiques] constituent un point d'appui qui permet au danseur de maintenir un écart avec les danses qu'il est amené à traverser<sup>382</sup>.

En développant des techniques pour disposer le corps à sa propre écoute, les « Somatiques » travaillent l'intériorité comme un lieu de pratique et d'apprentissage. Même si le chercheur Jérémy Damian a montré que ce lieu, « tributaire d'une éducation somatique », court-circuitait l'alternative intériorité privée et intériorité publique en instaurant un « mode paradoxal » d'existence à la fois intérieur et public<sup>383</sup>, les pratiques somatiques visent à un approfondissement des sensations intérieures qui ne tient pas compte de l'extériorité de la forme produite : dans ce cadre, des intériorités se chevauchent, se partagent et s'accordent parfois, sans chercher à se réunir dans une gestuelle commune. Maintenant qu'il me semblait nécessaire d'accorder la tonicité des trois interprètes de telle sorte qu'elles aient besoin de soutenir leur déséquilibre en projetant l'objet-espace-matière de la même manière, je cherchais à définir les moyens de produire cet « accordage » dans le cadre d'une création chorégraphique susceptible d'inscrire et de réunir leurs gestes. Plutôt que d'emprunter aux techniques somatiques des outils spécifiques qui auraient disposé les corps à une certaine tonicité, je préférais m'inspirer des principes qui fondent leur méthode pour élaborer des outils capables de moduler l'état musculaire tout en soutenant une configuration gestuelle commune.

Ces principes, dont Isabelle Ginot rappelle qu'ils s'opposent à ceux de l'enseignement traditionnel en se fondant sur un travail de perception et de sensation plutôt que sur la reproduction d'un modèle, sont aussi ceux que défend Hubert Godard dans le processus d'acquisition des coordinations de base, qui intervient entre les quatre et les sept ans de l'enfant. Alors que la pédagogie du modèle devient opérante dès la phase suivante – qualifiée de « phase d'initiation » – Hubert Godard souligne son caractère contre-productif à ce moment précis du développement moteur de l'enfant :

Le geste volontaire [de reproduction] (cortical) n'induit pas forcément un engagement de la fonction tonique et donc l'engrammation d'une coordination qui

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>383</sup> Jérémy Damian, « Les collectifs intérieurs : l'intériorité peuplée, cultivée et politisée du Body-Mind Centering », in Joanne Clavel, Isabelle Ginot et Marie Bardet (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 55. Croisant l'anthropologie somatique et la sociologie des sciences, la thèse de Jérémy Damian s'appuie par ailleurs sur des expériences liées aux pratiques du B.M.C et du Contact Improvisation pour questionner « l'évidence de notre conception "moderne" de l'"intériorité", réduite à sa part mentale et [...] contest[er] le partage selon lequel tout ce qui se manifeste "à la surface" du corps est une affaire publique tandis que tout ce qui s'y passe "en profondeur" est une affaire privée ». Voir Jérémy Damian, *Intériorités/sensations/consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, Thèse de Doctorat en sociologie, sous la direction de Florent Gaudet et Vinciane Despret, 2014.

ne peut surgir que dans l'exploration d'une situation ludique qui engage l'enfant dans toutes ces dimensions<sup>384</sup>.

Dans l'apprentissage de la danse cette phase d'éveil occupe donc un rôle primordial, contribuant à la fois à un « enrichissement sensoriel » et à une « stimulation des coordinations [...] dans un espace où l'imagination créative [fait] se côtoyer le développement moteur et la capacité expressive<sup>385</sup> ».

Ces principes, communs aux techniques somatiques et à certaines phases du développement de la motricité chez l'enfant, m'incitaient à solidifier ma propre méthode de transmission et de création, déjà sous-tendue par un processus similaire. En effet, en nous efforçant de déceler ce qui préside à l'état de corps du *Vrai lieu*, les interprètes et moi-même étions déjà engagées dans un travail de perception et de sensation. Si le modèle du solo avait soutenu une première étape dans la recherche il ne constituait pas une figure à reproduire mais le point de départ d'une enquête pour observer l'ombre qui l'a produite. Les recherches en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé ont montré que cette « ombre » du mouvement était en partie déterminée par une certaine « attitude » tonico-posturale. Puisque la fonction tonique est « indicatrice des états de corps [...] mis en jeu<sup>386</sup> », la définition et la transmission de cette attitude et de ces variations sont apparues comme une piste pertinente pour transmettre l'état de corps du solo. Comment, dès lors, engager la tonicité des danseuses de telle sorte qu'elles atteignent l'instabilité associée à cet état ?

En soulignant l'échec du « geste volontaire » à stimuler la fonction tonique de l'individu, Hubert Godard rappelle que la musculature profonde n'est pas commandée par la volonté. « L'exploration d'une situation ludique » devient ainsi, pour un enfant en phase « d'éveil », le moyen d'engager sa propre tonicité et d'« engrammer » une coordination dans ses tissus musculaires indépendamment d'une commande corticale. De manière générale, et pour reprendre l'expression du praticien et pédagogue, la modulation des muscles posturaux suppose d'« agir sans agir<sup>387</sup> ». L'activation de ce système du non-agir, que la physiologie associe aux motoneurones gamma assurant la régulation de la tension des fuseaux neuromusculaires,

---

<sup>384</sup> Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », art. cit., p. 73.

<sup>385</sup> *Idem*. La danseuse, chorégraphe et pédagogue Françoise Dupuy insiste d'ailleurs sur ce point dans le texte qu'elle rédige à destination de futur.es pédagogues de danse contemporaine : « Si l'éveil est une période d'acquisition d'éléments fondateurs, l'initiation doit conduire à une structuration du corps dans l'espace et le temps, avec ses dynamiques. C'est une étape vers l'élaboration d'un langage dont les formes et les symboles ne seront valables que s'ils résument et remplacent une expérience déjà éprouvée par l'enfant », in Françoise et Dominique Dupuy, *Une Danse à l'œuvre*, Pantin, CND, 2001, p. 127.

<sup>386</sup> Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », art. cit., p. 72.

<sup>387</sup> Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

témoigne d'une attitude de réceptivité qu'Hubert Godard rapproche de la notion taoïste du « wu-wei ». En la décrivant non pas comme un concept mais comme un état de « disponibilité », l'anthropologue François Laplantine insiste sur le caractère processuel de cette notion qui désigne moins une passivité pure qu'une « passivité affairée » : le wu-wei « s'expérimente empiriquement dans un processus de dessaisissement et de non-affirmation de soi » en même temps qu'il implique de mettre « sa perception en état d'éveil<sup>388</sup> ».

Ce retrait de la volonté, qui participe de l'engagement de la fonction tonique en éteignant les commandes corticales, rejoignait par ailleurs la double sensation d'activité et de passivité générée par la création du *Vrai lieu*<sup>389</sup>. La piste ouverte à l'issue des interactions entre les corps des interprètes et la toile de l'espace se précisait à mesure qu'il semblait de plus en plus évident que l'état du solo était activé par une certaine disponibilité/tonicité du corps à être saisi par un mouvement l'unissant à la spatialité. Néanmoins, au-delà du fait qu'elle excédait mon champ de recherche, la définition des moyens physiologiques permettant d'activer le système gamma du non-agir nécessitait un temps qui s'accommodait mal des conditions de production et de création d'une pièce chorégraphique. D'une part parce que nous ne disposions que de trente jours de création en studio – étalés sur deux années consécutives – d'autre part parce que l'articulation poétique-esthétique était au cœur de ma recherche, il s'agissait ici de définir les moyens *chorégraphiques*, et non purement somatiques, d'engager les corps dans une disponibilité/tonicité qui puisse soutenir et inscrire des gestes re-généralant eux-mêmes cette disponibilité/tonicité.

### 3. L'élaboration de la partition corps-espace

Pour Hubert Godard, « agir sans agir » suppose de se laisser « toucher » : c'est au travers de notre « plasticité haptique » – c'est-à-dire de notre capacité à « réinventer » la manière de toucher le monde – qu'il devient possible de moduler la toile de fond du geste. Quelles étaient les configurations *chorégraphiques* favorisant à la fois la propension des interprètes à être touchées et à renouveler « l'imaginaire de la sensation de l'espace haptique<sup>390</sup> » ? Les limites imposées par le cadre de production et de création m'incitaient à travailler depuis le socle de contraintes expérimentées au fil des répétitions, en resserrant mon attention sur celles qui

---

<sup>388</sup> François Laplantine, « Wu Wei », in *Anthropoen* [En ligne], 2016.

<sup>389</sup> Voir *supra*, p. 94.

<sup>390</sup> Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

semblaient les plus aptes à réunir les interprètes dans un état commun entremêlant disponibilité, dessaisissement et instabilité.

Afin de structurer la « partition » dans laquelle je souhaitais engager les danseuses, je distinguais les quatre étapes majeures qui devaient contribuer au maintien de cet état – chacune décrivant une configuration corps-espace spécifique : la première correspondant à l'interaction entre le corps des interprètes et l'espace concret du sol ; la deuxième désignant la création d'une matière-espace commune depuis le sol ; la troisième soutenant l'organisation par désaxement à travers la projection de plans d'espace ; la quatrième explorant l'alternance entre la saisie et la dessaisie des espaces-matières *produits* ou *émulés* par chaque interprète. Ces étapes, ébauchées au fur et à mesure des résidences, ont fini par s'imposer comme l'armature d'un dialogue tonique entre les interprètes et l'espace-matière. S'ajoutant à la sensation de l'espace courbe et gravitationnel qui réunissait les danseuses dans une même représentation spatiale, elles sont parvenues, grâce aux différentes « couches » ou « filtres<sup>391</sup> » qui les ont progressivement affinées, à faire éprouver aux trois interprètes ce dont j'avais moi-même fait l'expérience. À l'issue d'un des premiers filages de cet enchaînement, en août 2022, Carole, Solène et Soline s'accordaient ainsi pour dire : « ça s'auto-alimente, ça chemine, ça va de nécessité en nécessité<sup>392</sup> ». La modulation tonique engagée par l'interaction entre corps et espace apparaissait comme une clé pour ouvrir les corps des danseuses à une nécessité intérieure similaire à celle dont avait découlé la danse du *Vrai lieu*. L'affinement des filtres ou contraintes constituant chaque étape allait donc répondre au vœu que je formulais dans mon carnet de bord : « comment faire en sorte que le geste crée en permanence sa propre nécessité<sup>393</sup> ? ». Ce travail a bénéficié d'un double appui, puisant à la fois dans les expériences de création en studio et dans les ateliers que je donnais ponctuellement à des danseur.ses amateur.ices et/ou professionnel.les, dans le cadre de cours universitaires, d'entraînement du danseur ou de masterclasses<sup>394</sup>. En confrontant la *méthode* que j'avais élaborée avec les trois interprètes de la

---

<sup>391</sup> Le terme « filtre » est employé par Myriam Gourfink et Rémy Héritier pour qualifier un certain système de contraintes. Je choisis ici de l'utiliser, en alternance avec le terme plus générique de « contrainte ». Voir chapitre « Contrainte », in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques, op. cit.*, pp. 171-188.

<sup>392</sup> Colonne D – carnet de bord, 3 août 2022.

<sup>393</sup> Colonne E – carnet de bord, 5 août 2022.

<sup>394</sup> J'ai eu l'occasion de partager cette pratique à trois reprises : lors d'une session de trois heures au Pôle chorégraphique de Boom'Structur (Clermont-Ferrand), dans le cadre d'un Entraînement Régulier du Danseur (ERD), en novembre 2022 ; lors d'une semaine d'atelier à destination des étudiant.es de licence du Département Danse de l'Université de Lille, en avril 2023, ; enfin lors d'une masterclass de trois heures au Studio Le Regard du Cygne en mai 2023.

création du trio à des danseur.ses qui n'étaient pas, comme elles, immergé.es dans un processus de recherche au long cours, je testais son efficacité en même temps que j'affinais ses outils.

*Étape 1 : l'interaction entre le corps des interprètes et le sol*



De gauche à droite : Solène, Soline et Carole (photo prise lors de la résidence au Centquatre, en octobre 2021)

La première étape consiste à se placer au sol, de telle sorte que la superficie de la surface antérieure du corps en contact avec le sol soit à peu près équivalente à celle des surfaces latérales. Cette première indication, qui avait pris forme à l'occasion de la résidence de mai 2022 avec Soline, me permettait de définir les fondements et les implications de la configuration corporelle initiale du solo, qui s'était inconsciemment imprimée dans les corps des interprètes. Lors de la première résidence du mois d'avril 2021, je leur transmettais la première minute du *Vrai lieu* depuis cette disposition torsionnée de mon corps : la face antérieure de l'avant-bras gauche, la face latérale du bras droit, la tempe droite, la clavicule droite, la face latérale externe de la jambe droite, la face latérale interne du bas de jambe gauche étant toutes en contact avec le sol. Sans leur avoir jamais demandé de reproduire cette figure, les interprètes démarraient la plupart des improvisations dans une configuration similaire, vrillant leur corps depuis leurs torsos et inscrivant dans le sol l'empreinte des faces antérieures et latérales de leurs membres angulaires. Je devinais que cette disposition – produite, dans le cadre du solo, à partir de l'image d'un corps projeté au sol depuis une chute verticale – contribuait à soutenir une sensation commune au solo et au trio. La mise en relation du sol et de la projection spatiale dans la modulation d'une qualité gestuelle, étayée par l'AFCMD, suggérait l'évidente influence de cette disposition dans l'expansion du geste à venir. Si la tonicité dépend du sol, quelle est la nature du sol que nous permet d'éprouver cette posture et qu'implique-t-elle finalement ? Ces questions prolongent celles que soulève le chorégraphe Loïc Touzé lorsqu'il réfléchit aux « paramètres » permettant de faire varier la manière dont l'interprète investit une action :

Il y a de nombreux paramètres différents. Il y a en effet la tonicité. Il y a la capacité à comprendre sur quel sol je suis posé. La tonicité dépend aussi du sol [...].

Comment la sensation du contact avec le sol me renvoie-t-elle une information qui va modifier la qualité de mon geste<sup>395</sup> ?

En demandant aux interprètes du trio et aux danseur.ses rencontrés au cours d'ateliers de disposer consciemment leur corps à partir de la contrainte des faces antérieures et latérales, je cherchais à identifier les « informations » que leur renvoyait la sensation de ce contact spécifique avec le sol.

Au cours d'une courte résidence organisée en amont d'une représentation du trio, en février 2023, Carole comparait la sensation produite par cette configuration à l'impression d'être « en kit » tandis que Soline insistait sur son besoin de « laisser exister le temps du poids ». Ces remarques, associées à celle de Solène décrivant la sensation « du poids de ses membres par les os<sup>396</sup> », permettaient de dégager certaines de ces « informations » : la torsion, produite par la contrainte de déposer les surfaces bilatérales, déjoue la perception d'un corps monolithique reposant au sol, sur un plan horizontal ; la sensation de fragmentation qui en résulte nécessite alors de réunir et de remplir son corps grâce à la circulation du poids à travers les membres, depuis les zones les plus denses (les os pour Solène) vers les zones les plus creuses. En activant la conscience de l'intérieur du corps, déterminante pour les étapes suivantes, cette configuration constituait le support à une première « organisation » des corps. En somme, elle permettait de fixer une structure suffisamment claire pour inciter les danseur.ses à observer la « petite danse<sup>397</sup> » des micro-transferts de poids, éveillant la sensation de leur propre consistance. Je comprenais que cette figure servait de préambule à la mise en dialogue du corps avec l'objet-espace-matière : elle entamait la danse des « organisations » par lesquelles le corps allait devoir « se détach[er] ou se délivr[er] » de cet *objet* valéryen, « auquel il revien[drait], mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore<sup>398</sup> ».

À partir de cette base j'ai défini quatre « filtres », tous regroupés au sein de la première étape : d'abord la création d'un espacement infime entre son corps et le sol ; ensuite la matérialisation imaginaire de cet espacement comme soutien de son propre poids ; puis la création et la modulation d'un espacement entre deux parties du corps – l'une appartenant au

---

<sup>395</sup> Loïc Touzé en réponse à Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 216.

<sup>396</sup> Carnet de bord, 11 février 2023.

<sup>397</sup> Steve Paxton utilisait cette expression pour désigner le « travail de perception » permettant d'observer l'ensemble des « petits mouvements » soutenant la « posture érigée » : « C'est un mouvement statique qui sert de fonds [...] [et] qui est constamment présent pour [nous] soutenir », Steve Paxton, « La petite danse », *Contact Quarterly* vol. 3, n° 1, 1977, traduit par Emma Bigé dans *L'œil et la main* [En ligne], 2016, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://lolm.eu/wp-content/uploads/2018/06/texte-Paxton.pdf>

<sup>398</sup> Paul Valéry, « Philosophie de la danse », op. cit., p. 1397.

haut et l'autre au bas du corps ; enfin la réduction des surfaces d'appui à trois aires du corps, dont sont exclues les plantes et paumes des pieds et des mains.



Photo prise au Centquatre en octobre 2021

Ces filtres précisait l'empilement de couches expérimentées au fil du travail de création pour se resserrer autour d'indications concrètes et aisément transmissibles. Même s'il arrivait encore que la recherche avec les interprètes s'adosse à des métaphores, les ateliers que je donnais m'incitaient à définir un vocabulaire et des outils précis. L'enjeu n'était pas de transmettre aux danseur.ses mon propre imaginaire mais de leur fournir les moyens de projeter leurs imaginaires respectifs dans une direction commune. Ces quatre filtres se sont façonnés pour engager les interprètes dans l'état d'intranquillité qui me paraissait contribuer à l'apparition du « corps commun ». En identifiant le rôle joué par l'objet-espace-matière, il était apparu à la fois que cette intranquillité résultait de la capacité du corps à se déprendre de lui-même, et que cette déprise découlait d'une certaine tonicité/disponibilité. À travers les interactions qu'ils initiaient entre corps et espace, les quatre filtres tentaient d'activer une tonicité susceptible de créer un désaxement qui rende constamment nécessaire la projection et la modulation de l'objet-espace-matière : le geste dansé émergerait alors tel que Carole, Solène, Soline et moi en avons fait l'expérience, « s'auto-alimentant » et cheminant de « nécessité en nécessité ».

Pour que le geste parvienne à « créer sa propre nécessité », les quatre filtres – qui s'activent l'un après l'autre selon l'ordre défini – doivent se superposer sans jamais s'annuler : leur coexistence assure leur efficacité respective en maintenant les interprètes en-deçà d'une projection volontaire. C'est aussi ce que décrivent les chorégraphes Thomas Hauert et Rémy Hériotier au sujet de l'activation simultanée de plusieurs « partitions » ou « tâches » : pour le premier, la superposition de partitions place les danseurs en « état d'alerte » ; pour le second, qui a défini un système de filtres « génér[ant] à la fois du mouvement et une situation », le fait d'« être actif à trois tâches en même temps demand[e] à chacun [des interprètes] d'être au

présent, d'être au travail et non pas de dérouler un mode d'interprétation connu<sup>399</sup> ». La méthode élaborée avec les interprètes du trio – et éprouvée auprès d'un public varié de danseur.ses – repose sur un enchaînement et une superposition de contraintes, chacune d'entre elles alimentant la suivante en déterminant son champ d'expansion : par l'éveil de la sensation pondérale qu'elle sollicite, la configuration initiale – « torsionnée » – détermine ainsi à la fois la création de l'espace entre le corps et le sol, et sa matérialisation en une surface soutenant le corps ; l'élévation des membres, nécessaire à la création de cet espace, redistribue le poids et entraîne un déséquilibre de l'organisation première, impliquant presque instantanément de matérialiser l'espace du dessous en une surface d'appui. Ce principe permet donc aux danseur.ses de créer activement les conditions de leur propre passivité, en se laissant toucher par « l'imaginaire de la sensation de l'espace haptique<sup>400</sup> » que leurs propres corps renouvellent.

Il importe peu que ces images, produites par chacun.e, prennent la même forme ; en revanche, les filtres doivent contribuer à faire « coïncider » leur mode de projection en leur attribuant une fonction à la fois nécessaire et commune. Si Carole matérialise l'espace initial entre elle et le sol comme un « magma » alors que Solène décrit des « plaques tectoniques », toutes deux évoquent la nécessité de prendre « appui » : qu'il vienne les « remplir par en-dessous » ou qu'elles le laissent « gronder par en-dessous », l'objet-espace-matière les « agit » de la même manière, en les soutenant. Les filtres 3 et 4 – désignant d'une part la modulation d'un espace entre deux parties du corps et d'autre part la réduction des surfaces d'appui – sont ainsi conçus pour maintenir actives et nécessaires ces projections spatiales. En plus de la « complexification » et de la « mise en difficulté » qui contribuent, selon Rémy Héritier, à déjouer ses « habitudes physiologiques<sup>401</sup> », l'addition de contraintes cherche ici à provoquer un vacillement permanent des corps, susceptible de les engager continuellement à renouveler l'imaginaire de l'espace.

L'expérience menée au cours du stage de Noé Soulier avait montré combien le trouble généré par la contrainte des buts pratiques réflexifs – qui résultait d'un perpétuel réagencement sensori-moteur – s'estompait à mesure que mon corps intégrait ces configurations nouvelles. Dans ce cadre-là, les états « d'alerte » et « d'être au présent » décrits par Thomas Hauert et Rémy Héritier, étaient limités dans le temps : ils perduraient aussi longtemps que mon corps

---

<sup>399</sup> Thomas Hauert puis Rémy Héritier, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op. cit., p. 181.

<sup>400</sup> Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

<sup>401</sup> Rémy Héritier, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op. cit., p. 178.



« se fray[ait] le chemin de [...] mouvements encore inconnus<sup>402</sup> » et s'amenuisaient dès lors que ce chemin intérieur avait été défriché. En comparant l'effet produit par ces exercices à celui advenu pendant la création du *Vrai lieu*, il était apparu que la contrainte pourrait être un outil de transmission si elle parvenait à soutenir de manière constante l'émergence d'un geste qui agit, au lieu d'être le moteur à partir duquel le corps réagit<sup>403</sup>. Il s'agissait donc de définir les moyens chorégraphiques permettant aux interprètes de créer activement les conditions de leur propre réceptivité : celle-ci ne décrirait plus un état temporaire réagissant à une configuration nouvelle, mais serait la conséquence nécessaire d'une configuration que les interprètes auraient elles-mêmes mise en place.

En modifiant les zones d'attention et en faisant chanceler l'organisation pondérale de chacun.e, les filtres 3 et 4, additionnées aux deux premières couches, parviennent à maintenir les danseur.ses dans une instabilité qui appelle à un réajustement permanent de l'espace haptique : la création et la modulation d'un espacement entre deux parties éloignées du corps (l'une appartenant au haut et l'autre au bas du corps), qui s'ajoute à celui créé entre le sol et le corps, entraîne une démultiplication<sup>404</sup> des plans d'appui en même temps qu'il nécessite d'intensifier la matérialisation de l'espace ; la réduction des surfaces d'appui – dont sont exclues les paumes et plantes des mains et pieds – amplifie les besoins précédents en contrant la tendance des corps à fonder leur organisation au sol sur certaines habitudes posturales (assise du bassin, quadrupédie). En remobilisant constamment l'image de l'espace qui l'entoure, le corps s'ouvre à une réceptivité active ou à une « passivité affairée » : il se laisse agir et toucher par un objet-espace-matière qu'il remodèle en permanence.

Dans l'entretien qu'il accorde à Mathieu Bouvier, Hubert Godard rappelle que cette capacité à « débrayer des images », qui fonde selon lui le « devenir-danseur », constitue d'abord une fonction essentielle au développement moteur de l'enfant. Dans la mesure où l'évolution posturale se construit à travers l'espace d'actions du sujet, elle implique une plasticité haptique pour parer l'écueil d'une attitude – c'est-à-dire d'une posture – figée. « Chaque gain de motricité » doit ainsi passer par un « débrayage pour remobiliser les images figées ». Hubert Godard insiste sur le rôle que continue de jouer cette fonction dans la vie de l'adulte, et *a fortiori* dans la vie des danseur.ses, pour lutter contre une perception essentialiste du corps. Dans le cadre d'une réhabilitation fonctionnelle – faisant suite à une blessure – comme dans le cadre de

---

<sup>402</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 125.

<sup>403</sup> Voir *supra*, p. 94.

<sup>404</sup> Carole décrit ainsi sa prise d'appuis « sur plusieurs plans plutôt que sur un seul plan diffus » (colonne D – carnet de bord, 11 février 2023).

la danse, ce processus de « débrayage » permet de « repasser par un vacillement de la posture et des certitudes ». Le corps, qui n'est plus perçu comme une « essence acquise », s'ouvre alors à un geste nouveau<sup>405</sup>.

Les filtres constituant chacune des quatre étapes du dialogue corps-espace ont été conçus dans cette optique, de manière à solliciter l'imaginaire des interprètes tel que le définit Bachelard, c'est-à-dire comme puissance dynamique déformant les copies pragmatiques fournies par la perception. Si les images formées varient de l'un.e à l'autre, ce dynamisme organisateur est soutenu par un même vacillement. Dans le « trouble de cet état-là », qu'Hubert Godard associe à la « capacité plastique de débrayage de l'image », les interprètes créent l'espace de leur rencontre.



Images captées par Guillaume Diamant-Berger au Studio Le Regard du Cygne, avant la présentation d'une étape de travail (novembre 2021)

<sup>405</sup> Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

## *Étape 2 : la création d'une matière-espace commune au sol*

Dans le prolongement de ce premier enchaînement, et en maintenant actifs les filtres qui le déterminent, la deuxième étape vise à maintenir cet espace de rencontre entre les interprètes. Elle approfondit l'exercice consistant à « trouver des arrêts/vibrations/regards/orientations communes », ébauché lors de la résidence de février 2022, pour retrouver le lien de cause à effet établi par Carole à l'issue d'une première improvisation : la contrainte de l'attention à l'autre entraînait selon elle une mise « au bord du risque ». Puisque cet état, associé à celui de l'instabilité, semblait conditionner l'apparition du corps commun, la remarque de Carole soulevait la question de son « écriture ». À ce moment-là de la recherche et de la création, je m'interrogeais en effet sur la possibilité de « maintenir le risque dans l'écriture<sup>406</sup> », c'est-à-dire sur les moyens de fixer une structure susceptible de ménager cet espace d'incertitude, propice à l'« immédiateté<sup>407</sup> » décrite par Carole.

Dans le cadre de la première étape au sol, la superposition des filtres s'était inscrite comme une méthode pour provoquer un « vacillement » permanent des corps, à la fois induit par et induisant un renouvellement de la sensation de l'espace haptique. En ce sens, la complexification, liée à l'empilement des contraintes, finissait par s'auto-alimenter : en engageant une certaine tonicité, le filtre 1 – espacement entre soi et le sol – détermine la qualité de l'objet-espace-matière que projette le filtre 2 – matérialisation de cet espacement comme soutien – à partir de laquelle opère le filtre 3 – modulation d'un espacement entre deux parties du corps – et que modifie nécessairement le filtre 4 – réduction des surfaces d'appui ; l'objet-espace-matière résultant de cette superposition de filtres invite alors à rejouer la partition, depuis le filtre 1 jusqu'au 4, et ainsi de suite.

Néanmoins, cette complexification était délimitée par la sphère gestuelle de chaque interprète : si le vacillement permettait aux corps de s'ouvrir à un geste nouveau, cette ouverture se produisait depuis leur intériorité respective. En principe, cette délimitation ne devait pas restreindre l'inventivité du geste, dans la mesure où elle ne pouvait épuiser « l'immense gisement où reposent les mouvements inconnus<sup>408</sup> ». L'intériorité m'apparaissait en effet telle que la décrit Laurence Louppe, peuplée de ces innombrables corps sans nom, errant dans « ces marges de la pensée<sup>409</sup> » dont la danse moderne a cherché à les extraire. Dans les faits, cette

---

<sup>406</sup> Colonne E – carnet de bord, 28 février 2022.

<sup>407</sup> « C'est dans l'immédiateté que tu te mets au bord du risque », (Colonne D – carnet de bord, 28 février 2022).

<sup>408</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 112.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 49. Reprenant et prolongeant la réflexion exposée par Giorgio Agamben dans son article « Notes sur le geste », Laurence Louppe perçoit la danse contemporaine à travers sa quête pour « réparer la perte des gestes,

délimitation risquait d'essouffler l'élan de création qui animait les interprètes. En réitérant l'expérience grâce à laquelle elles parviennent à être touchées par un mouvement qui les *débordent*, Carole, Solène et Soline ne risquaient pas d'amenuiser leur potentiel gestuel mais d'amenuiser leur propre capacité à être touchées par la configuration qu'elles produisent. Je fondais en partie ce raisonnement sur l'expérience du solo, en faisant l'hypothèse des limites qui cernaient sa danse : la difficulté à saisir la sensation d'« être dansée » ne résultait-elle pas de son impermanence, elle-même liée au fait que je finissais par m'habituer à l'agencement physique qui la produisait ? Cette hypothèse suggérait la nécessité d'inventer des relais à l'intériorité de chaque interprète, et rejoignait ainsi la proposition de Philippe Guisgand de soustraire les « regards » à l'« exploration du centre intérieur » en les unissant dans « la recherche d'un soutien, d'une complicité ou d'une vectorisation commune ». C'était cette même piste qui, déjà, m'avait amenée à concevoir la contrainte « des arrêts/vibrations/regards/orientations communes » comme une clé pour initier le mouvement unissant corporéité et spatialité. Elle s'approfondissait à présent à la fois comme un moyen pour extraire les interprètes de leur intériorité et maintenir l'espace commun de leur déprise, mais aussi comme un outil pour renouveler leur propre élan ou *désir* de création. En ce sens, il s'agissait d'un outil proprement chorégraphique. La stimulation de ce désir de projection, dont Michel Bernard a par ailleurs montré combien il « travaillait » simultanément le corps et le sentir<sup>410</sup>, devait en effet contribuer à façonner de nouvelles sensations de l'espace haptique. En suivant la réflexion du philosophe, selon laquelle la création chorégraphique est déterminée par « la prise en compte et la modalisation du travail de la sensation du danseur<sup>411</sup> », on comprend que ce désir participe à l'enrichissement de la composition chorégraphique et constitue un enjeu fondamental dans l'expérience esthétique : c'est aussi ce que soutient Laurence Louppe lorsqu'elle assimile le mouvement dansé à « l'expression d'un désir au travail<sup>412</sup> ».

Pour l'approfondir dans cette direction, j'inscrivais la contrainte des « arrêts/vibrations/regards/orientations communes » dans le cadre de l'espace de la relativité

---

mais aussi [pour] « consigner » cette perte même » (Voir Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », traduit de l'italien par Daniel Loayza, in *Trafic* n° 1, 1991, pp. 31-36).

<sup>410</sup> « Tout sentir [...] est « travaillé » [...] par l'acte de se projeter dans le virtuel [...] bref par le désir d'énoncer », « [le corps] plutôt [que de se définir par une] structure apparente et ses mécanismes opératoires, [se définit] par la dynamique étrange et illimitée du désir qui s'en empare et le meut selon les fluctuations imprévisibles de notre vécu quotidien », Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 225. J'y reviendrai dans la troisième partie, voir *infra*, pp. 186-188.

<sup>411</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 121.

<sup>412</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 125.

générale, qui tendait déjà à faire converger les imaginaires des interprètes dans une même *représentation* de la spatialité. La symbolisation de l'objet-espace-matière en un tissu extensible, modelé par les masses de chaque corps, permettait en effet aux danseuses de se figurer un terrain commun et d'envisager leurs gestes dans un rapport d'interdépendance. Il ne s'agissait pas d'un outil, mais d'une base à partir de laquelle nourrir leurs interactions avec un espace-matière sans cesse modulé. D'une certaine manière, cette représentation du tissu spatial renvoyait à l'espace comme à un corps, lui-même constitué d'une « toile de fond » : dans cette configuration, les métamorphoses de l'objet-espace-matière résultent à la fois des projections des interprètes et des résonances/vibrations de la toile dont elles s'extraient.

Sans la négliger, la première étape de la partition corps-espace s'adosse peu à cette représentation. Les quatre filtres qui la constituent travaillent d'abord à éveiller la tonicité/disponibilité des corps de telle sorte qu'ils s'ouvrent à une instabilité fondatrice. Plutôt que de les « accorder » à travers un même mouvement de l'objet-espace-matière – dont j'ai montré qu'il n'empêchait pas des modes de réception singuliers<sup>413</sup> – la première étape s'attache donc à régler et à accorder la « fréquence » de leur tonus. En déjouant les trajets intérieurs et en déstabilisant constamment l'organisation gravitaire, les quatre filtres additionnés impliquent ainsi une adaptation permanente des corps, qui s'éprouve physiquement à travers la vibration de la fibre musculaire.

C'est d'ailleurs cette même vibration qui avait retenu mon attention quand, à l'issue d'une improvisation avec les trois interprètes, au mois de juillet 2021, s'était esquissée la piste d'un lien entre les sensations d'« instabilité », de « densité » et de « vibration musculaire » d'une part, et la « conscience » des espaces « intérieur » et « autour<sup>414</sup> » d'autre part. Plus tard, en mai 2022, l'observation d'une improvisation de Soline me permettait de reprendre cette piste en l'augmentant de la perception d'un espace tangible, associant déjà librement l'espace d'actions d'Hubert Godard et le tissu spatial de la théorie de la relativité générale : « au fur et à mesure l'espace/sol change de nature : ce changement est dû à la fibre musculaire qui, pour adapter le corps, vibre et fait vibrer l'espace en retour<sup>415</sup> ».

La deuxième étape s'appuie donc sur cette association pour enrichir le dialogue corps-espace entamé au sol et stimuler le désir de projection des interprètes. Elle est constituée de trois filtres

---

<sup>413</sup> Voir *supra* p. 141.

<sup>414</sup> Voir *supra*, p. 66 : « L'espace intérieur, c'est le muscle qui se densifie, le muscle qui vibre, la fibre musculaire qui vibre. L'instabilité permet de créer cette densité intérieure. La conscience de l'espace autour, de l'espace qui soulève mon corps, me permet de développer une conscience globale de mon corps ».

<sup>415</sup> Colonne C – carnet de bord, 23 mai 2022.

– qui s’ajoutent aux précédents sans les annuler – dont l’objectif est d’entraîner les danseuses à saisir les orientations/pivots/regards qu’elles produisent chacune en émulant et modulant un espace-matière d’appui, censé parer leur déséquilibre respectif : le premier suppose ainsi de saisir, à travers l’orientation de l’une des interprètes, une ouverture de l’espace d’appui ; le deuxième de saisir, à travers un pivot, un déplacement de l’espace d’appui ; le troisième de saisir, à travers un regard, la projection – au sens littéral – d’un espace lointain d’appui. Pour favoriser l’apparition, et donc la saisie, de ces espaces-matières d’appui, une contrainte s’ajoute par ailleurs à ces trois filtres : les danseuses doivent éviter l’extension maximale de leurs membres supérieurs et inférieurs, dont il est vite apparu qu’elle contribuait à faire disparaître les espaces projetés en les aplanissant<sup>416</sup>.



Des orientations,



des pivots,



des projections communes...

(Photos prises en août 2022 à Micadances)

---

<sup>416</sup> « Faire attention à l’extension, qui fait disparaître de nombreux espaces », colonne E – carnet de bord, 1<sup>er</sup> mars 2022.

Ajoutés aux filtres de la première étape, ces trois filtres engagent les interprètes dans un travail de réajustement gravitaire d'autant plus marqué qu'elles jonglent constamment entre leur propre instabilité et celle de l'interprète dont elles saisissent l'orientation, le pivot ou le regard. La projection d'espaces d'appui au-delà de ceux qu'elles modulent chacune les entraîne dans un déséquilibre plus *lointain* que le leur. Elles *débordent* ainsi leurs intériorités respectives pour aller puiser dans les inflexions spatiales qu'elles produisent entre elles. Pour décrire l'effet produit par l'expérimentation de ces contraintes, l'une des participantes d'un atelier que je donnais en mai 2023 s'est appuyée sur l'image d'un « corps commun » – que je n'avais pourtant pas évoquée : elle attribuait cette impression à la sensation de « perdre » à la fois ses repères et son « propre corps », et de « faire partie [du corps des autres] ». Même si elle et les autres participantes de l'atelier reconnaissaient la « singularité du chemin » qu'elles empruntaient chacune pour « ouvrir l'espace », elles faisaient toutes état d'un sentiment de « dissolution de l'individu<sup>417</sup> ».

Ces impressions rejoignaient celles que Carole et Solène exprimaient en juillet 2021, après avoir fait l'expérience de la contrainte de la saisie/dessaisie<sup>418</sup>. L'« effacement » éprouvé par Carole se distinguait alors d'une « disparition de soi ». À ce moment de la recherche je n'accordais pas d'importance particulière à cette distinction, retenant surtout l'effet auquel renvoyaient les deux termes : les contours des corps s'estompaient pour ne laisser voir qu'un « corps commun », lui-même saisi par un seul et même mouvement dans l'espace, sans origine et sans fin. Au moment de définir les différentes étapes du dialogue corps-espace, et tandis que j'avais identifié la sensation de spatialité commune au solo et au trio à un phénomène de *déprise* résultant d'une configuration active, la distinction entre « effacement » et « disparition de soi » s'éclairait. En préférant le premier terme au second, et de la même manière que les participantes du stage reconnaissaient la « singularité » de leur chemin respectif, Carole semblait valoriser à la fois la dimension active du geste par lequel elle se laissait toucher et la persistance de sa propre présence. En effet, alors que la « disparition » renvoie à un état de fait inexorable – une fois la chose disparue, il ne reste plus rien – la sensation d'« effacement » décrite par Carole sous-entendait une attitude<sup>419</sup>, à la fois progressive et volontaire, qui n'excluait pas la présence

---

<sup>417</sup> Julia, participante de la masterclass du 15 mai 2023 au Studio Le Regard du Cygne.

<sup>418</sup> Voir *supra*, pp. 64-69 : pour Solène « [son] geste n'est plus le [sien] » tandis que Carole parle « d'effacement, non pas comme disparition de soi, mais individuel, pour que le mouvement les traverse/circule » (colonne D – carnet de bord, 6 juillet 2021).

<sup>419</sup> Comme le rappelle le dictionnaire historique de la langue française, « effacement », au sens figuré, renvoie à « l'action de s'effacer », à « une attitude effacée », entrée du *Dictionnaire historique de la langue française* t. 1, *op. cit.*, p. 1130.

physique<sup>420</sup> : le corps qui *s'efface* se retire au-dedans – ou au-dehors – de lui-même mais ne cesse pas nécessairement de *paraître*. La distinction entre les deux termes s'approfondissait rétrospectivement grâce aux notions de passivité et d'activité, dont j'ai montré qu'elles formaient un couple ambivalent dans la formation de l'état d'intranquillité commun au solo et au trio. S'opposant à la disparition et à la passivité pure de l'individu, l'effacement décrivait ainsi ce « moment » de bascule par lequel l'interprète glisse volontairement en dehors d'elle-même, dans une zone grise où elle ne peut pas anticiper ses gestes. La parenté entre le « corps commun » apparu à l'issue de la première improvisation de la saisie/dessaisie en juillet 2021 et le corps du *Vrai lieu* semblait en partie déterminée par ce retrait *volontaire* de la volonté de projection des interprètes.

### *Étape 3 : l'organisation par désaxement à la verticale*

Afin de maintenir les danseuses dans cet état, et tout en continuant de stimuler leur désir et de nourrir la composition chorégraphique du trio, la troisième étape s'est construite comme un prolongement vertical des explorations menées au sol. Je me suis fondée sur l'exercice du « désaxement » parce qu'il avait permis, en décelant le principe d'organisation soutenant l'apparition du « corps commun » au sol et à la verticale, de mettre en lumière le rôle joué par l'objet-espace-matière : comme geste d'invention, cette *organisation* s'était en effet manifestée comme la capacité du corps à projeter des espaces *matériels*, c'est à-dire des surfaces, des épaisseurs, des textures susceptibles de soutenir le geste des interprètes.

La première fois que Carole et Solène l'ont expérimentée, la contrainte du désaxement se limitait à « l'exploration des espaces entre l'horizontalité basse et la verticalité haute ». Cette indication, qui traduit bien le flou encadrant encore la notion d'« espace », s'est précisée peu à peu, à mesure que je tentais d'activer le dynamisme organisateur opérant à la fois au sol et à la

---

<sup>420</sup> En demandant plus tard à Carole de préciser cette distinction, voici ce qu'elle m'a répondu : « Effacement de soi : rapport à l'abstraction, sensation abstraite de soi, tentative de dépouillement d'un "caractère" particulier, permettant de faire partie d'un tout, commun. Il y a presque pour moi une sensation d'anonymat, d'être perçue comme forme, certes sensible et palpitante, mais débarrassée d'imprégnations psychologiques et *a fortiori* de toute théâtralité... Une certaine retenue dans la présence... Disparition de soi : (extrémité de l'effacement, qui serait cruelle si elle prenait vraiment corps ou pire le perdait) ; tentative de réduire sa présence, de ne plus apparaître ; peut-être que cette tentative de disparition ne peut venir que d'une décision de l'interprète lui-même dans ce qu'il dose de sa présence dans une pièce. Commandé par le chorégraphe, ou par une maladresse ou faute d'écriture de sa part, elle serait bien différente et probablement dure à vivre (puisque vide d'"interprétabilité"). Par exemple : au moment du solo de Solène, au fond je tente cela. Je sais que mon regard doit décrire une ellipse pendant toute la durée de celui-ci. Je tente d'opérer un effacement maximal pour laisser apparaître pleinement Solène. Si le spectateur regarde dans ma direction, par la lenteur extrême que je cherche il ne doit pas percevoir que je bouge, et je l'espère me quitte pour revenir se focaliser sur le solo (je deviens une sorte de point/borne dans le paysage de sa vision périphérique). Je ne m'absente pas de moi-même, car l'attention portée au temps est essentielle, mais je tente de m'éloigner de l'attention donc de la vision du spectateur ».



verticale. Lorsque j'ai proposé à Soline le même exercice quelques mois plus tard, j'essayais ainsi d'améliorer la consigne en lui suggérant de concevoir ces « espaces » comme un « relief et des plans qui ne cesseraient d'évoluer<sup>421</sup> ». Mais cette tentative demeurait inaboutie, concentrant son attention sur les effets produits plutôt que sur ce qui leur présidait. Autrement dit, elle ne parvenait pas à créer les conditions d'un déséquilibre qui n'aurait pas à être inventé : en partageant à Soline les images que je voulais voir – un relief et des plans mouvants – je ne lui permettais pas d'éprouver la nécessité de projeter ces plans d'espaces. Quels filtres fallait-il donc imaginer pour produire les effets observés plus tôt ? Comment faire à nouveau apparaître la sensation « du sol dans [les] bras » des interprètes ? Comment les engager à ménager leur propre déséquilibre tout en se maintenant dans une configuration verticale ? Sans prétendre ignorer les implications physiologiques d'une « posture érigée », les contraintes chorégraphiques de cette troisième étape ont été conçues pour tromper les repères gravitaires des interprètes, de manière à soutenir le vacillement musculaire nécessitant la projection d'espaces d'appui.

Les filtres des deux étapes précédentes – qui se déroulent au sol – parviennent à stimuler une réorganisation pondérale déterminant et renouvelant sans cesse les gestes des interprètes. L'instabilité qu'ils (re)gènèrent en permanence entraîne la réunion des danseuses dans un état d'intranquillité dont procède l'apparition du « corps commun ». Comme le montre l'exposé de la deuxième étape, cette instabilité est d'autant plus marquée que les corps se déportent en dehors de leurs propres espaces de projection pour s'appuyer sur ceux des autres. L'interdépendance des corps – soutenue par la représentation des courbures du tissu spatial – garantit alors la constance... de leur instabilité. Les filtres de ces deux premières étapes *fonctionnent* en partie en raison de la configuration gravitaire inhabituelle qu'ils imposent : le corps n'a pas appris à se tenir en équilibre sur des appuis réduits à la tranche de ses mains, à ses seuls genoux, aux faces latérales de ses bras ou de ses jambes, à son épaule... bref, à toutes ces zones qu'il n'éprouve pas ordinairement comme soutiens – contrairement aux plantes de pieds, aux paumes de mains, au bassin. Dans ce cadre-là, le besoin d'inventer des espaces d'appui ou celui de se fonder sur ceux des autres se manifestent plus nettement que dans une configuration verticale.

Dans son article éponyme, Erwin Straus rappelle que l'acquisition de la « posture érigée » marque « une première étape vers l'autonomie » de l'enfant. En se tenant « fermement sur ses

---

<sup>421</sup> Colonne A – carnet de bord, 24 mai 2022.

pieds<sup>422</sup> », il se détache de ce dont il avait autrefois besoin pour se repérer : le sol, les choses et ses semblables. Cette mise à distance, qui est aussi éprouvée comme une perte<sup>423</sup>, est donc le gage d'une liberté de mouvement qui le rend indépendant. Une fois debout, l'homme n'a plus besoin de s'appuyer sur les choses qui l'entourent et son déplacement ne coïncide plus avec l'axe longitudinal de son corps : « l'étendue de son corps étant perpendiculaire à la direction de son déplacement », il se trouve de ce fait « confronté aux choses<sup>424</sup> ».

L'enjeu de cette troisième étape consistait donc à lutter contre le phénomène d'indépendance que risquait d'induire le passage à la verticale. Les deux étapes précédentes étant parvenues à solidariser les corps des interprètes en un corps commun, il fallait à présent créer les conditions chorégraphiques permettant de le faire exister, mais surtout de le rendre nécessaire dans une nouvelle organisation gravitaire. À l'exception des filtres impliquant une disposition au sol – création et matérialisation d'un espacement entre son propre corps et le sol et réduction des surfaces d'appui – les filtres précédents sont donc maintenus : les interprètes doivent toujours matérialiser un espacement entre une partie inférieure et une partie supérieure de leur corps, et saisir les orientations/pivots/regards qu'elles produisent chacune en émulant et modulant un espace-matière d'appui. J'ajoute à ces contraintes trois autres filtres : le passage du sol à la posture érigée est soutenu par la création et la matérialisation d'un double espacement, s'étendant graduellement entre le sol et le haut du corps d'une part, et entre le sol et les talons d'autre part ; pour parer la verticalité pure, les interprètes doivent maintenir un désaxement entre leur torse et leurs jambes et/ou une inclinaison opposée ; l'interdiction de l'extension maximale des membres supérieurs et inférieurs, qui recouvrait les trois filtres de la deuxième étape, s'approfondit ici avec la consigne de maintenir au moins trois pliures articulaires.

---

<sup>422</sup> Erwin Straus, « La posture érigée » [1952], traduction française par Anne Lenglet et Christine Roquet, in *Quant à la danse* n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, p. 25.

<sup>423</sup> « En nous levant, nous gagnons une liberté de mouvement que nous apprécions mais nous perdons en même temps un contact sûr avec le sol qui nous porte [...] Dans la même mesure, le contact direct avec les choses proches est perdu [...] Dans la posture érigée, nous nous trouvons face à face avec les autres, c'est-à-dire éloignés, à l'écart – à l'image de verticales qui ne se rencontrent jamais », Erwin Straus, « La posture érigée », *op. cit.* pp. 26-28.

<sup>424</sup> *Idem.*



Photos prises au Centquatre en octobre 2021

D'apparence complexe, la superposition de ces filtres s'est révélée aisément transmissible au groupe de danseur.ses auquel je partageais pour la première fois des extraits de la « partition » du trio. Après avoir expérimenté les filtres des deux premières étapes, ces contraintes-là semblaient s'inscrire dans leurs corps comme en réponse à une demande qui leur aurait été adressée intérieurement. Cette impression, qui était par ailleurs survenue à plusieurs reprises lors des dernières journées de création, faisait écho à la remarque énoncée à l'unisson par les interprètes du trio : « ça chemine, ça va de nécessité en nécessité ». Compte tenu du processus de recherche au long cours dans lequel je les avais entraînés, j'étais moins surprise par cette impression produite par Carole, Solène et Soline que par celle survenue en observant des danseur.ses qui expérimentaient pour la première fois les différentes étapes du dialogue corps-espace que nous avons conçues. Il semblait que la « partition » puisse se dérouler d'elle-même, chaque filtre *appelant* le suivant, ou lui ménageant un espace, comme dans un phénomène d'appel d'air. Cette forme d'« auto-alimentation » confortait le souhait que j'avais exprimé au début de ma recherche, à partir de la distinction qu'opère Rosalind Crisp entre la contrainte comme source génératrice et la contrainte comme « fenêtre » d'observation<sup>425</sup> : plutôt que de faire « réagir » les corps à une contrainte qui les surplombe, je souhaitais en effet définir les moyens chorégraphiques de produire le cadre – ou la « fenêtre » – à partir duquel le geste s'observe et se génère lui-même.

Si la partition que nous avons définie me semble parvenir à ce résultat, cela s'explique sans doute par le processus d'induction qui m'a amenée à définir chaque filtre en fonction du précédent et de manière à soutenir le « corps commun » qu'il avait permis de faire apparaître. Dans ce cadre-là, plus les filtres se superposent, plus l'état vacillant et intranquille s'impose. Les contraintes de la troisième étape se sont aisément inscrites dans les corps des danseur.ses de l'atelier parce que les deux premières étapes les avaient préparés à accepter leur propre déséquilibre. Pour autant, la compréhension de ces contraintes ne s'accompagne pas d'une diminution de leur efficacité : si les corps sont disposés à se surélever, à se désaxer ou à se plier, ces actions continuent de les placer « au bord » d'eux-mêmes, dans la nécessité de renouveler leurs gestes de projection. En d'autres termes, ce ne sont pas les effets de ces contraintes qui sont *intégrés* – comme cela avait été le cas avec les buts pratiques réflexifs de Noé Soulier – mais l'état de disponibilité qu'elles génèrent. La « passivité affairée » décrite par l'anthropologue François Laplantine au sujet du « wu-wei » se retrouve ici dans l'attitude – ou

---

<sup>425</sup> Je fais référence à l'expression employée par Rosalind Crisp dans le documentaire réalisé par Étienne Aussel, *Rosalind Crisp, l'espace entre les espaces* (2009) : « La contrainte comme fenêtre à travers laquelle tu te regardes toi-même ».

la tonicité – de corps dépris d’une « position vectorielle<sup>426</sup> », c’est-à-dire d’une volonté active de se projeter. L’« agir sans agir » dont parle Hubert Godard se manifeste alors dans un mode de projection qui n’est ni purement actif, ni purement passif : les corps ne sont pas dans une recherche *active* d’équilibre, mais à la recherche d’appuis dans un espace qu’ils ont eux-mêmes produit.

#### *Étape 4 : saisir, dessaisir*

L’assimilation de cette attitude repose sur la superposition des différents filtres et s’acquiert peu à peu, en suivant le fil reliant nécessairement les trois étapes exposées. « L’organisation par désaxement » est donc largement conditionnée par la corporéité que « l’organisation intérieure » au sol a générée : en se surélevant, les interprètes sont « chargées » d’une vibration musculaire, d’une densité, d’un poids, qu’elles ne pourraient produire qu’artificiellement si elles devaient s’élancer directement dans l’étape 3. Pour des raisons évidentes, liées à la fois à l’état de fatigue des danseuses et au temps limité dont nous disposons, il arrivait pourtant que nous soyons contraintes de nous concentrer sur cette seule étape pour progresser dans la composition de la pièce. Ces sessions de travail, nécessaires au compositeur de musique et au concepteur lumière se révélaient souvent contre-productives pour la création chorégraphique : d’une part parce que les interprètes ne parvenaient pas à retrouver la forme que nous avions fixée à l’issue d’une improvisation, d’autre part parce qu’elles s’épuisaient à essayer de réactiver la corporéité à l’origine de cette forme, enfin parce qu’elles échouaient ainsi inévitablement à *s’accorder*. Néanmoins ce temps perdu pour la composition chorégraphique constituait un gain pour l’avancée de ma recherche, révélant le rôle indispensable joué par certains filtres dans le maintien, à la verticale, de la corporéité initiée au sol. La matérialisation d’un espacement entre deux parties du corps, prolongeant celle de l’espacement entre le sol et le corps, et la saisie des pivots/orientations/regards apparaissaient ainsi comme des éléments déterminants pour entraîner les interprètes dans le double mouvement d’activité et de passivité soutenant l’apparition du « corps commun ». C’est eux qui ont permis, grâce à l’élaboration de contraintes, de transmettre à la verticale l’interdépendance des corps au sol, et c’est à partir d’eux qu’a été conçue une quatrième étape. En prolongeant les recherches d’une verticalité désaxée, la conception de cette nouvelle étape répondait d’abord au souhait de stimuler le désir des interprètes et de voir ainsi s’enrichir la création chorégraphique ; mais il s’agissait aussi d’observer les éventuelles limites de la partition que j’avais mise en place : à quel *point* les

---

<sup>426</sup> François Laplantine, « Wu Wei », art. cit.

interprètes pouvaient-elles *déborder* dans l'espace et dans l'espace des autres sans atteindre cette « extrémité de l'effacement » que Carole associe à la « disparition<sup>427</sup> » ?

Ajoutées aux cinq filtres de l'étape précédente, trois contraintes délimitent le champ d'attention des danseuses : la première reprend l'outil de la saisie/dessaisie imaginé en juillet 2021 – consistant à saisir un geste s'initiant ou chutant dans son champ de vision et à le dessaisir dès lors que peut être saisie une nouvelle amorce ; la deuxième demande de moduler ponctuellement certains espacements entre deux parties du corps en rigidifiant l'objet-espace-matière projeté ; la troisième interdit le délai et la résonance du geste vers soi, c'est-à-dire les phénomènes par lesquels le mouvement se prolonge dans le corps ou revient à lui par un aller-retour. De quelle manière les corps répondent-ils aux demandes générées par la superposition de ces huit filtres ? En complexifiant l'organisation par désaxement initiée par l'étape précédente et en amplifiant l'« état alerte » des interprètes, ces contraintes visent à diminuer le laps de temps permettant aux corps de *s'organiser* : alors les gestes s'accélèrent, saisis dans un mouvement qui les dépasse, au bord d'une chute sans cesse retardée, parfois freinés par ces pans de matière qu'ils densifient, guettant la projection de l'une ou de l'autre pour parer leur propre déséquilibre ; les membres dévoilent les angles aigus, obtus ou saillants de l'espace qu'ils ploient en même temps qu'ils s'y appuient, les torses vrillent en saisissant l'amorce de l'une, pivotent à nouveau en saisissant celle de l'autre. De cette discontinuité permanente émerge pourtant une organicité, comme si ces ruptures individuelles favorisaient la construction d'un sens commun. Les corps fragmentés et pourtant réunis des interprètes réveillent alors le souvenir du solo, ravivant la double sensation par laquelle j'éprouvais à la fois la sur-fragmentation de mon corps et l'irréductibilité de son intériorité.

---

<sup>427</sup> Carole dira justement qu'à la fin de cette partition, dans la pièce, elle « devien[t] une sorte de point/borne dans le paysage de [la] vision périphérique » du spectateur. Voir *supra*, note p. 159.



Photos prises à Micadances, à l'occasion de la première du trio, en septembre 2022  
Crédit photo : Laurent Paillier (en haut), Guillaume Diamant-Berger (en bas)



Dans un article consacré à l'analyse du sens du geste dansé, l'essayiste José Gil assimile le « nexus chorégraphique » à la construction d'un « plan permett[ant] aux mouvements [...] d'atteindre [le] point de fusion » où esprit et corps ne font qu'un. Ce plan « immanent » – auquel participe la « surfragmentation des gestes » déterminant le corps dansant – est selon lui caractérisé par sa virtualité. L'exemple du Contact Improvisation et de certains exercices élaborés par Steve Paxton étaye sa réflexion : dans cette danse improvisée fondée sur le contact entre deux corps<sup>428</sup>, « la communication s'établit » sur un plan virtuel, à partir des « trous » que

<sup>428</sup> Dans la revue *Contact Quarterly*, Steven Paxton propose la définition suivante du Contact Improvisation : « Pour les danseurs, le point de concentration fondamental est de rester en contact physique ; s'offrant mutuellement des appuis, innovant, ils méditent sur les lois physiques liées à leurs masses : la gravité, l'impulsion, l'inertie et la friction. Ils ne s'efforcent pas d'atteindre des résultats mais bien plutôt cherchent à

creusent les mouvements qui échappent à la conscience. Son argumentation se développe ainsi à partir du phénomène de la « conscience-gruyère » décrit par Steven Paxton :

[...] le contact des corps produit des mouvements – que Paxton a tendance à caractériser comme mouvements réflexes – qui vont trop vite pour la pensée. Et cela creuse un trou dans la conscience. La conscience du corps se crible de trous, comme un gruyère. [...] Comment caractériser ces mouvements qui, par leur extrême vitesse, échappent à la conscience ? Ce sont des mouvements virtuels [...] C'est grâce aux trous ou vacuoles de conscience qu'une communication s'établit entre inconscients [...]. Ainsi se forme, dans le CI, un plan unique de mouvement virtuel de deux corps qui « communiquent » inconsciemment de telle façon qu'on peut parler d'« un seul corps qui bouge<sup>429</sup> ».

José Gil assimile finalement ce « corps unique » à un « collectif virtuel sur lequel de multiples corps dansent actuellement ». Ce plan, qu'il décrit comme celui de « l'osmose des mouvements [...] virtuels », garantit ainsi *le sens* des gestes actuels.

Fallait-il considérer les discontinuités induites par la dernière étape de la partition comme autant de vacuoles favorisant « l'empiètement qui laisse passer d'un corps à l'autre des contenus » virtuels ? L'état de corps commun au solo et au trio résultait-il de ce plan virtuel que construit le corps sur-fragmenté ?

Ces interrogations figurent des seuils, ou des *termini*, dans la chaîne d'expériences que les pages précédentes viennent de dérouler. Pour reprendre la métaphore du réseau ferroviaire de Bruno Latour, la connaissance a progressé en suivant le tracé des quais et des couloirs qu'un réseau complexe de correspondances a fait peu à peu apparaître<sup>430</sup>. La spatialité dense et tactile observée à l'issue des premières expérimentations a ainsi évolué de sa conscience sensible à sa connaissance discursive jusqu'à son utilisation pratique. L'espace est devenu un outil chorégraphique et son fonctionnement interroge à présent ses implications esthétiques : quel(s) état(s) de corps, quelle(s) danse(s), quelle(s) écriture(s) sont ici mises en jeu ? En se distançant

---

accueillir une réalité physique constamment changeante par une manière appropriée de se placer et de diriger leur énergie », Steve Paxton, « Une définition », in *Contact Quarterly* vol. 3, n° 1, 1977, traduit par Emma Bigé dans *L'œil et la main* [En ligne], 2016, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://lolm.eu/wp-content/uploads/2018/06/texte-Paxton.pdf>

<sup>429</sup> José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>

<sup>430</sup> « Les trains et les métros auraient offert une meilleure métaphore pour définir ce que nous entendons par “correspondre”, puisque dans un métro on ne change pas de ligne sans les quais et les couloirs continus dont le tracé permet justement les correspondances [...]. Si l'on accepte cette nouvelle métaphore, on progresse dans la connaissance lorsque l'on passe d'une ligne droite simple, isolée, pauvrement équipée et mal tenue, à un réseau complexe de stations bien tenues permettant d'établir de nombreuses correspondances. Par conséquent, “progresser dans la connaissance” signifie passer d'un mauvais à un bon réseau », Bruno Latour, « La connaissance est-elle un mode d'existence ? Rencontre au Muséum de James, Fleck et Whitehead avec des fossiles de chevaux », in Didier Debaise (dir.) *Vie et expérimentation : Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, 2007, pp. 8-9.



un peu plus de la pratique de création, la partie suivante tire les fils de ses interrogations et continue d'étendre le réseau de leurs corrélations.

## TROISIÈME PARTIE : RÉFLÉCHIR LA CRÉATION



## RÉFLÉCHIR LA CRÉATION

La reconnaissance du lien nouant l'implicite corporel du solo à la sensation d'un mouvement unissant corporéité et spatialité a soutenu la définition d'une méthode chorégraphique fondée sur la création et l'organisation d'espaces de soutien. Cette méthode, qui s'est élaborée dans l'entrecroisement de savoirs pratiques et conceptuels, ainsi que dans l'interaction entre les perceptions de mon corps et de celui des interprètes, fournit à présent un riche support pour tirer les fils de ce qui a été à la fois créé et transmis.

Les acquis de la pratique – l'espace comme outil, la partition – s'articulent ici aux travaux de chercheur.ses en danse pour révéler ce que recouvre « l'état de corps *intranquille* » repéré lors des premières explorations en studio. D'abord perçu et éprouvé comme un état de déprise et de passibilité, l'état partagé par le solo et le trio se révèle finalement dans un geste à la fois physique et mental de projection/émulation (I.).

Comme support de ce jeu de projection, la partition corps-espace détermine une *écriture* spécifique du mouvement dansé, en partie caractérisée par son aptitude à ouvrir les corps à leur propre écoute. Dans cette perspective, et dans le prolongement des propositions de Frédéric Pouillaude, la partition corps-espace se présente comme une piste pour « ouvrir l'écriture » et « restaurer la puissance nécessitante de l'évènement » (II.).

L'analyse de ces mécanismes de création chorégraphique – état de corps, transmission, écriture – permet finalement d'observer les danses produites à la lumière d'une esthétique du vacillement : l'activité permanente de projection-organisation d'espaces de soutien aiguise la porosité des corps et façonne le vide d'un interstice où se forme et se déforme le geste dansé (III.).

Ces analyses sont prolongées par une réflexion sur la dimension épistémologique de ce qui a été mis au jour. Plutôt que de parler d'acquis, je propose de concevoir le mouvement de cette recherche à travers les différents *seuils* qu'elle a ouverts : en traçant la voie d'un approfondissement de la connaissance, ces seuils ont posé les jalons d'une démarche chorégraphique qu'il reste à éprouver (IV.).

## I. Vers une définition de l'état de corps

Au cours de sa recherche doctorale, et en réaction au succès de la formule « état de corps » dans le discours des chorégraphes et des poéticien.nes, Philippe Guisgand s'est interrogé sur la définition de ce terme, employé pour désigner ce qui présiderait à une qualité de danse particulière : la notion d'état de corps s'est ainsi précisée comme « l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement<sup>431</sup> ». Dans la mesure où cette définition contient à la fois le point de vue du danseur et celui du spectateur, Philippe Guisgand a préféré marquer cette distinction entre corporéité d'action et corporéité perceptive plutôt que d'inventer un néologisme. L'expression d'un « état de corps » renvoie ici à deux réalités qui se rejoignent mais ne se recouvrent pas : d'une part le corps dansant, d'autre part le corps contemplé. Dans le cadre de ma recherche, l'état de corps que je questionne est donc d'abord celui de l'interprète. Sans ignorer la dimension esthétique – qui demeure un espace de reconnaissance entre les gestes du trio et ceux du solo – tout le travail de création et de transmission a consisté à déceler ce « quelque chose de stable » qui constituerait « un dénominateur commun<sup>432</sup> » aux variations motrices de mon corps et de ceux des interprètes.

Dans le cadre de sa propre recherche pour observer les mécanismes qui sous-tendent le « jeu », entendu ici comme pratique d'interprétation, Claire Besuelle a interrogé onze interprètes de danse et de théâtre afin d'étudier les méthodes et les outils qu'ils et elles développent pour se préparer à *jouer* telle partition chorégraphique ou théâtrale. Si elle mène l'enquête de façon externe, cette piste l'a amenée à identifier le subtil travail d'accordage par lequel danseur.ses et comédien.nes tentent d'atteindre ce qu'ils et elles nomment « l'état », « l'endroit intérieur », ou « la justesse » associé.es à cette partition. Sa « cartographie des pratiques de jeu » recense ainsi différentes « actions poïétiques » comme autant d'« opérations d'interprètes » structurées autour de quatre « pôles » : celui des « techniques », désignant les agencements des facultés sensorielles, motrices, affectives et cognitives intégrées par l'interprète et fondant son style ; celui des « espaces affectifs », délimitant des modes de relations, d'attentions et d'actions potentielles ; celui des « (sous)-partitions », conçues comme

---

<sup>431</sup> Philippe Guisgand, « À propos de la notion d'état de corps », in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 234.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 230.

l'ensemble des supports (rythmiques, imaginaires, corporels, spatiaux) qui soutiennent les actions d'un.e interprète dans le cadre d'une écriture ; celui enfin des « états », que Claire Besuelle associe à une forme de « disponibilité » au jeu, elle-même tributaire des habitudes de l'interprète et de la partition à jouer<sup>433</sup>.

L'enquête transdisciplinaire menée par Claire Besuelle, particulièrement fouillée, s'appuie sur un riche corpus pour comprendre la manière dont des principes récurrents, communs à la danse et au théâtre, « varient et s'éprouvent dans différentes expériences de jeu<sup>434</sup> ». La multiplicité des actions poïétiques qu'elle recense rend compte de cette diversité et témoigne du large spectre que balaie son observation. Face aux nombreuses pistes qu'elle découvre, sa propre démarche emprunte une voi(e)x introspective, prolongeant celle qu'esquissent les réflexions des danseur.ses interrogé.es sur leur façon de « concevoir et de travailler l'état<sup>435</sup> ». Comme le rappelle Claire Besuelle à la suite de Philippe Guisgand, la notion d'état de corps s'élabore en même temps que se construit « la dimension créatrice du travail de l'interprète » en danse contemporaine, son apparition dans le discours coïncidant avec le glissement de l'intérêt des danseur.ses vers la sensibilité de leur geste, et non plus vers la seule virtuosité de l'exécution<sup>436</sup>. En m'appuyant sur les expériences de création du solo et du trio, et en les articulant aux éclaircissements apportés par les recherches précitées, les lignes qui suivent proposent de définir l'état de corps du *Vrai lieu* selon un double projet : d'une part celui d'interroger sa capacité à soutenir la transmission d'une gestuelle spécifique, d'autre part celui d'utiliser la définition d'une expérience singulière pour apporter un éclairage supplémentaire à la notion même d'état de corps.

---

<sup>433</sup> Claire Besuelle, *Défaire le jeu. Étude à partir de quelques gestes d'acteur-ric-e-s et de danseur-se-s, dans la création contemporaine flamande*, Thèse de Doctorat en études théâtrales et en études en danse, sous la direction de Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, Université de Lille, 2021. Voir plus spécifiquement « Cartographier des pratiques de jeu » et la cartographie qu'elle a créée : <https://www.mindomo.com/fr/mindmap/troisieme-strate-4285c382d394ffd5a96f1f3335a28d24>

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>435</sup> Voir plus spécifiquement « PAYSAGE #1 — Être interprète aux ballets C de la B : “Entrer dans un état” ? », in Claire Besuelle, *Défaire le jeu, op. cit.*, pp. 239-264.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 371.

## 1. Premières pistes : l'état, entre déprise et passibilité

### *Chuter dans le présent*

Pour le chorégraphe Loïc Touzé, l'image du cavalier composant des vers en somnolant sur un cheval au galop – qu'il emprunte aux vers du poète occitan Guillaume d'Aquitaine<sup>437</sup> – fournit au danseur une figure active pour produire le « lieu du corps » où survient « l'inédit » de son geste :

C'est le danseur, qui dans un corps éveillé, pouvant être tonique ou abandonné, accède aussi à un relâché de la conscience et à un imaginaire rêvant, qui lui permet de rencontrer la dynamique de son corps. [...] J'utilise cette figure pour que le danseur puisse se trouver dans un lieu totalement inconfortable, mais circonscrit dans un espace, qui va lui donner la possibilité de prendre le risque d'un effondrement dans son corps tonique, et c'est à cet endroit-là qu'il peut lui arriver une rencontre entre sa propre mémoire et l'inédit d'un geste qui lui arrive<sup>438</sup>.

Ce « lieu » que découvre son propre « effondrement » tonique ouvre alors le la danseur.se à un geste qui l'excède...

La recherche portée par le chercheur Mathieu Bouvier et le chorégraphe Loïc Touzé sur les puissances de figurabilité du corps dansant, autrement dit sur la propension de la danse à « donn[er] à voir davantage que ce qu'elle montre<sup>439</sup> », les a ainsi amenés à développer des exercices pratiques favorisant l'accès des danseur.ses à cet « endroit » où la « figure » du geste fait « irruption dans la forme » et « effraction dans le corps ». Ces « épiphanies sensibles », qui « réveillent des survivances et des mémoires » chez les danseurs.ses et « animent l'œil [du spectateur] d'étranges excès de vision » fondent, selon le chercheur et le chorégraphe, une danse « voyante » : d'abord parce que celui ou celle qui réussit à décoller son propre corps de la danse qui le ou la saisit parvient à en devenir le ou la « voyant.e », ensuite parce que ce décollement ouvre un espace entre les gestes actuels et les images virtuelles qui les débordent, émulant par-là la « propre faculté de voyance » des spectateur.ices<sup>440</sup>.

---

<sup>437</sup> « Je ferai un poème de pur néant/ il ne sera ni de moi ni d'autres gens/ il ne sera ni d'amour ni de jeunesse/ ni de rien autre je l'ai composé en dormant/ sur un cheval », Guillaume IX d'Aquitaine, traduit par Jacques Roubaud in *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 32.

<sup>438</sup> Loïc Touzé, enregistrement audio publié sur son site : <https://loictouze.oro.fr/fr/paroles/le-cavalier>

<sup>439</sup> Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante. Point de vue figural sur quelques outils pratiques développés par et avec Loïc Touzé », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1686>

<sup>440</sup> « Loïc Touzé a coutume de dire que “danser, c'est voir” et ce voir est en effet une *voyance* plutôt qu'une vision : le danseur voit sa danse, non pas comme on regarde une image, mais comme on est saisi par les collusions de la perception et de la mémoire lorsqu'elles dédoublent notre présence au monde en un *hors-là* ou un *déjà-vu*. Voyant le danseur aux prises avec cette sorte d'épiphanie sensible, le spectateur sera à son tour émulé dans sa propre faculté de voyance. Et peu importe *in fine* que les voyances du danseur et du spectateur coïncident en une même

L'accès à ce « lieu du corps » d'où surgissent des danses inédites constitue un enjeu commun à de nombreuses démarches chorégraphiques contemporaines : portées par l'ambition de révéler des gestes inouïs, elles tendent ici à « exposer du geste qui surgit<sup>441</sup> » (Laurent Pichaud), là à se « dessaisir de sa propension à vouloir maîtriser la danse<sup>442</sup> » (Sylvain Prunenec) et ailleurs à faire émerger « le territoire entre ici et là » où se perd « le contrôle de la situation<sup>443</sup> » (Joao Fiadeiro). Dans l'ouvrage collectif *Composer en danse*, dédié aux pratiques et aux opérations propres à la création chorégraphique contemporaine, Myriam Gourfink propose de rapprocher cette quête de celle d'une « danse du milieu ». Cette expression, que le chorégraphe Rémy Héritier emploie dans le cadre de son travail pour définir un état de disponibilité à l'instant présent, renvoie selon elle au « point neutre » que cherchent à atteindre de nombreuses pratiques pour déverrouiller « tous les possibles du geste ». L'accès à cet espace médian relèverait néanmoins d'une « utopie » : « il y a cette utopie qu'il y aurait un endroit d'attention ou de présence à soi qui permettrait tous les possibles ensuite. C'est cette idée de milieu, de gris, de neutre<sup>444</sup> ». Plutôt que de discréditer l'existence de cet endroit, le mode hypothétique sur lequel s'énonce cette proposition semble refléter la difficulté à cerner ce que Myriam Gourfink conçoit précisément comme une zone indéterminée et indéterminable. Ce que l'on ne peut circonscrire devient dès lors inaccessible : le « point neutre » décrit par la chorégraphe est une utopie au sens où l'entend Michel Foucault – un « emplacemen[t] sans lieu réel<sup>445</sup> ». En établissant un lien entre cette *utopie* et « la danse du milieu » de Rémy Héritier, Myriam Gourfink prolonge l'association qu'interroge Loïc Touzé entre « état de disponibilité » et « espace imaginaire<sup>446</sup> ». Surtout, elle suggère que le « point neutre » recherché est moins un lieu spatial qu'un lieu temporel : « il s'agit », précise Rémy Héritier, « de se trouver dans ce présent<sup>447</sup> ». Elle rejoint par-là l'idée que défend Frédéric Pouillaude quant à l'exclusivité du lien unissant présence à l'instant et surgissement du geste « inouï » et « nécessaire » :

---

vision (forcément sans objet), pourvu qu'ils voient ensemble, dans l'émulation réciproque de leurs simulations discrètes », Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », art. cit.

<sup>441</sup> Laurent Pichaud en réponse à Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 184.

<sup>442</sup> Julie Perrin et Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », art. cit.

<sup>443</sup> Joao Fiadeiro et David-Alexandre Guéniot, « Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là – essai de transcription du travail de recherche de Joao Fiadeiro », op. cit., p. 122.

<sup>444</sup> Myriam Gourfink, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 363.

<sup>445</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 14.

<sup>446</sup> Loïc Touzé, in *Composer en danse – un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 363.

<sup>447</sup> Rémy Héritier en réponse à Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 364.

C'est seulement dans l'intimité du présent corporel que peut jaillir un mouvement réellement inouï, non-vu, non-codé, et pourtant nécessaire. C'est depuis l'arpentage et l'exploration de la singularité qu'un mouvement réellement neuf peut se déployer comme nécessaire<sup>448</sup>.

« Être au présent » relève selon Rémy Héritier d'une attention tenue à « ce qui se passe au dehors » en même temps qu'à « l'effectuation du mouvement<sup>449</sup> ». De la même manière que le concept de « motion » permet au chorégraphe Alwin Nikolais de réunir geste conscient et conscience du geste, cet état permet d'éprouver « le mouvement en tant que traversée de sa propre expérience<sup>450</sup> ». Dans la logique stoïcienne, la distinction entre le but d'une action (skopos) et sa fin (telos) permet d'appréhender le geste dansé en ce sens, en l'assimilant à une forme de sagesse qui ne requiert qu'un « présent temporel » – et non le temps lui-même : dans la mesure où « c'est en elle-même que réside sa fin [...] [la danse] fait passer dans l'instant une totalité que les autres techniques construisent [...] dans le temps étendu<sup>451</sup> ».

La création et l'accès à ce présent temporel semble donc garantir l'apparition d'une danse qui serait moins autotélique qu'autopoïétique<sup>452</sup>. Dans cette perspective, et selon des procédés variés, de nombreux chorégraphes cherchent à élaborer « un état de présence<sup>453</sup> » ou, pour reprendre l'expression de Laurent Pichaud, à « créer [leur] présent en scène<sup>454</sup> ». Ainsi Joao Fiadeiro utilise-t-il « l'accident » comme un outil pour surmonter l'impasse à laquelle mène selon lui la volonté de « donner à voir [...] le surgissement d'un fragment de "réel" pour tous au même instant » : en lui permettant d'« entrer dans un territoire où [il] peu[t] à nouveau naître à [lui-même] », cet accident favoriserait l'ouverture d'« une brèche » dans son être, provoquant « une décharge émotionnelle » telle que pourront sortir « des bribes de ce matériau brut qui est

---

<sup>448</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op. cit., p. 275.

<sup>449</sup> Rémy Héritier, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 362.

<sup>450</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 108.

<sup>451</sup> Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1953, p. 150.

<sup>452</sup> Je souscris en effet à la thèse défendue par Mathieu Bouvier selon laquelle un geste dansé s'inscrit toujours dans une relation : « Or, sans contester la dimension autopoïétique du geste dansé (il n'est certes créé et médiatisé que par lui-même), nous ne souscrivons pas à son autotélie : nous pensons qu'un geste dansé est, si ce n'est une relation, toujours du moins *en* relation. Prégnant de mémoires et de promesses, un geste dansé anime toujours les survivances et les résonances d'autres gestes, et les implique dans une situation performative où il participe à la production de significances », Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », art. cit.

<sup>453</sup> Yvonne Chapuis, in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, op., cit., p. 340.

<sup>454</sup> Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre. Le travail interprétatif d'une spectatrice et d'un interprète en scène », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/781>



en [lui]<sup>455</sup> ». À propos de sa pièce *pu*<sup>456</sup> Laurent Pichaud décrit quant à lui les outils d'interprétation qu'il invente pour se mettre continuellement en situation de commencement et parvenir ainsi à faire émerger des gestes qui lui « échappent » : « faire en sorte que ce que j'expose sur scène est en train d'être inventé, quitte à faire semblant, exposer une intention de mouvement sans toujours la porter jusqu'à son aboutissement, ou passer du coq à l'âne<sup>457</sup> ». De manière générale l'utilisation d'outils contraignant le champ d'expansion du geste, et *a fortiori* la superposition de ces outils, contribue à mettre les danseur.ses « en état d'alerte », dans une disponibilité au présent qui met en défaite « la prise de pouvoir analytique sur le surgissement du mouvement<sup>458</sup> ».

Sans l'avoir recherchée, la création du solo *Le Vrai lieu* m'a donné accès à cette zone indéterminée, à ce lieu à la fois spatial et temporel d'où a jailli une danse proprement inédite. Dans cette perspective, la recherche que j'ai entamée a épousé un axe poïético-esthétique plutôt qu'un axe purement poïétique : il ne s'agissait pas d'inventer des outils *ex nihilo*, susceptibles de régénérer l'état du solo indépendamment de ce qu'il produit, mais de m'appuyer sur trois autres corps pour retrouver, depuis les gestes qu'ils produisent, le chemin qui m'avait permis d'atteindre cet espace de déprise. « Le travail de dépouillement, de dépersonnalisation et d'abandon » que décrit Basile Doganis au sujet du butôt et de sa capacité à disposer le corps à « être agi<sup>459</sup> », ne devait donc pas s'exercer dans mon propre corps mais dans ceux des trois interprètes. En plus de maintenir une distance nécessaire à l'analyse, cette « délocalisation » permettait de m'extraire d'une expérience opaque et idiosyncrasique : l'acte de transmission devenait ainsi le moyen de combler l'espace vacant entre la description poétique et métaphorique du « lieu intérieur » et le geste de plongée par lequel j'y étais parvenue. Autrement dit, le travail de « passe » de cette recherche-crédation consistait à faire « l'arpentage et l'exploration<sup>460</sup> » de ma propre intériorité par le biais de celles des interprètes.

En empruntant cette voie je tentais de rebrousser le chemin de ma propre plongée, nageant à contre-courant de cette chute dans l'inconnu que Bernard Rémy associe au geste fondateur du solo. Dans l'article qu'il consacre à ce sujet, et en s'interrogeant sur la nature des « gestes », du

---

<sup>455</sup> Joao Fiadeiro et David-Alexandre Guéniot, « Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là – essai de transcription du travail de recherche de Joao Fiadeiro », *op. cit.*, p. 124.

<sup>456</sup> Il s'agit d'un solo créé et adapté en 2006 par Laurent Pichaud à partir d'une partition de Deborah Hay.

<sup>457</sup> Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », art. cit.

<sup>458</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>459</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>460</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 275 et p. 278.

« dépouillement », de la « soustraction », de « l’extinction d’image » et de l’« oubli » à partir desquels on se « tourne [...] vers soi », Bernard Rémy décrit avant tout ce que les danseuses Mary Wigman, Isadora Duncan et Valeska Gert trouvent en elles-mêmes – souffles, lumières intérieures, nuées – et ce que produit « la plongée en soi » du danseur de butô Tatsumi Hijikata – le corps quitte la position verticale et se meut au sol par tremblements. S’il dit observer à plusieurs reprises « l’instant où l’invisible prend corps », il n’explicite pas les moyens concrets de cette visibilité paradoxale<sup>461</sup>. Cette absence traduit moins un manque qu’elle n’interroge la façon dont s’articulent, pour chaque chorégraphe, ce qu’ils et elles décrivent à la fois comme un « point neutre » indéterminé, un lieu d’effondrement du corps tonique, un « territoire entre ici et là », et ce que les poéticien.nes de la danse perçoivent comme un espace d’oubli, d’invisibilité, de vide.

Ma propre démarche répond donc à cette interrogation sous la forme d’une proposition : elle ne prétend pas établir une règle applicable à toutes les pratiques de création, ni percer le mystère des différents lieux où l’on chute, mais suggère une méthode pour définir une manière de chuter susceptible de fonder une esthétique du geste dansé. L’enjeu était de transmettre *Le Vrai lieu* non plus comme l’inscription d’une figure sur un fond, mais comme un lieu de déprise et d’ouverture à une danse spécifique. Les deux premières parties ont montré le rôle fondamental joué par l’espace dans ce processus, d’une part en tant que sensation, d’autre part en tant que soutien : la sensation d’un mouvement unissant corporéité et spatialité, elle-même soutenue par la projection d’espaces d’appui, ont permis de définir un dialogue corps-espace capable de réactiver l’état du solo en dehors de mon propre corps. Les moyens mis en œuvre ayant été établis, il semble à présent nécessaire d’insister sur les implications de cette dissociation : quel(s) type(s) d’état(s) de corps ce travail a-t-il mis au jour ?

#### *État(s) de corps et espace : se rendre passible*

Parmi les exercices imaginés par Loïc Touzé pour ouvrir les danseur.ses à des gestes inédits, l’un d’entre eux les incite à se constituer comme « corps visible[s] et voyant[s] dans une image visible et voyante » :

Je regarde [...] un point situé sur un plan distant dans l’espace (*cela coïncide généralement avec un mur du studio, un objet ou une forme qui s’y trouve apposé*).  
Je regarde ce que je vois, et j’en forme une image.  
[...]  
Je songe alors que partout où je suis, je masque partiellement l’image que je vois (face à moi) au regard de l’image que je ne vois pas (dans mon dos).  
Réciproquement, je masque partiellement l’image de derrière au regard de l’image

---

<sup>461</sup> Bernard Rémy, « Solos – Multitude », *op. cit.*, p. 43.

de devant. Comment alors puis-je évoluer dans l'espace en minimisant l'obstacle que je fais aux rayons croisés de ces deux champs de vision ? Comment être dans l'espace sans faire écran au visible<sup>462</sup> ?

En observant les tentatives des danseur.ses pour répondre à cette proposition, et une fois écartés les premiers réflexes « clownesques » – « rentrer le ventre, marcher de profil, courir très vite » – Mathieu Bouvier constate que cette « fiction perceptive [...] leur fait *risquer* des mouvements insoupçonnés, moins voués à (se) montrer qu'à rendre visible l'espace qu'ils cèdent autour d'eux ». Le chercheur associe alors leur état de présence à une forme de passibilité : « le danseur ne s'attache plus à occuper ou à marquer l'espace, il s'y rend passible ». L'expression fait écho à la pensée de l'Ouvert sur laquelle s'est appuyé le philosophe Henri Maldiney pour défendre un sens du pathique, c'est-à-dire du sentir, qui ne renvoie pas à une pure passivité mais à « une activité, immanente à l'épreuve, qui consiste à ouvrir son propre champ de réceptivité<sup>463</sup> ». L'exercice proposé par Loïc Touzé semble en effet *ouvrir* les danseur.ses à l'espace, diluant leurs frontières respectives et annulant la tension entre passivité et activité. La danse, qui n'émane plus du corps, devient alors « hypothèse spatiale » :

La volonté de faire change alors d'embrayeur et la danse survient selon son négatif, ou son partenaire invisible : le lieu lui-même. Le danseur danse moins qu'il n'est dansé par cette sorte d'*espèce intentionnelle* de l'espace visuel, dont il se fait le relais et le répondant. Sa danse n'est plus thèse corporelle mais hypothèse spatiale<sup>464</sup>.

La similitude entre la formule employée par Mathieu Bouvier et celle qui m'avait permis de qualifier le geste du *Vrai lieu* – « j'étais dansée plus que je ne dansais » – trace une ligne entre l'exercice imaginé par Loïc Touzé et la méthode que j'avais mise en place pour transmettre l'expérience trouble du solo aux interprètes du trio : si la déprise, le décollement, l'effondrement sont les *utopies* où se forment des gestes inouïs, ces lieux sans emplacement réel pourraient exister dans la passibilité des corps à l'espace. Face à la question que Bernard Rémy contourne ou laisse en suspens – « on ne sait pas dans quoi on chute » – l'intentionnalité de l'espace se présente comme l'une des réponses possibles. Dans cette perspective, la définition de la façon dont on se rend passible devient une piste pour caractériser un état de corps spécifique et, du même coup, soutenir une esthétique du geste dansé. En effet, plus nous progressions dans la création du trio et plus il apparaissait que l'état du solo et la danse qui en résultait pouvaient être cernés à travers les modulations de l'imaginaire de la matière spatiale et de l'action du corps sur cette matière.

---

<sup>462</sup> Loïc Touzé cité par Mathieu Bouvier in « Pour une danse voyante », *op. cit.*

<sup>463</sup> Henri Maldiney, « De la transpassibilité », *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, p. 364.

<sup>464</sup> Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », *op. cit.*

## 2. De l'état de corps comme éprouvé...

Quel que soit le contexte dans lequel elle est employée, et comme l'ont montré les travaux de Philippe Guisgand, l'expression d'un « état de corps » semble toujours faire signe vers une face cachée, vers un espace pré-expressif, vers une intériorité insaisissable qui porte pourtant les germes du mouvement à venir. C'est en cela que l'état peut ici être perçu comme quelque chose qui « existe toujours, dans n'importe quelle action<sup>465</sup> » et considéré par ailleurs comme ne voulant « rien dire<sup>466</sup> ». L'état serait une potentialité en devenir, dont l'existence ne serait assurée qu'au travers du geste qu'il élabore. En tant que fond pré-expressif il serait donc à la fois *toujours là et insignifiant*. En empruntant à Roland Barthes la distinction qu'il opère entre sens obvie et sens obtus, signification et signifiante, Christine Roquet range ainsi l'état de corps dans la deuxième catégorie : alors que le sens obvie concerne la face lisible de la chorégraphie, « en danse, le sens obtus [est] du côté de la face cachée de la figure, de sa couleur, de ce qui inscrit une continuité, de ce qui est difficile à nommer ; de l'état de corps<sup>467</sup> ». Le trouble né de l'expérience du solo résidait précisément dans cette tension entre l'évidence du *lieu* d'où émergeait ma danse et l'impossibilité de le désigner par des mots. De la même manière que l'« état » s'apparente, pour le danseur Élie Tass, à « un processus que [l'on] ne contrôl[e] pas », le « vrai » lieu du solo m'était « arrivé » sans que je sois « capable de le maîtriser<sup>468</sup> ». Fallait-il pour autant désigner le lieu de déprise que j'avais atteint comme un état de corps à proprement parler ? Et comment, en suivant cette hypothèse, envisager de passer de la déprise à la maîtrise et à la transmission d'un état de déprise ?

Dans le cadre de son propre cheminement, Élie Tass renvoie le travail de l'état à une phase de recherche en studio, distincte du temps de la performance. S'il permet de « découvrir de nouvelles choses » et d'élaborer un matériau, il présente, une fois sur scène, le risque de « se perdre ». Pour contourner ce qu'il considère comme un écueil, Élie Tass préfère alors penser en « termes d'espace » :

---

<sup>465</sup> Quan Bui Ngoc, entretien du 4 juin 2016, mené, transcrit et édité par Claire Besuelle in *Défaire le jeu, op. cit.*, volume d'annexes, p. 214.

<sup>466</sup> Lisi Estaras, entretien du 1<sup>er</sup> juin 2016, mené, transcrit et édité par Claire Besuelle in *Défaire le jeu, op. cit.*, volume d'annexes, p. 210.

<sup>467</sup> Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.*, p. 205-207.

<sup>468</sup> Élie Tass, entretien du 27 mai 2017, mené, transcrit et édité par Claire Besuelle in *Défaire le jeu, op. cit.*, volume d'annexes, p. 161.

Aujourd'hui j'aime bien penser en termes d'espace : j'entre dans un espace physique qui produit un effet sur moi. Je ne suis pas investi psychologiquement ou mentalement comme dans un travail d'état [...].

Parler d'état, ça me fait penser à un processus que tu ne contrôles pas : « ça t'arrive » et tu n'es plus capable de le maîtriser, même si tu peux le guider. Mais bon, le guider... [rires] Alors que de penser en termes d'espace me semble une piste pour approcher la même physicalité, avec la même énergie, sans se perdre autant<sup>469</sup>.

Tout en rattachant l'état à la dimension involontaire et nécessaire liée à l'improvisation – par opposition à la dimension volontaire et contingente qui serait, elle, attachée aux exigences de répétabilité de la performance<sup>470</sup> – Élie Tass n'exclut pas la possibilité de « guider » ce qui surgit de manière non maîtrisée. Sans chercher à développer cette piste – qui semble relever d'une gageure – la proposition qu'il fait de substituer la pensée « en termes d'espace » au travail de l'état se présente pourtant comme une réponse partielle. Comme le souligne Claire Besuelle en commentaire de cette réflexion, le développement de cette « pensée motrice<sup>471</sup> » permettrait à Élie Tass de susciter des « effets sur sa corporéité » à partir des « dynamiques » générées par une certaine modalité « d'occupation » de l'espace. Autrement dit, en pensant en ces termes, le danseur parvient à reproduire une « physicalité » semblable à celle induite par le travail expérimental de l'état. Finalement, la méthode que se propose Élie Tass, qui n'est pas si éloignée de celle du trio, rend compte de ce qu'a démontré Hubert Godard au sujet du développement de la fonction tonique : celle-ci, qui est le fruit du dialogue évolutif qu'entretient l'individu avec l'espace environnant, est « indicatrice des états de corps mis en jeu<sup>472</sup> ». Pourquoi, dans ce cas, Élie Tass dissocie-t-il « état » et « pensée en termes d'espace », évacuant la possibilité de considérer la deuxième comme un moyen pour « guider » le premier ? Il me semble que la réponse réside en partie dans la charge émotionnelle associée à celui-ci : en suivant la réflexion d'Hubert Godard, l'état de corps est intimement lié à ce fond tonico-posturo-émotionnel qui constitue la strate depuis laquelle s'élabore notre geste. Conçu comme tel l'état devient semblable à un noyau irréductible, agrégeant les expériences et les mémoires posturales et affectives de l'individu. Il renverrait ainsi à une couche infraliminale, modelant et modelée par la corporéité de chacun.e. Sans le réduire à cette définition<sup>473</sup>, Philippe Guisgand

---

<sup>469</sup> *Idem.*

<sup>470</sup> J'y reviendrai. Voir Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », *op. cit.*, pp. 145-161.

<sup>471</sup> Claire Besuelle assimile en effet la façon qu'a Élie Tass d'envisager le mouvement à l'idée de « pensée motrice » que développe Laban, *in* Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>472</sup> Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *art. cit.*, p. 72.

<sup>473</sup> « Ce mélange d'intentions, de postures et d'émotions qui émaillent le vécu de l'interprète (noyau éidétique de Pouillaude), se verrait ciseler par les consignes du chorégraphe donnant une "couleur" plus précise au geste (Roquet) et se déploierait dans l'instant d'une adaptation immédiate – à l'espace notamment (Bergson) – mais

suggère d'ailleurs d'assimiler « ce mélange d'intentions, de postures, et d'émotion qui émaillent le vécu de l'interprète », à la notion de cœur eidétique proposée par Frédéric Pouillaude pour décrire le « noyau d'expérience » des danseur.ses.

Cet angle d'approche de l'état de corps dansant le situerait du côté de ce qui échappe à une certaine forme de maîtrise : à la fois tributaire et constitutif d'une corporéité singulière, il se soustrairait autant à la variation qu'à la transmission. Dans le cadre d'un travail de création – et donc d'écriture – la recherche de l'état peut alors susciter la méfiance des artistes, ouvrant la voie à une dimension subjective et psychologique où risquerait de « se perdre » l'interprète. Mathilde Monnier considère ainsi qu'il faudrait « lutter » contre ces « états subjectifs » :

Trop souvent il semble que l'on ait l'illusion d'une danse intérieure qui serait liée à des états subjectifs et divers qui se veulent [...] états de danse. Ces états sont le plus souvent des mémoires corporelles contre lesquelles il faut lutter<sup>474</sup>.

Pour Mathilde Monnier et Élie Tass l'état de corps renvoie à une subjectivité émotionnelle qui, d'une part, circonscrirait les gestes de l'interprète dans une mémoire préexistante (Mathilde Monnier), et d'autre part isolerait l'interprète dans l'abîme d'un investissement psychologique et mental qui le détournerait de sa propre physicalité (Élie Tass).

Dans son ouvrage *Vu du geste*, Christine Roquet propose de concevoir la relation entre état de corps et émotion sous un angle plus constructif, en inversant le lien de cause à effet. La notion d'« émotions d'arrière-plan » développée par Antonio R. Damasio pour qualifier notre « état d'être » soutient le rapprochement qu'elle propose. De manière semblable à l'état de corps, ces émotions « s'expriment », selon Damasio, « dans des changements musculosquelettiques, par exemple dans une posture corporelle et dans la manière globale de dessiner le mouvement du corps<sup>475</sup> ». En suivant ce raisonnement, Christine Roquet fait surgir l'émotion depuis un arrière-plan nettement plus physique que psychologique. C'est ici l'état de corps qui, en tant que « mouvement intérieur invisible », sous-tend et « travaille » l'émotion. Néanmoins, tout en les détachant de leurs éventuelles influences psychologiques et en les ramenant à leur source physique, Christine Roquet maintient état de corps et émotions d'arrière-plan dans une même intériorité. Puisqu'il est « impossible d'[en] rendre compte à l'aide d'un verbe », elle suggère un rapprochement entre ces mouvements invisibles et intérieurs et

---

aussi aux autres conditions particulières à chaque représentation », Philippe Guisgand, « À propos de la notion d'état de corps », *op. cit.*, p. 232.

<sup>474</sup> Mathilde Monnier, « Entretien avec Carolyn Carlson », citée par Philippe Guisgand in « À propos de la notion d'état de corps », *op. cit.*, p. 231.

<sup>475</sup> Antonio R. Damasio, *Le Sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*, cité par Christine Roquet in *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 182.

les « éprouvés » du corps tels que les décrit le chercheur et psychothérapeute Laurent Danon-Boileau : « éman[ant] de l'intérieur du corps et s'y trouv[ant] irréductiblement inscrits », ils désignent des « impressions émettées, sans contour véritable, sans forme ni fond, difficilement comparables entre elles<sup>476</sup> ».

L'assimilation de l'état de corps à ce type d'« éprouvé » rejoint l'impression initialement formée par l'expérience trouble du solo : évidence et irréductibilité d'une part, absence de contours et de mots pour la cerner d'autre part. Néanmoins ma recherche-crédation a fait l'hypothèse d'une explicitation de cet éprouvé à travers un processus de transmission. Sans prétendre éclairer l'ensemble des mouvements invisibles qui sous-tendent les gestes du *Vrai lieu*, j'ambitionnais en effet de détacher l'état du solo de « l'image intéroceptive de [mon] propre corps<sup>477</sup> » pour en faire un double support de création et de transmission. L'apparente contradiction que contient cette proposition – extérioriser une image intéroceptive et sans contours – s'était révélée sous la forme d'un défi dans la danse du *Vrai lieu* : dans son observation des gestes qui m'animent depuis l'horizontale jusqu'à la verticale et l'ouverture du regard à la frontalité, Philippe Guisgand décrivait cette adresse finale au public comme une invitation à « saisir l'aporie du défi que [je m'étais] lancée : extérioriser l'intériorité<sup>478</sup> ». Sans le conscientiser comme tel, ce premier et dernier regard frontal désembuait furtivement le brouillard dans lequel la danse m'avait plongée. Comme je l'ai décrit dans l'avant-propos, je l'éprouvais moins comme une adresse que comme un instant de lucidité, surgissant et se dissolvant au moment même où j'aurais pu, ou voulu, le cerner. L'aporie perçue par Philippe résultait de ma propre incapacité à résoudre l'apparente contradiction entre la clarté sensible avec laquelle le geste vibrait intérieurement et la difficulté à maîtriser ce qui se produisait extérieurement. Dans *Le Vrai lieu*, l'immobilisation de mon corps s'est imposée comme le moyen physique de résorber cette tension ; partant de là, la recherche-crédation et le trio qui la soutient ont au contraire œuvré à dynamiser cette même tension : le trio s'inscrit *dans son creux* pour tenter de définir à la fois les caractéristiques de l'état du solo susceptibles d'être dissociées de son corps d'origine, et la manière dont peut s'opérer une transposition sur d'autres corps. La

---

<sup>476</sup> « Ces éprouvés au fondement de toute représentation émanent de l'intérieur du corps et s'y trouvent irréductiblement inscrits, renvoyant à des modifications posturales de type "ouvert/fermé", "s'écrouler", "exploser", "attaché/détaché", "froissé". Ce sont des impressions émettées, sans contour véritable, sans forme ni fond, difficilement comparables entre elles. Comme celle que peut causer une tension musculaire, un appui ou un adossement, un battement. Des proprioceptions de gestes et de mouvements, mais jamais des perceptions que l'on puisse rapporter à des objets externes stables. Des événements en deçà de toute organisation figurable », Laurent Danon-Boileau, *Des enfants sans langage*, cité par Christine Roquet in *Vu du geste, op. cit.*, p. 184.

<sup>477</sup> Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.*, p. 155.

<sup>478</sup> Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas #1 (pour son solo *Le Vrai lieu*), *Carnet de salles, op. cit.*, p. 276.

réponse que j'ai proposée dans les deux premières parties de cet écrit, qui consiste à considérer le dialogue corps-espace comme vecteur de cette transposition, permet d'envisager la notion d'état de corps au-delà de ce qui l'assimile à une intériorité innommable, à un éprouvé « sans forme ni fond », à ce qui désignerait vaguement « quelque chose de l'image intéroceptive de notre propre corps<sup>479</sup> » : et si l'état de corps résultait de la disponibilité du corps à être modelé par l'émulation d'espaces de soutien ? Ne deviendrait-il pas un élément transposable, et non plus seulement transmissible<sup>480</sup> ?

### 3. ...à l'état comme disponibilité à émuler

En considérant la notion d'état telle qu'elle est utilisée dans le domaine scientifique pour désigner une configuration stable, Philippe Guisgand interroge les conséquences de son application au corps dansant : dans ce cadre de pensée, l'état de corps impliquerait que « quelque chose » demeure constant « au cœur d'une dynamique de changement incessant ». L'hypothèse qu'il émet pour déterminer ce qui constituerait ce « dénominateur commun à des variations motrices » rejoint alors la « pensée motrice » de Laban et le pré-mouvement d'Hubert Godard : ce « quelque chose », écrit-il, « pourrait s'approcher de l'ensemble des raisons qui motive une forme de dialogue tonique d'un individu avec son environnement<sup>481</sup> ». La pertinence de ce lien, étayée par les chercheurs évoqués et éprouvée par des danseurs et des chorégraphes<sup>482</sup>, s'était par ailleurs imposée dans le cadre de ma création. La relation corps-espace mise en place dans le trio était au fondement de la transmission de « l'état » du solo, la

---

<sup>479</sup> Christine Roquet, *Vu du geste*, op. cit., p. 155.

<sup>480</sup> Même si j'emploie en alternance les termes de transposition et de transmission, j'insiste ici sur le fait que le processus de *transposition* que je cherche à définir ne doit pas être confondu avec la dimension « contagieuse » de l'état de corps, telle que la décrit Hubert Godard. En associant état de corps et fonction tonique, le chercheur envisage ainsi la *contagiosité* du premier : « La fonction tonique est contagieuse. L'état de corps dans lequel je me tiens est contagieux. Je pense que la contagion suprême, c'est l'état de corps. Dans cette perspective, tous les phénomènes de transe sont des états de corps. C'est pour cela, quand même, que la danse représente un point particulier. Il n'y a pas plus inducteur d'empathie que de faire le geste de l'autre. Là, on est immédiatement dans une mini-transe. C'est une chose qui se produit tous les jours avec un professeur ou un chorégraphe qui montre un geste que le danseur reprend littéralement », in « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », art. cit., pp. 73-74.

<sup>481</sup> Philippe Guisgand, « À propos de la notion d'état de corps », op. cit., p. 230.

<sup>482</sup> En plus d'Élie Tass, je pense ici au travail de la chorégraphe Meytal Blanaru qui, à propos de la création *We were the future* (2018), décrit le rôle joué par la perception de l'espace dans l'attribution d'un certain « caractère » au mouvement : « Travailler sur la perception de l'espace, la façon dont le performeur donne à percevoir cet espace, sa manière de l'utiliser et de s'y déplacer. Par exemple, en imaginant que l'espace autour de son corps est extrêmement condensé et exige un effort intense pour que les parties du corps soient déplacées à travers cet espace. Ou en imaginant ce même espace comme s'il était fait de cubes, ce qui implique différentes manières de déplacer et de plier les plans qui entourent ainsi le corps. Ce paramètre amène des qualités de mouvement qui donnent vie et respiration à un espace pourtant concrètement "vide" », dossier artistique de *We were the future*, accessible en ligne : <https://www.atelierdeparis.org/wp-content/uploads/2019/04/wewerethefuture-dossier-10-07-17.pdf>



recherche en studio ayant principalement consisté dans la définition d'inducteurs et d'outils pratiques susceptibles de faire converger les modes de projection des interprètes. Il s'agissait de créer des états de corps qui, sans être parfaitement identiques les uns aux autres, soient suffisamment similaires pour transmettre la sensation d'un *unisson d'état*. Dans cette perspective, la transmission de l'état du solo était d'abord envisagée à travers une double définition : celle de l'imaginaire de l'espace – c'est-à-dire de la façon dont le corps transforme l'image de l'espace – et celle de l'action du corps sur cet espace. Néanmoins, dans ma recherche pour expliciter la méthode mise en œuvre pour produire cette transmission, j'émettais des doutes sur la nature précise de ce que j'avais cherché à transmettre et sur ce qui avait été finalement transmis : « l'état » qui me semblait lier le solo et le trio désignait-il les caractéristiques induites par le dialogue corps-espace – intranquillité, déprise, ouverture au risque – ou bien plutôt une disponibilité du corps à s'engager dans ce dialogue ?

Ce questionnement m'incitait à revenir sur l'intuition formée à partir de la danse du *Vrai lieu* en même temps qu'à relire l'hypothèse que j'avais initialement formulée quant à son origine. En situant le lieu de naissance du geste dansé du solo à *cet endroit précis où aucune forme ne le prédéfinit* et en précisant que *cet endroit ne peut être atteint que par un geste préliminaire*, je traçais deux voies de transmission, elles-mêmes sous-tendues par deux modes de conception de l'état de corps à partager : d'une part celle de l'*endroit*, d'autre part celle du *geste préliminaire*. Même si mon choix méthodologique s'est porté sur la mise en lumière des mécanismes permettant d'accéder à cet endroit – et donc sur la transmission du *geste préliminaire* – la pratique chorégraphique m'a souvent amenée à superposer ces deux voies : l'éclaircissement des mécanismes à l'œuvre ne pouvait se passer de celui du *lieu* que je cherchais à reconnaître et à retrouver. C'est en effet grâce au phénomène de reconnaissance suscité par les gestes des interprètes qu'il a été possible de retracer, par voie d'induction, le chemin de cette apparition<sup>483</sup>. L'analyse critique du processus de transmission et de création mis en place permet de constater que cette confusion ne persiste que tant qu'est maintenue une distinction entre *endroit* et *geste préliminaire*. Au contraire, en fondant ces deux éléments l'un avec l'autre, la confusion s'estompe : et si cet *endroit* désignait précisément *le geste préliminaire* que j'ai cherché à transmettre ? En partant du postulat initial selon lequel l'*endroit* renvoie à l'état de corps, et *le geste* à la modalité d'action du corps sur l'espace et de l'espace sur le corps, la fusion des deux expressions permettrait de concevoir l'état de corps du solo

---

<sup>483</sup> Voir *supra*, pp. 59-60.

comme le produit immédiat d'un geste mental : celui par lequel le corps se dispose à être passible à l'espace.

Dans *Matière et mémoire*, Henri Bergson constate l'influence réciproque du corps et de l'environnement sur la production de mouvement et d'images par l'un et par l'autre :

Voici les images extérieures, puis mon corps, puis enfin les modifications apportées par mon corps aux images environnantes. Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur les images extérieures : il leur restitue du mouvement. Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit<sup>484</sup>.

Ce que décrit Bergson pourrait, en partie seulement, s'appliquer à la partition corps-espace que nous avons développée pour soutenir cette passibilité permanente du corps : c'est à partir de l'environnement – le sol – sur lequel reposent les corps que les interprètes projettent une image de l'espace ; en retour, cette image leur transmet un mouvement impliquant une transformation de la projection initiale...et ainsi de suite. Le geste préliminaire serait cet *endroit* d'attention à l'*organisation*<sup>485</sup> de l'espace, attention à partir de laquelle se forge des images en même temps que s'engage un dialogue tonique entre les corps et l'environnement créé. En plus de désigner « l'ensemble des raisons qui motive » ce dialogue, l'état renvoie ici à une disponibilité du corps à l'émulation, c'est-à-dire, au sens où l'entend Basile Doganis, à une « visualisation projective » capable de se constituer un « référent tangible<sup>486</sup> ». Les interprètes deviennent passibles à l'espace parce que les images qu'elles en projettent ne sont pas de simples « simulations » ; elles sont au contraire le fruit d'un processus kinesthésique, autrement dit d'une « visualisation incarnée, enracinée dans le corps ». En s'appuyant sur des pratiques propres à certains arts martiaux japonais, Basile Doganis insiste sur la distinction entre « "l'acte" mental à répercussions physiques immédiates » que désignerait cette « visualisation », et la « simple représentation visuelle et virtuelle produite par l'imagination sans constitution d'un référent "tangible" ». L'utilisation d'une analogie informatique<sup>487</sup> lui permet ainsi de signaler la « faculté étonnante du corps d'*émuler* une réalité, c'est-à-dire de

---

<sup>484</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012, p. 57.

<sup>485</sup> Voir *supra*, pp. 125-127.

<sup>486</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>487</sup> Comme le précise Basile Doganis, « en informatique, l'émulation consiste en l'imitation du comportement physique d'un appareil [...] par un logiciel, alors que la simulation produit directement un certain résultat, sans passer par la reconstitution exhaustive des propriétés du modèle matériel censé produire ce résultat », in *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 69.

créer de toutes pièces, de *se donner* à lui-même, un référent virtuel le faisant réagir comme s'il était *en présence* de cet objet ». Contrairement au phénomène de simulation qui « imite » un effet « sans nécessairement produire un équivalent de la *source* ou de la cause de cet effet », l'émulation repose sur la construction d'un « “double” fantôme de l'objet émulé ».

Cette forme de visualisation est donc intimement liée à la capacité d'« adhésion » du corps à une « représentation ». En ce sens, Basile Doganis la rapproche de la « fonction fabulatrice » et de « l'instinct virtuel » décrits par Bergson pour prouver l'influence d'une « contrefaçon de l'expérience<sup>488</sup> » sur le cours d'une action. C'est aussi par ce biais qu'il établit un lien particulièrement stimulant entre émulation, croyance et sensation :

[...] qu'est-ce qu'une représentation accompagnée d'adhésion, sinon une *croyance* ?  
[...]

Ce que révèle notre faculté d'émulation, c'est qu'une « croyance » (du type : il y a un coquillage à mes pieds, je peux le ramasser, le « sentir ») volontairement suscitée pour se défaire d'une situation contraignante ou restrictive [...] a une efficacité réelle et extrêmement concrète. Loin de constituer des domaines séparés, sensation et croyance sont étroitement liées, et d'autant plus lorsqu'il s'agit du domaine de l'action. Le type d'imagerie, le registre poétique et sensoriel, engendrés par une croyance, ont d'ailleurs une incidence qualitative directe sur le comportement et le type de mouvements déployés<sup>489</sup>.

Interrogé par Claire Besuelle dans le cadre de sa recherche, le danseur Quan Bui Ngoc met justement l'accent sur la nécessité de « croire » et de « faire croire » pour « créer un état extrême dans un spectacle » : dans une formule paradoxale, il soutient ainsi que la « sincérité » grâce à laquelle le public est affecté par ses gestes procède de sa propre aptitude à « devenir mythomane<sup>490</sup> ». D'après la chercheuse, l'expression « verbalise la recherche de cet endroit d'émulation comme endroit d'auto-altération de sa corporéité ». En suivant la réflexion de Basile Doganis, Claire Besuelle propose alors d'associer la croyance de Quan Bui Ngoc à un « pré-mouvement, un pré-geste qui consisterait d'abord à adhérer, à donner du poids à un imaginaire, le laissant ainsi modifier la qualité du mouvement<sup>491</sup> ».

Les différents « filtres » jalonnant le parcours chorégraphique des interprètes du trio reposent eux-mêmes sur un ensemble de projections, semblables à ces « pré-actions, latentes ou

---

<sup>488</sup> « [...] à défaut d'expérience réelle, c'est une contrefaçon de l'expérience qu'il fallait susciter. Une fiction, si l'image est vive et obsédante, pourra précisément imiter la perception et, par-là, empêcher ou modifier l'action », Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, cité par Basile Doganis in *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>489</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.* p. 117.

<sup>490</sup> Quan Bui Ngoc, entretien du 4 juin 2016, mené, transcrit et édité par Claire Besuelle in *Défaire le jeu*, *op. cit.*, volume d'annexes, p. 214.

<sup>491</sup> Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, *op. cit.*, p. 247.

virtuelles » décrites par le philosophe et la chercheuse : les espaces que les danseuses ouvrent, déplacent ou projettent, se répercutent sur leurs corps parce qu'elles en font, par un même « acte mental », des « référents tangibles ». Le fait que ces répercussions s'expriment par des gestes et par des corporéités similaires suggère la possibilité de concevoir un point de convergence plus « organique » que « mental » : les inducteurs élaborés par la partition ne réuniraient pas les interprètes à travers leurs imaginaires mais à travers un même désir d'émulation. Cette approche me semble pertinente dans la mesure où elle valorise la dimension tactile de l'expérience kinesthésique, au lieu de concentrer l'attention sur la dimension plus spéculative de l'imagination. En étudiant, dans le domaine pratique des techniques corporelles, l'intrication entre les plans visible/distal et tangible/proximal, Basile Doganis souligne en effet le rôle joué par des facultés comme l'émulation dans l'exécution du geste produit. En développant ses « perceptions proximales » et son « rapport tactile » à l'environnement, elles engagent l'individu dans une action plus organique, et donc plus efficace. Dans ce processus, l'imagination – rattachée au plan distal/intellectuel – constitue à la fois un levier et un relai à la pré-action qu'organise l'émulation : elle permet de concevoir les images auxquelles l'émulation donnera corps<sup>492</sup>.

L'« incidence qualitative directe » que Basile Doganis attribue au « registre poétique et sensoriel » généré par l'émulation ravive ici la riche réflexion portée par Michel Bernard sur le principe d'auto-affection déterminant à la fois la sensation et l'expression. Faisant suite à sa proposition de concevoir le corps comme un « réseau matériel et énergétique mobile<sup>493</sup> », le philosophe lie la mutabilité de la corporéité à sa « puissance de simulation », affirmant par-là que « l'être humain ne se réalise que dans la production de simulacres<sup>494</sup> ». À partir d'une analyse des chiasmes qui fondent l'ontologie de la sensorialité chez Merleau-Ponty, Michel Bernard suggère l'existence d'un chiasme « parasensoriel » reliant étroitement l'acte de sentir et l'acte d'énoncer à travers un même pouvoir de projection<sup>495</sup> : « tout sentir » serait selon lui

---

<sup>492</sup> « Ainsi, ce qui est au départ peut n'être que "lettre morte" pour le corps, à savoir une croyance en un esprit venant posséder le corps du danseur, en un fil soutenant le corps par le haut, et en un autre le tirant vers le bas, images facilement concevables à l'aide de l'imagination, prendra toute sa force agissante et efficace à mesure que ces images procéderont d'émulations, globales et organiques » ; « La croyance, souvent née d'une impression ou d'une sensation partielle, vient ainsi au secours, en renfort de cette sensation qu'à son tour elle prolonge, approfondit, dote de résonances et de perspectives inédites », Basile Doganis, *Pensées du corps, op. cit.*, p. 80 et pp. 130-131.

<sup>493</sup> Bernard Michel, *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 17-21.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>495</sup> L'analyse de la théorie chiasmatisque de la sensorialité développée par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* permet en effet à Michel Bernard de distinguer trois chiasmes : le chiasme « intrasensoriel », qui désigne la double dimension passive et active du sentir (être voyant-vu, touchant-touché, etc.) ; le chiasme « intersensoriel », qui désigne la correspondance croisée entre les sens (faisant écho aux fameuses « synesthésies »

« “travaillé” [...] par l’acte de se projeter dans le virtuel [...] bref, par le désir d’énoncer<sup>496</sup> ». Cet exposé l’amène à mettre en lumière la dynamique fictionnaire et le principe de réversibilité sous-tendant la sensorialité, ainsi qu’à envisager ce phénomène sous la forme d’une « kinesphère fictive » doublant ou « surdéterminant » la « kinesphère visible » :

Toutes nos sensations ne se contentent pas de s’entre-répondre ou de résonner les unes sur ou dans les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive et instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l’instar de l’acte d’énonciation, et qui simultanément lui confère une dimension expressive<sup>497</sup>.

En décrivant le mécanisme pulsionnel de la sensation, Michel Bernard développe la proposition faite par Deleuze d’inscrire la sensation dans un « devenir<sup>498</sup> » perpétuel. Si l’optique deleuzienne permet de la concevoir comme une « réalité intensive<sup>499</sup> » et non plus comme une impression statique et homogène, la thèse du philosophe permet de définir la « nature et le moteur de ce mouvement immanent au sentir » :

[...] ce mouvement intrinsèque n’est pas neutre, il a une qualification en quelque sorte fonctionnelle : il n’est pas, comme le postule Deleuze, la simple manifestation intensive d’une force invisible procédant d’un Devenir vital et cosmique. Cette force, en réalité, a son moteur et sa raison d’être dans un processus radical et permanent de projection en tant que dédoublement fictif dans un simulacre ou « clone » virtuel, bref comme mécanisme de simulation<sup>500</sup>.

Bien qu’elle associe ce processus à une « simulation », l’analyse de Michel Bernard approfondit l’articulation entre sensation et croyance que Basile Doganis révèle à travers la faculté d’émulation. De la même manière que l’énonciation repose sur un « débrayage » consistant à « agencer des unités linguistiques phonétiques ou scripturaires susceptibles de se faire accréditer comme “réalités-substituts” », la sensation fonctionne grâce à la projection d’une

---

que chante le poème « Correspondances » des *Fleurs du Mal* de Baudelaire) ; le chiasme « parasensoriel », qui désigne la connexion étroite, voire « l’homologie », entre le percevoir et le dire, in Michel Bernard, « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *De la création chorégraphique, op. cit.*, pp. 95-100.

<sup>496</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 98.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>498</sup> D’après Deleuze, « le devenir sensible est l’acte par lequel quelque chose ou quelqu’un ne cesse de devenir-autre » : c’est « l’altérité engagée dans une manière d’expression », « c’est le devenir animal, végétal, etc. ». Dans cette perspective « la chair n’est pas la sensation, même si elle participe à sa révélation » : elle est le « thermomètre d’un devenir », in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, 2005 (deuxième édition), pp. 213-216.

<sup>499</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, cité par Michel Bernard, in *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 108.

<sup>500</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique, op. cit.*, pp. 116-117.

« entité fictive qui [...] la redouble », en un « écho affectif ou “pathique”<sup>501</sup> ». Le « double fantôme » de Basile Doganis s'épaissit ici du « clone » virtuel de Michel Bernard.

Surtout, et c'est ici ce qui me semble pertinent dans le cadre de ma propre recherche, la dynamique fictionnaire décrite par Michel Bernard trace une voie particulièrement stimulante pour travailler l'expressivité du geste dansé. En assimilant le fonctionnement de la sensation au processus d'énonciation, et en étayant ce rapprochement à partir de l'analyse du mécanisme de projection et de la « foi perceptive » qui les soutiendraient tous deux, Michel Bernard insiste en effet sur la double dimension énonciatrice et expressive de la sensation. L'acte de danser, en tant qu'il implique la multiplication du jeu d'interférences sensorielles, se révèle ainsi comme « la manifestation la plus éclatante » de cette dimension expressive :

La diversité et l'intensité des sensations produites par la mobilité du danseur [...] constituent [...] la source d'une « kinesphère fictive » qui hante et surdétermine la kinesphère visible par toute sa force de débrayage ou de projection, à la fois énonciatrice et expressive. Pour être exact, le mouvement exécuté du danseur est toujours le prolongement ou la force visible, la partie émergée de celui qui produit et « travaille » le processus immanent du sentir qui l'étaye [...] et qui trouve aussi sa condition de possibilité dans le rapport qu'entretient sa corporéité avec la gravité, autrement dit dans la disposition singulière du système de muscles gravitaires que Hubert Godard désigne par « pré-mouvement<sup>502</sup> ».

L'un des apports majeurs de cette thèse est de rendre compte du travail de l'artiste chorégraphique en l'extrayant d'un prétendu hermétisme : d'une part « la prise en compte et la modalisation du travail de la sensation du danseur » devient une clé pour déterminer la qualité expressive d'une création chorégraphique, d'autre part l'expression n'est plus conçue comme « le dévoilement du vécu intime d'un psychisme », ni comme une « opération mystérieuse transcendante et universelle », mais comme le fruit d'une projection régie par le « seul fonctionnement sensori-moteur » du corps<sup>503</sup>.

## II. Écrire l'état

Bien qu'elles ne soient pas suivies d'un exposé de cas pratiques en danse contemporaine, les notions élaborées par Michel Bernard et Basile Doganis tracent une voie féconde pour développer des outils de création et des principes de transmission chorégraphiques qui ne se fondent ni sur la forme, ni sur la subjectivité pure de l'interprète. Qu'il s'agisse de travailler le

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 250.

« jeu corporel de projection spéculaire<sup>504</sup> » ou de définir des « émulations », ces propositions permettent d'envisager l'écriture de ce qui préside à un geste. À propos des « jeux » qu'il a élaborés avec Loïc Touzé, Mathieu Bouvier estime d'ailleurs que « les simulations perceptives, les émulations partagées, [...] les actes transitifs tirés de fictions ludiques » constituent des « appuis sensoriels et spéculatifs pour aider le danseur à “faire une danse” ». D'après lui ces outils ne constituent pas de simples supports à un « pur agir kinesthésique » et autotélique mais engagent les danseur.ses dans un acte transitif, « un faire poïétique qui articule un projet, un acte et un effet, dans une situation qui en détermine les gestes pertinents<sup>505</sup> ».

Le rôle joué, dans la stimulation d'un tel « faire poïétique », par des outils proches des principes décrits par Michel Bernard et Basile Doganis, m'incite ici à préciser ce qui, dans mon propre processus de création, détermine le chorégraphique. En définissant l'état du solo à partir du geste mental par lequel le corps se rend passible à l'espace, j'ai mis en lumière le processus de projection grâce auquel cet état peut être transposé : quelles sont les implications de cette projection sur la détermination d'une écriture et d'une danse spécifiques ?

## 1. Façonner un corps tiers

L'objectif que je m'étais fixé et la méthode qui en a découlé expliquent sans doute que cette question n'ait pas été abordée jusqu'à présent : je n'aspirais pas à transmettre la danse ou l'état du *Vrai lieu* – dans la mesure où je n'avais pas de réelle prise sur ces éléments – mais à expérimenter les modalités de la transmission pour cerner ce qui, de cet état et de cette danse, pouvait être à la fois extrait et transmis. Si mon attention s'est donc concentrée sur la faculté de certains gestes à soutenir et à rejoindre le *souvenir* de ma propre expérience, mon observation a moins porté sur la forme produite par ces gestes que sur leur *expressivité*, dans le sens où l'entend Hubert Godard : il s'agissait d'examiner l'« écart » entre la figure et le fond, entre le mouvement, « compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace » et « la toile de fond tonique et gravitaire du sujet<sup>506</sup> ». En inscrivant ma recherche dans cet espace-là, j'ambitionnais donc de déceler l'élan et la nécessité intérieure de la danse du *Vrai lieu* en dehors de mon propre corps et des mouvements qu'elle produit. Dans la mesure où la perception du geste, qu'elle soit le fait de l'acteur ou de l'observateur, ne permet pas de saisir toutes les étapes qui déterminent la dynamique intérieure

---

<sup>504</sup> Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, pp. 532.

<sup>505</sup> Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », art. cit.

<sup>506</sup> Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 236.

de ce geste, Hubert Godard soutient en effet qu'il est permis de « repérer certaines constances, non dans les individus ou les figures qu'ils émettent, mais dans les processus opérateurs du mouvement et de son interprétation visuelle<sup>507</sup> ». Ce que mon corps a *reconnu* à travers les gestes des trois interprètes – et ce que les premier.es spectateur.ices d'une étape de travail semblaient aussi reconnaître – ne concernait donc pas l'apparition d'une forme dans l'espace mais la résurgence d'une sensation de la spatialité qui, dans le vocabulaire d'Hubert Godard, pourrait tout aussi bien désigner la modulation de l'organisation posturale à l'œuvre dans le *Vrai lieu*<sup>508</sup>. En déterminant cette organisation à travers une définition et une utilisation spécifiques de l'espace, il est devenu possible d'envisager sa transposition. Les principes chorégraphiques imaginés pour maintenir cette sensation de la spatialité ont ainsi mené à l'élaboration d'une partition dont les multiples filtres visent à façonner de manière similaire l'écart entre le « centre moteur » et le « centre de gravité » de chaque interprète. Sans prétendre atteindre ni modifier leur « sol » respectif, le dialogue corps-espace soutenant cette partition tente de résorber au maximum ce qui distingue habituellement des interprètes exécutant la même partition chorégraphique : « l'amorce du mouvement », les « choix non conscients d'orientation », « l'ébranlement infime de l'interprète dans sa danse<sup>509</sup> ». En les incitant à saisir l'émergence ou la disparition d'un geste, l'outil de la saisie-dessaisie – qui organise la dernière étape de la partition du trio<sup>510</sup> – est en ce sens la tentative la plus manifeste pour accorder les interprètes en deçà de leurs gestes, dans l'espace pré-expressif où ils chutent et s'amorcent à la fois. Les filtres qui façonnent cette dernière étape s'ajoutent par ailleurs aux précédents pour continuer d'entraîner les danseuses à une écoute subtile des modulations toniques de leurs partenaires, dans une attention semblable à celle qu'Hubert Godard attribue au danseur de Trisha Brown à l'égard de la « dynamique particulière » de son propre mouvement : moins « fidèle à l'espace qui l'entoure qu'attentif à [cette] dynamique [...] qui nécessite une écoute et un ressenti de la phrase vécue dans la plus infime trace de son origine<sup>511</sup> ».

---

<sup>507</sup> *Idem.*

<sup>508</sup> Selon le principe de « contagion gravitaire » développé par Hubert Godard, les spectateur.ices et moi-même aurions été « trans-portés » par les « modifications et les intensités de l'espace corporel » des interprètes : « Une "nouvelle donne" de l'espace et des tensions qui l'habitent va interroger les espaces et les tensions propres du spectateur. C'est la nature de ce trans-transport qui organise la perception du spectateur. Il est donc impossible de parler de danse ou plus généralement du mouvement de l'autre, sans se rappeler qu'il s'agit d'une perception particulière, et que la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur que dans celui du spectateur », Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 239.

<sup>509</sup> Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>510</sup> Voir *supra*, pp. 164-165.

<sup>511</sup> Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 240.



La partition corps-espace, et l'ensemble des filtres qui la composent, maintiennent les interprètes dans une intranquillité qui rend tout aussi nécessaire leur attention aux « traces » qui les entourent : soit parce que la diminution de leurs surfaces d'appui au sol les amènent à *déborder* sur l'espace de soutien émulé par une autre – comme elles y sont incitées dès la deuxième étape<sup>512</sup> – soit parce que la multiplication des filtres empêche la fixation d'une figure et les contraint à guetter ce qui chute ou s'origine dans leur champ de vision – c'est ce que cherche à générer la dernière étape en complexifiant l'organisation par désaxement et en réduisant le temps de réaction des interprètes. Sans que les corps ne se touchent, l'attention à ces « traces » produit pourtant un effet similaire à celui de la danse contact, incitant les danseuses « à accepter que le milieu bouge [...] et donc à constamment réorganiser [leurs] propres grilles sensorielles<sup>513</sup> ». Même en l'absence de contact *actuel*, les corps « répondent » aux « demandes » générées par les inflexions spatiales que les interprètes produisent entre elles. Leur réaction est *réelle* parce qu'elles adhèrent et donnent du poids aux images qu'elles projettent. En suivant le raisonnement de Michel Bernard, et en empruntant librement au chercheur Jérémy Damian la formule qu'il emploie dans le cadre d'une analyse de la Contact Improvisation, la sensation de ces espaces-matières ne doit pas être comprise comme ce qui est senti mais comme ce qui fait sentir : leur *émulation* ne les produit pas *actuellement* mais rend « tangible quelque chose de [...] l'expérience intérieure » du corps qui la produit<sup>514</sup>. C'est d'ailleurs ce processus qui explique les effets *réels* suscités par l'un des exercices fondateurs de la méthode de Steve Paxton : la « promenade imaginaire » qu'il propose à ses étudiant.es, en les incitant à « imaginer » le déplacement de leur pied vers l'avant tout en restant immobile, lui permet de constater que tous.tes ont « senti leurs poids répondre subtilement (mais réellement) à l'image<sup>515</sup> ». En lui révélant par ailleurs la « petite danse » à l'œuvre dans

---

<sup>512</sup> Je fais référence aux filtres consistant à saisir des orientations, des pivots et des regards communs. Voir *supra* pp. 153-157.

<sup>513</sup> Hubert Godard et Patricia Kuypers, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*, p. 62.

<sup>514</sup> « La sensation n'est plus seulement ce qui est senti, mais ce qui fait sentir, au sens où les contacteurs s'entraînent à une forme de "contact", de toucher qui est toujours une enquête sur ce qu'il y a à sentir. [...] Les danseurs de Contact Improvisation se débrouillent pour que leurs sensations "objectivent", c'est-à-dire rendent tangible, quelque chose de leur expérience intérieure. Ils font en sorte que cette opération d'"objectivation" soit sensible, c'est-à-dire lisible, non pas "aux yeux des autres", mais "aux corps des autres" : il ne s'agit pas de voir, mais de sentir », Jérémy Damian, « L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir !) », *Socio-anthropologie* [En ligne], 27 | 2013, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/1471>

<sup>515</sup> Steve Paxton relate l'expérience en ces termes : « Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point d'avancer d'un pas avec votre pied gauche. Quelle est la différence, par rapport à la situation antérieure ? Imaginez... (répétez). Imaginez que vous êtes sur le point d'avancer d'un pas avec votre pied droit. Avec votre pied gauche. Droit. Gauche. Arrêtez [...] Arrivés à ce point, de petits sourires apparaissent parfois sur les visages des gens, ce qui me fait croire qu'ils avaient senti l'effet. Ils étaient partis faire une promenade imaginaire, et avaient senti leur poids répondre subtilement (mais réellement) à l'image ; ainsi, lorsque je disais "Arrêtez", les

l'ajustement constant du corps à la gravité, l'exercice découvre le pouvoir émulateur ou fictionnaire du corps, dont Steve Paxton comprend bien qu'il excède l'imagination : ces « images » sont « réelles<sup>516</sup> » dans la mesure où les mouvements qu'elles produisent, aussi microscopiques soient-ils, s'accompagnent de poids et de tensions *réelles*.

L'attention constante des interprètes aux modulations toniques de chacune et aux émulations spatiales et tactiles qu'elles entraînent favorise alors un phénomène d'« accordage<sup>517</sup> » qui pourrait s'apparenter à celui que produit le partage de poids dans la danse contact<sup>518</sup>. Sans avoir à se toucher, les danseuses établissent un point de contact à travers leurs projections, faisant *rouler* leur propre corps sur le corps tiers<sup>519</sup> qu'elles ont ainsi généré. Ce corps tiers devient le lieu où se partagent leurs sensations, de la même manière que le *rolling point* de la danse contact permet aux danseur.ses de « se rendre la sensation observable<sup>520</sup> ». En extériorisant leur réseau sensoriel interne par le travail de la projection fictionnaire, les interprètes créent une intériorité commune qui les porte vers un unisson d'état. « L'accordanse » décrite par Christine Roquet se produit ici sur le « plan virtuel » tissé par l'empiètement des états intérieurs des interprètes, dans ce « corps unique » ou « collectif virtuel » dont José Gil a montré qu'il garantit la « cohérence » des mouvements *actuels*<sup>521</sup>.

Le « corps commun » grâce auquel j'avais *reconnu* le corps du solo, apparu dès la deuxième session de résidence, trouve sa source dans cet espace-entre, tiers, virtuel, fictif, émulé, auto-affecté, dont philosophes, poéticien.nes et chercheur.ses ont dévoilé le rôle majeur dans la

---

sourires révélait qu'ils avaient compris ma petite plaisanterie. Ils s'apercevaient que je connaissais l'effet. Nous étions arrivés ensemble à un endroit invisible (mais réel) », Steve Paxton, « Drafting Interior Techniques », cité et traduit par José Gil *in* « La danse, le corps, l'inconscient », art. cit.

<sup>516</sup> *Idem*.

<sup>517</sup> Dans son ouvrage *Vu du geste*, Christine Roquet renvoie à la notion d'« accordage affectif », développée par le psychologue Daniel Stern, pour qualifier le « processus continu, en grande partie non conscient, de correspondance entre le comportement et l'état tonico-émotionnel d'une personne et celui d'une autre personne ». Pour décrire la spécificité du geste dansé, Christine Roquet préfère utiliser le terme « accordanse », *in Vu du geste, op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>518</sup> Jérémy Damian rappelle que les contacteurs « entrent en relation par l'intermédiaire de leur poids et d'un point de contact que l'on essaye de faire “rouler” sur le corps, sans à-coups, sans ruptures, sans glissement : le *rolling point* », Jérémy Damian, « L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir) », art. cit.

<sup>519</sup> Selon Hubert Godard le corps-tiers serait « l'opérateur » de la manipulation entre patient et praticien dans des cas cliniques, ou « l'opérateur » du mouvement dans le cas de la danse contact. Voir Hubert Godard *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit., et « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », art. cit.

<sup>520</sup> Jérémy Damian, « L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir) », art. cit.

<sup>521</sup> José Gil parle quant à lui d'empiètement de « conscience » entraînant à la fois un décentrement du sujet et une ouverture des consciences « au passage des inconscients », *in* « La danse, le corps, l'inconscient », *op. cit.* Je préfère parler d'état physique intérieur.

production du mouvement dansé<sup>522</sup> : la « kinesphère fictive » qui surdétermine la kinesphère visible selon Michel Bernard, le corps-tiers qu’Hubert Godard décrit comme « opérateur » du mouvement, le « surcorps<sup>523</sup> » dont Catherine Kintzler soutient qu’il révèle le geste dansé, le « double fantôme » qui suscite des effets gestuels spécifiques selon Basile Doganis, la sur-articulation du corps qui fonde le plan virtuel d’immanence de la danse chez José Gil<sup>524</sup>, sont les notions grâce auxquelles ces penseur.ses éclairent l’expressivité du geste en explorant la « zone de réflexion et de subjectivité » dont Merleau-Ponty avait eu l’intuition<sup>525</sup>. Néanmoins, si leurs analyses examinent avec finesse des phénomènes complexes, elles ne décrivent pas – sinon sous la forme d’une hypothèse – la manière dont le façonnage de cet espace interstitiel peut soutenir et déterminer un acte spécifique de création et de transmission. Le trio *Dans le creux de l’absence* et la recherche à laquelle il s’articule tendent précisément à retourner ces analyses esthétiques et philosophiques en outil de création. En même temps qu’il favorise une « compréhension incarnée » de ces phénomènes, le mouvement d’immersion-distanciation qui soutient l’articulation entre les pratiques discursive et artistique approfondit la réflexion sur le sens d’un geste dansé *pris* dans le mouvement de sa création et de son écriture<sup>526</sup>.

## 2. Qu’est-ce que l’écriture : de la partition comme « dépôt » de rouages ?

Même si cela peut sembler évident, il est utile de préciser que l’écriture chorégraphique ne désigne pas ici le support de mouvements arrêtés et régis par un ordre dont l’enchaînement produirait le phrasé d’une danse<sup>527</sup>. Le trio *Dans le creux de la danse* ne s’est pas écrit à travers

---

<sup>522</sup> C’est aussi ce que suggère le danseur et chorégraphe Sylvain Prunenec lorsqu’il dit que « le mouvement du danseur s’initie dans un autre lieu que son propre corps », in Julie Perrin et Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », art. cit.

<sup>523</sup> Ce monde sensible est aussi [...] celui que le geste dansé arrache et restitue au corps en constituant un surcorps » ; « Pour qu’il y ait danse, il faut qu’un surcorps advienne et qu’il laisse sur place, si peu que ce soit, le corps qu’il révèle [...] », Catherine Kintzler, « L’improvisation et les paradoxes du vide », *op. cit.*, p. 20 et p. 36.

<sup>524</sup> Je pense aussi au « corps virtuel » de Berthoz, selon qui nous aurions « deux corps : celui qui est constitué de chair sensible [...] et celui qui est simulé ou plutôt émulé. C’est un corps virtuel mais qui a toutes les propriétés du corps réel », Alain Berthoz, *La Décision*, cité par Basile Doganis in *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>525</sup> Sans l’élaborer davantage, Merleau-Ponty esquisse la piste d’un geste « abstrait » de la concrétude du monde : « Le mouvement abstrait creuse à l’intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l’espace physique un espace virtuel ou humain [...]. La fonction normale qui rend possible le mouvement abstrait est une fonction de “projection” par laquelle le sujet du mouvement ménage devant lui un espace libre où ce qui n’existe pas naturellement puisse prendre un semblant d’existence », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>526</sup> Paul Valéry cite cette phrase du peintre Ernest Rouart au sujet de Degas, qui illustre en quelque sorte ce que permet cette double pratique de la création et de la recherche : « C’est en s’escrimant sur la toile qu’un artiste [comme Degas] arrive à concilier la théorie et la pratique », Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1998, p. 245.

<sup>527</sup> La chorégraphe Doris Humphrey propose de s’appuyer sur une « théorie de la phrase » pour « organiser le mouvement dans le temps », in *Construire la danse* [1958], traduit par Jacqueline Robinson, Paris, Éditions

le déplacement des corps dans l'espace mais à partir des projections d'espaces qui maintenaient et déplaçaient les interprètes dans une intranquillité permanente. La composition *fixe* certains des gestes advenus en réponse à ces projections, non pas pour se plier à des exigences de forme ou de répétition mais pour baliser le parcours des interprètes de points d'appui et de relance : il s'agit toujours de parer le risque d'un essoufflement de leur désir d'émulation<sup>528</sup>. Soutenue par la partition corps-espace et les multiples filtres qui la composent, l'écriture soutient ici la permanence du plan virtuel que tissent ces projections. Dans cette « structure générative » les différentes émulations d'espaces d'appui sont donc à la fois ce qui génère du geste et ce qui est généré par ces mêmes gestes.

J'emprunte l'expression d'une « structure générative » à la chercheuse et dramaturge Julie Sermon qui, dans le chapitre conclusif de son étude des différentes formes de partitions dans les champs de la musique, du théâtre et de la danse, l'emprunte elle-même à Henri Maldiney pour désigner « le mouvement de genèse » sous-tendant à la fois la structure de l'œuvre et le travail de l'interprète :

Qu'ils l'appellent « sous-partition » ou tout simplement « partition », les uns et les autres s'accordent ainsi sur le fait que l'action de l'acteur ne sera et ne demeurera [...] « vivante » que si elle est « disciplinée » par une structure générative [...] : un ensemble complexe d'images, de sons, de mots, de sensations, de rythmes, d'états toniques, qu'il appartient à l'interprète de définir et d'agencer. L'existence de cette partition (qui est « l'invisible qui donne vie à ce que voit le spectateur ») est ce qui lui permet de se mettre à chaque représentation dans une certaine « disposition<sup>529</sup> » [...].

La notion de « sous-partition » – proposée par le metteur en scène Eugenio Barba pour distinguer deux niveaux de la partition de l'acteur<sup>530</sup> – renvoie à la dynamique intérieure

---

Bernard Coutaz, 1990, pp. 79-85. À ce sujet, Laurence Louppe signale que la notion de phrase a fait l'objet d'interprétation variées par les chorégraphes modernes et post-modernes : « d'aspects fluctuants ou saccadés, bousculés par de fortes impulsions (la danse expressionniste allemande, Limon, Trisha Brown à partir de 1983) ou égalisés jusqu'à la monotonie par des accents amortis (la danse du courant de la Judson Church, et son blanchissement tonique préconisé par Yvonne Rainer), irrégulières ou répétitives, les écritures chorégraphiques érigent le parti pris phrastique en constituant pivot de la signature artistique », Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX<sup>e</sup> siècle : une double révolution », *Littérature*, n°112, décembre 1998, pp. 92-93.

<sup>528</sup> Voir *supra* p. 154-156.

<sup>529</sup> Julie Sermon, « La partition invisible (la question de l'interprète) », in Julie Sermon et Yvane Chapuis, *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Les presses du Réel, 2016, pp. 212-213. Tous les termes entre guillemets sont empruntés à Eugenio Barba, à l'exception de « disposition », emprunté à Louis Jouvet.

<sup>530</sup> Julie Sermon précise que la notion de « sous-partition » est empruntée par le chercheur Patrice Pavis au metteur en scène et dramaturge Eugenio Barba. Celui-ci propose de distinguer deux niveaux au sein de la partition : d'une part la partition elle-même, qui engloberait « le dessin général de la forme d'une séquence d'actions », son développement, son « dynamisme et [son] rythme », « l'orchestration des rapports entre les diverses parties du corps », d'autre part la « sous-partition », définie comme « un processus intimement personnel, souvent difficile à

soutenant le trajet et les actions physiques des interprètes. En tant qu'elle favoriserait « une certaine disposition », elle fait ici écho au « geste mental » par lequel le corps commun au solo et au trio se *dispose* à se rendre passible à l'espace. Perçue sous cet angle, la « partition corps-espace » décrite dans la deuxième partie désignerait une forme de « sous-partition » : disposant les corps à un devenir et permettant « l'émergence et la structuration des signes<sup>531</sup> » que les interprètes donneraient à voir à travers leurs gestes. Les quatre étapes jalonnant le parcours – visible – des danseuses en constitueraient ainsi le « sous-texte » – invisible. Si la distinction est pertinente d'un point de vue sémiologique, Julie Sermon rappelle à juste titre que « partition » et « sous-partition » sont « inextricables » dans l'expérience. De ce fait, dans la mesure où les gestes du trio – qui structurent un trajet – réactivent la « sous-partition » qui a permis leur émergence, le dialogue corps-espace est autant ce qui conditionne le trajet des interprètes que le trajet lui-même.

Parler de « structure générative » permet en revanche à Julie Sermon de décrire la dynamique structurante, ou la « forme en acte », qu'articule le couple partition/sous-partition. C'est aussi la piste que suit Claire Besuelle en élaborant, au sein de sa « cartographie des pratiques de jeu », une catégorie englobant ces deux niveaux : le pôle des « (sous)-partitions » désigne ainsi le « travail d'élaboration, de répétition (ou non) et d'adaptation d'un parcours de supports (corporels, spatiaux, rythmiques, imaginaires...) qui soutiennent l'ensemble des actions d'un interprète dans le contexte d'une création spécifique<sup>532</sup> ». Prolongeant la réflexion de Julie Sermon, elle rend compte de la fécondité d'un tel entrelacement pour nouer l'expérience de la pratique et l'écriture de cette expérience :

Cette notion de [structure générative] est tout particulièrement intéressante pour penser l'indivision de l'écriture et de l'expérience vivante du jeu. L'objet partitionnel (texte au sens le plus classique du terme, chorégraphie préalable transmise par mimétisme, consigne d'improvisation, partition chorégraphique déchiffrée puis interprétée, etc.) est toujours à considérer dans son *devenir* potentiel, actualisé continuellement par « l'autogenèse » de la rencontre entre une corporéité (son flux, son énergie, son mouvement), ce texte et un moment (des circonstances) particulières<sup>533</sup>.

---

saisir [...], dont l'origine peut être une résonance, une impulsion, une image, une constellation de mots », Eugenio Barba cité par Julie Sermon in *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 212.

<sup>531</sup> Julie Sermon, « Introduction » in *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 43.

<sup>532</sup> Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, op. cit., p. 369.

<sup>533</sup> Claire Besuelle, *Défaire le jeu*, op. cit., p. 376.

Dans un premier temps, l'utilisation du terme « partition » pour désigner les quatre étapes du trio renvoyait à la dimension opératoire des filtres qui les composent : il s'agissait de définir les modalités d'action du corps sur l'espace et de l'espace sur le corps en vue de la création et du maintien d'un état spécifique. Cet usage était en partie influencé par le rôle que j'attribuais à la « partition » dans le cadre de ma propre pratique d'interprète, quelle que soit la forme – écrite ou immatérielle – qu'elle recouvrait : les suites de chiffres décrivant des séquences de mouvements (au sein de la compagnie d'Arthur Perole ou lors de workshop avec la chorégraphe Cindy Van Acker), le dessin d'un parcours associé à la description d'intentions (dans le travail avec Daniel Dobbels), la définition et la mémorisation de la source kinesthésique et affective d'un geste (avec Emmanuel Eggermont), me permettaient d'appréhender le trajet chorégraphique défini par l'un.e ou l'autre à partir des opérations qui l'activent. Ces « partitions », qu'elles soient graphiques ou inscrites dans la mémoire – kinesthésique, technique, visuelle, spatiale, temporelle, affective – de mon corps, parvenaient ainsi à *motiver*<sup>534</sup> les gestes que la composition chorégraphique avait fixés. Bien que leur « mise en jeu » constitue « l'objet même de l'expérience esthétique » – comme le souligne Julie Sermon en étendant au champ du théâtre et de la danse ce qui se produit dans le domaine de la musique<sup>535</sup> – la partition elle-même ne se trouvait pas affectée, en retour, par cette expérience esthétique. Autrement dit, les gestes de la chorégraphie étaient *animés* par ces opérations – suite de chiffres, intentions, *motivation* affective – qui demeuraient plus ou moins identiques et stables au cours des différentes occurrences de l'œuvre chorégraphique. *L'écriture* de ces pièces – c'est-à-dire ce qui soutenait leur « répétabilité<sup>536</sup> » – suivait donc un trajet à sens unique, allant de l'intériorité – ce qui  *motive* le geste – vers l'extériorité – le geste produit par cette motivation. L'expérience

---

<sup>534</sup> Je fais référence à l'usage qu'Emmanuel Eggermont a fait de ce terme pendant la création de la pièce *All Over Nymphéas* (2022) : s'inspirant du motif comme élément pictural allant du réalisme à l'abstraction, Emmanuel nous a amené.es à définir des *motifs* comme des « catalyseurs dramaturgiques, révélant nos raisons d'agir » (note d'intention, publiée sur le site de la compagnie : <https://www.lanthracite.com/all-over-nymphéas>).

<sup>535</sup> C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la partition qui, selon Julie Sermon, la distingue d'une « recette » : « celui qui met en jeu une partition doit non seulement réaliser les différentes choses que cette partition indique successivement, mais aussi inventer la façon de se frayer un chemin à travers ces choses et d'opérer le passage de l'une à l'autre. La prise en charge de ces mouvements interstitiels est précisément ce qui fait qu'une partition – qu'elle soit musicale, théâtrale ou chorégraphique – n'est pas “faite” [...] ni même simplement “exécutée” [...] mais “jouée”, “interprétée”, voire “incarnée” [...] », Julie Sermon *in Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles)*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>536</sup> À propos des rapports « extrêmement délicats entre l'improvisation et la composition », Frédéric Pouillaude fixe « un modèle schématique et standard » : « Il y aurait d'une part *l'improvisation* comme temps premier de la création, comme temps de recherche libre dans le studio, devant permettre l'apparition d'un mouvement réellement nouveau, inédit, non codé, non identifié, et d'autre part *la composition* comme temps second, d'écriture et de fixation, garantissant au mouvement mis au jour par l'improvisation une certaine forme de stabilité et de répétabilité », *in* « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », *op. cit.*, p. 145.

du solo, et l'analyse qui s'en est peu à peu formée à travers le processus de transmission et de création du trio, m'avait quant à elle permis de situer la source motrice de mon geste dans un espace à la fois intérieur et extérieur – *un espace à partir duquel le geste s'observe et se génère lui-même*<sup>537</sup>. L'élaboration de la partition du trio a ainsi été déterminée par un principe d'induction susceptible d'engager une telle *autogenèse*. Dans cette perspective le trajet soutenant l'écriture de la pièce *Dans le creux de l'absence* épouse une logique différente de celle des œuvres chorégraphiques évoquées plus haut : la (sous)-partition corps-espace a donné naissance à un matériel – c'est-à-dire à des gestes – que j'ai fixé chaque fois qu'il rendait nécessaire la réactivation des émulations constituant la (sous)-partition. Le mouvement unidirectionnel – allant de l'intériorité vers l'extériorité – rattaché à mes expériences d'interprète, se retourne ici en un mouvement à double sens : de la source intérieure à son jaillissement extérieur, puis de l'expressivité du geste à sa nécessité intérieure.

Dans ce cadre-là, l'écriture offre à la fois un cadre à l'émergence d'un état et un support à sa transmission. Comme « moyen » pour (ré)activer la dynamique intérieure qui lui a donné naissance<sup>538</sup>, elle réunit les caractéristiques de la « structure générative » définie par Julie Sermon et celles de la contrainte comme fenêtre d'observation décrite par Rosalind Crisp<sup>539</sup>. C'est d'ailleurs en ce dernier sens que l'on peut comprendre le lien que noue le chorégraphe et danseur Mark Tompkins entre « forme » et « état », à propos de sa série d'*Hommages* :

Chaque solo est construit comme une sorte de parcours où j'ai des rendez-vous : il y a beaucoup de citations explicites, je passe par des images ou des formes directement empruntées au personnage. [...] Nijinski a créé tel geste dans *Le Faune* ; Valeska Gert pousse un cri silencieux dans *La Mort*. Je constate tout cela, je le montre à ma façon sur scène, mais je ne « suis » jamais le personnage : je ne cherche pas à raconter quelque chose d'eux [...], mais à susciter certains états, pour moi et pour le public. Quand je passe par une forme ou un geste emprunté à Nijinski, Valeska Gert, Joséphine Baker ou Harry, jamais je ne me confonds avec l'autre ; mais je me mets à *l'écoute de ce que cette forme me fait*, de ce qu'elle évoque en moi et que j'appelle un état<sup>540</sup>.

---

<sup>537</sup> Voir *supra*, pp. 93-94.

<sup>538</sup> Quand Philippe Guisgand demande à Thomas Lebrun si l'état peut être assimilé à « une intention qui donne vie à la forme », celui-ci répond par l'affirmative et décrit l'écriture comme un « moyen » de révéler ce « fond » : « Finalement, l'écriture est un moyen, mais le fond, c'est là [il désigne son ventre] ou alors c'est là qui doit passer là [il désigne le front puis à nouveau le ventre] », entretien réalisé par Philippe Guisgand en septembre 2011 et retranscrit dans « Étudier les états de corps », *Spirale : Arts, Lettres, Sciences Humaines*, n° 242, 2012, p. 34.

<sup>539</sup> Voir *supra*, pp. 93-94 : la contrainte comme « fenêtre à travers laquelle [on] [se] regard[e] [soi-même] ».

<sup>540</sup> Isabelle Ginot, « Les croyances suspendues : autour des *Hommages* de Mark Tompkins », in *La Danse en solo, Une figure singulière de la modernité*, *op. cit.*, p. 108. Je souligne.

Pour Mark Tompkins, l'état de ces soli « hommages » n'est pas à chercher dans l'imitation d'un personnage mais dans ce que la « forme » qu'il a fixée à partir de ce personnage lui permet d'« écouter ». Le danseur Ido Batash, cité par Claire Besuelle dans sa thèse, attribue un rôle similaire à la forme qu'il est parvenu à stabiliser dans l'écriture du fragment « O Mensch » de la pièce *nicht schlafen* d'Alain Platel. Alors que le matériel originel est issu d'une recherche personnelle et tâtonnante, le travail de passe que lui propose le chorégraphe lui impose de nommer ses propres chemins et de développer une méthode pour les transmettre aux autres danseur.ses. La forme qu'il fixe lui permet alors de se dissocier du contexte émotionnel qui a favorisé l'émergence du matériel :

Maintenant, lorsque j'atteins « O Mensch », ce n'est plus ancré dans l'émotion. Cela n'a rien à voir avec les émotions que je ressentais en studio : ce n'est que leur aspect physique, je n'ai qu'à être là, et c'est de cette présence que naissent les émotions<sup>541</sup>.

Chez Mark Tompkins comme chez Ido Batash, l'écriture de la forme supporte la résurgence d'états corporels en même temps qu'elle les *décolle* du cadre affectif et intime qui les a générés. Délivrée de cette charge à la fois émotionnelle et narrative, l'écriture *s'adosse* alors aux corps pour *écouter* et laisser *naître* ce qu'elle révèle.

Dans un article éclairant la « double révolution » qui anime parallèlement les écritures littéraire et chorégraphique au XX<sup>ème</sup> siècle, Laurence Louppe propose d'interpréter l'utilisation du mot « écriture » dans le champ de la danse – comme dans celui d'autres pratiques compositionnelles<sup>542</sup> – en envisageant l'existence d'une « forme mère, d'un archétype secret qui serait à l'origine de tout art » : « l'écriture » se référerait alors à une « matrice d'imaginaire, renvoyant à quelque texte exemplaire dont la présence pourrait être éternellement génératrice de tout geste créateur, en quelque discipline que ce soit<sup>543</sup> ». À l'image de ce que cherchaient à créer les auteur.ices d'un Nouveau Roman<sup>544</sup>, l'écriture est assimilée par la philosophe à « un dépôt de rouages, d'autant mieux mis à nu que s'est retirée la couche narrative qui les

---

<sup>541</sup> Ido Batash, entretien du 25 mai 2017, mené, transcrit et édité par Claire Besuelle in *Défaire le jeu*, *op. cit.*, volume d'annexes, p. 42.

<sup>542</sup> Laurence Louppe renvoie plus spécifiquement aux écritures cinématographique et musicales, tout en soulignant en notes que « les différentes visions de "l'écriture" dans les arts "allographiques", comme stylistique de la composition ou comme inscription partitionnelle, varient d'un art à l'autre, tout en maintenant globalement l'ambiguïté entre la création d'un langage artistique et le report graphique (c'est-à-dire la notation) », Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX<sup>e</sup> siècle : une double révolution », *op. cit.*, p. 89.

<sup>543</sup> Cette citation et les suivantes : Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX<sup>ème</sup> siècle : une double révolution », *op. cit.*, pp. 88-99.

<sup>544</sup> La fameuse formule de l'écrivain et théoricien Jean Ricardou est la suivante : « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture », in *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, Paris, 1967, p. 111.



submergeait ». Inspirée par les travaux de Julia Kristeva sur le langage poétique, Laurence Louppe conçoit le parallélisme entre littérature et danse modernes à partir du « champ pulsionnel » que réactiveraient leurs écritures, depuis « cette bien nommée “chôra” qui soutend toutes les expressions ». Même si elle ne le développe pas dans le corps de son texte, le lien qu’elle esquisse entre l’acte d’écrire et la notion de *chôra* permet ici d’éclairer l’articulation entre *écriture* chorégraphique et constitution d’un *état*.

En grec ancien le mot « chôra » est couramment employé pour désigner à la fois un « espace de terre limité et occupé par quelqu’un ou quelque chose », un « emplacement », un « intervalle », une « place marquée », ou encore, dans un sens figuré, la « position qu’on occupe dans la vie<sup>545</sup> ». Platon spécifie l’emploi de ce terme dans le grand récit du *Timée* : la *chôra* renvoie alors à un troisième genre d’être dont la propriété est d’être le réceptacle, la « nourrice » de tout ce qui est soumis à la génération<sup>546</sup>. Comme l’écrit Augustin Berque, la *chôra* est à la fois « [l’]empreinte et [la] matrice du devenir<sup>547</sup> » : avant toute chose, elle désigne ce qui conditionne l’apparition d’une chose. Sans aborder ici les différentes extrapolations qu’a connues cette notion chez les Modernes<sup>548</sup>, je retiens celle que pointe Laurence Louppe dans les notes de son article : dans le langage de Julia Kristeva, la chôra sémiotique devient un espace-temps chaotique, une fonctionnalité « pré-verbale », un fonds « motile » où se rencontrent les pulsions pré-symboliques du sujet<sup>549</sup>. En suggérant de *lire* les écritures chorégraphique et littéraire à partir de ce fond matriciel et motile qu’elles réactiveraient sans cesse, la piste proposée par Laurence Louppe permet de concevoir l’acte d’écrire en-deçà de la trace ou de la forme qu’il inscrit. Dans ce cadre-là, l’écriture chorégraphique désigne moins le matériel fixé que les « rouages » grâce auxquels les danseur.ses parviennent à reconvoquer le « réceptacle » d’où a été généré ce matériel. C’est peut-être en ce sens qu’il faut interpréter l’articulation entre *forme* et résurgence de l’*état* chez Mark Tompkins et Ido Batash : la *forme* est le fragment fugace d’une *écriture* qui, elle, s’inscrit dans les corps pour les disposer à projeter/émuler une action, une image, une texture...

---

<sup>545</sup> Entrée du *Dictionnaire Grec-Français*, *Le Grand Bailly*, Hachette, 2015.

<sup>546</sup> Voir Platon, *Timée*, édition et traduction de Luc Brisson, Paris, Garnier Flammarion, 2017, p. 147. Si Platon spécifie l’emploi de ce terme, sa définition ne prétend pas à la scientificité.

<sup>547</sup> Augustin Berque, « Chapitre 1. La *chôra* chez Platon », in Thierry Paquot (éd.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, p. 13.

<sup>548</sup> Outre Julia Kristeva, le philosophe Jacques Derrida s’est particulièrement intéressé à cette notion. Voir Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, éd. Galilée, 1993.

<sup>549</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Le Seuil, Paris, 1974, pp. 23-26.

À la lumière de cette réflexion, il apparaît que les gestes définis par la composition chorégraphique du trio *Dans le creux de l'absence* ne sont pas les lieux où l'écriture se fixe mais ceux par où elle passe et se maintient. Plutôt que d'être la *forme* – ou l'inscription spatiale – permettant de régénérer l'état qui leur a permis d'advenir, ces gestes ont pour fonction de soutenir, au sein des corps, le chemin d'une écriture : celle qui, à l'image de la pré-syntaxe décrite par Laurence Louppe, réactive en permanence l'état comme *lieu* générateur – c'est-à-dire, dans le cas précis du trio, comme ce qui *dispose* les interprètes à une certaine projection spatiale. En-deçà et au-delà des gestes, la (sous)-partition du trio désigne donc le dispositif chorégraphique grâce auquel les corps s'ouvrent simultanément à une écriture et à l'état qu'elle régénère. Sans les confondre l'un avec l'autre, cette simultanéité reflète une caractéristique commune : écriture et état sont ici abordés comme ce qui conditionne le devenir d'un geste, comme ce qui en recèle la puissance – l'écriture comme puissance de trace<sup>550</sup> et l'état comme puissance d'expressivité. Dans cette perspective, le rôle de la partition corps-espace et des différents filtres qui la constituent est de délimiter le cadre d'expansion de ces forces potentielles. Les « instructions » que suivent les interprètes sont similaires à celles des « partitions-matrices » définies par Julie Sermon : elles visent moins « la production d'une œuvre déterminée » qu'elles ne circonscrivent le « milieu où quelque chose prend racine, se développe, se produit<sup>551</sup> ». La danse du trio *Dans le creux de l'absence* est ainsi le fruit de la rencontre entre l'écriture et l'état qui émergent de ce « milieu », et les gestes qui apparaissent – un bras décrivant un angle obtus, le pied droit retiré dans le creux du genou gauche, la paume ouverte à la face et caressant l'espace – ne sont pas le tracé de l'écriture mais l'encre thermosensible qui, par instants, retient et rend visible cette rencontre.

---

<sup>550</sup> Dans sa thèse, la chercheuse en danse Scheherazade Zambrano utilise le terme de « corpographie » pour désigner les « dispositifs » qu'elle invente de manière à générer des « situations de création ». Le choix de ce terme lui permet de se référer « à une puissance de trace que le corps peut détenir », plutôt qu'à « un caractère d'écriture du déplacement spatial du corps » : « Dans notre étude, la notion de corpographie constitue une trace dynamisée par le corps qui articule les énergies d'un espace corporel vécu à partir de l'expérience de dispositifs chorégraphiques », Scheherazade Zambrano, *Bâtir l'architecture intime : une recherche-crédation sur la chorégraphie comme champ expansé*, Thèse de Doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Marie-Pierre Lassus, Université de Lille, 2021, pp. 90-91.

<sup>551</sup> « Le recours au terme et à l'objet de partition se comprend alors du point de vue le plus général qui soit : c'est l'espace, si ce n'est de gestation, du moins de conception et de génération d'un ensemble d'occurrences (les œuvres) qui, bien qu'on ne soit pas en mesure de présager la forme sous laquelle elles se manifesteront, n'en entretiennent pas moins, à travers la diversité de leurs confrontations, variations, déformations, une relation de "filiation" avec le modèle duquel elles tirent leur origine », Julie Sermon, « Chapitre 3. Partitions-matrice (la question de l'œuvre) », in *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles)*, op. cit., p. 157.



Capture d'écran du teaser réalisé par Guillaume Diamant-Berger (novembre 2021)

### 3. Ouvrir l'écriture et « restaurer la puissance nécessitante de l'évènement »

L'intérêt d'une telle partition est de concilier deux phénomènes dont Frédéric Pouillaude a dévoilé les contradictions apparentes : d'une part la disponibilité à l'instant – rattachée à l'improvisation qui serait seule capable de conférer à la danse une forme de nécessité<sup>552</sup> – d'autre part le principe de répétabilité – lié au travail de fixation de la composition qui, à l'inverse, *détacherait* le mouvement « de cette ouverture à l'instant ». Pour résorber cette contradiction le philosophe envisage deux solutions, exposées dans sa thèse et reprises dans son article « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable » : la première consiste à nier le motif de la fixation, dans la lignée des principes de composition instantanée et de composition en temps réel développés respectivement par Mark Tompkins et Joao Fiadeiro, tandis que la

<sup>552</sup> « Nous soutiendrons que l'improvisation a pour fonction de conférer au mouvement dansé une forme de *nécessité* qui par définition lui manque. Rappelons, en forme d'évidence simple, que danser consiste avant tout à se mouvoir *pour rien*. Dansant, je me dégage du monde des travaux et des tâches, et soustrais mon geste à toute finalité pratique capable de l'orienter et de le déterminer. [...] De sorte que la production du mouvement se trouve affectée d'une *contingence* fondamentale. La réponse traditionnelle à cette contingence est le recours au *code*. Produire du mouvement consiste alors à sélectionner et combiner au sein d'un vocabulaire *fini* un certain nombre d'entités autorisées. Les danses dites "traditionnelles", aussi bien que la danse classique, reposent sur un tel modèle annulant la contingence depuis le partage du permis et de l'interdit. Mais la danse contemporaine est précisément cette danse qui entend œuvrer en-deçà de tout code ou de toute tradition établie. La contingence doit alors faire retour, violemment. Quelle raison y a-t-il de faire ceci plutôt que cela, dès lors qu'aucun vocabulaire n'est là pour prédéterminer les choix du sujet ? Nous soutenons que l'improvisation est cette procédure proprement contemporaine, suppléant l'absence de code et résorbant de façon immanente la contingence du mouvement. L'urgence de la situation, réinscrivant le mouvement au sein d'un temps *réel*, lui confère une nécessité qui excède de très loin les choix du sujet et les attermoissements du jugement, sans pour autant la rabattre sur l'extériorité du code et de la convention », Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », *op. cit.*, p. 150.

deuxième suggère d'*ouvrir* l'écriture, soit « par dispositif », soit « par matière ». Cette dernière possibilité permettrait selon lui de maintenir les exigences de stabilité et de répétabilité de l'œuvre tout en réinscrivant le mouvement dans un temps réel :

L'écriture ne consiste plus dans la fixation d'un tracé singulier que l'interprète aurait à actualiser de part en part, mais dans l'instauration d'une structure ouverte devant être réexpérimentée à chaque occurrence. [...] Cette forme renouvelée de composition est susceptible de deux modalités principales : l'écriture par *dispositif* et l'écriture par *matière*. Avec le dispositif, c'est un fonctionnement global que l'on écrit, et non des parcours ou des actions déterminées : des principes généraux viennent régler les déplacements et les interactions des danseurs, sans pour autant fixer leur actualisation effective.

[...] L'écriture de la *matière* se contente de déterminer les paramètres généraux de l'identité du geste (tel thème kinesthésique, telle structure rythmique, tel accompagnement de l'imaginaire...) sans pour autant fixer sa forme. [...] Il ne s'agit pas de reproduire un tracé effectif, mais plutôt de retraverser, à chaque fois de façon différente, le noyau d'expérience mis au jour par l'improvisation. Écrire une *matière* consisterait alors à produire depuis les éléments improvisés une sorte d'idéalité chorégraphique, un schème général ne retenant du geste que son cœur éidétique, son noyau d'expérience, et restant susceptible d'actualisations fort diverses<sup>553</sup>.

En mettant en regard l'analyse exposée plus haut et les pistes envisagées par Frédéric Pouillaude, il apparaît que l'écriture du trio *Dans le creux de l'absence* ne résulte ni d'un dispositif ni d'une matière ; elle s'est plutôt tissée à travers la relation dynamique entre un dispositif – la partition – et le *noyau* d'intranquillité qu'il réactive en permanence. À mi-chemin entre la « structure générative » définie par Julie Sermon et la « structure ouverte » suggérée par le philosophe, la partition corps-espace du trio *fixe* le cadre à partir duquel peut s'*ouvrir* l'écriture qui génère – et qui est *régénérée* par – le vacillement des corps. S'il détermine un milieu d'émergence et des principes générateurs, ce cadre fixe aussi certaines des « actualisations effectives » de ces principes, non pas en tant que formes contingentes mais, au contraire, en tant que formes nécessaires à la réactivation de ces mêmes principes. Contrairement aux modalités décrites par Frédéric Pouillaude, la fixation d'un geste ne s'oppose pas ici à la disponibilité des corps à l'instant. Elle participerait plutôt à son maintien, la répétition de la forme n'empêchant pas la réitération de l'expérience : la partition travaille à ouvrir simultanément les corps et l'écriture, de telle sorte qu'elle informe à la fois le geste qui crée et le geste créé, dans un double renouvellement de la forme et de l'expérience. Si « l'identité de la danse » du trio est « plus profonde que celle de son tracé », pour reprendre les termes employés par Frédéric Pouillaude, elle demeure étroitement liée aux gestes qui *photographient* la rencontre dynamique entre l'écriture et l'état dont elle procède.

---

<sup>553</sup> Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », *op. cit.*, p. 158-159.

Dans le langage du philosophe, « tracé », « forme » et « fixation » semblent relever d'une forme de contingence contre laquelle la danse contemporaine devrait lutter, soit par le biais de l'improvisation, soit par la mise en œuvre de principes compositionnels déterminant uniquement ce qui se situe en-deçà de la forme projetée. L'expérience prouve pourtant que la fixation d'un mouvement n'empêche pas la résurgence d'une certaine nécessité. Dans les témoignages précédemment cités des danseurs Ido Batash et Mark Tompkins, la fixation d'un enchaînement ou d'une figure est précisément ce qui conditionne leur disponibilité à l'instant et confère à leur danse une forme d'imprévisibilité : soit parce que l'écriture chorégraphique permet de faire *naître* des émotions qui excède la volonté du danseur (Ido Batash) soit parce que, en ouvrant l'interprète à l'écoute de ce qui se produit en lui, elle le place « au bord de quelque chose » qu'il ne connaît pas (Mark Tompkins).

Il me semble que cette capacité de la forme extérieure à placer l'interprète « dans l'intimité du présent corporel » et à garantir ainsi le déploiement d'un mouvement nécessaire<sup>554</sup>, dépende elle-même de ses modalités d'écriture et de leur aptitude à ouvrir un passage entre intériorité et extériorité. À ce titre, le processus de création de la chorégraphe Myriam Gourfink est éclairant : il s'appuie sur une pratique intensive du yoga, qui construit et homogénéise les corps, et se développe à travers une partition – fixée en amont par la chorégraphe selon son propre système de notation<sup>555</sup> – qui, au moyen de signes, de dessins, ou de « graphes », incite les interprètes à réactiver les sensations intérieures ténues formées au cours de la pratique du yoga. Les consignes que suivent les danseur.ses – en termes de niveaux, de directions d'axe, de contacts, de points de concentration, de respiration, de dissociations – travaillent les corps « comme un ensemble de plaques tectoniques, dans toutes ses couches et sous-couches ». L'écriture chorégraphique de Myriam Gourfink est donc une écriture du corps avant d'être une écriture du mouvement, et c'est en cela que l'interprète parvient à *incorporer* le signe, au lieu de le *reproduire* :

Toute mon image du corps découle de ces dessins, de ces graphes, et je dirais qu'il s'agit plus pour moi de l'image *des* corps. La personne incorpore le signe, elle identifie son image – ou plutôt son schéma corporel – avec le signe. Tout le monde a cette capacité : quand on regarde les nuages, on est organiquement avec le nuage qui passe. Il me semble que l'on peut de cette façon échapper au corps formel, à l'état du danseur « en train de se regarder » : l'image proposée par l'écriture est en

---

<sup>554</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>555</sup> La partition, écrite en amont, est une base de travail : au cours de son déchiffrage par les interprètes de la pièce, Myriam Gourfink peut être amenée à la modifier.

rapport avec l'intimité, avec la capacité à sentir les choses à l'intérieur, et pas seulement à les mettre en forme techniquement<sup>556</sup>.

Si les partitions de Myriam Gourfink ne prédéfinissent pas de formes, l'écriture qu'elles soutiennent n'oppose pas la reconnaissance d'une figure à « l'intimité du présent corporel ». L'extrême lenteur à laquelle sont contraints les corps favorise au contraire un double mouvement d'immersion et de distanciation : le lent déversement des masses incite les danseur.ses à une écoute de leurs sensations intérieures en même temps qu'il les entraîne à observer, à mesure qu'elle se découvre, la forme qui émerge<sup>557</sup>. Ce télescopage de l'intériorité et de l'extériorité, qui semble nouer forme et état dans une même nécessité, est d'autant plus marqué lorsque la partition, diffusée sur des écrans, guide les interprètes en temps réel. Ainsi la trapéziste Clémence Coconnier décrit-elle sa première expérience de création avec Myriam Gourfink, et plus spécifiquement son interprétation de la partition de la pièce *Les Temps tirillés* (2009) :

Il n'y a pas d'opposition entre ces deux états [l'état d'« être en alerte » et l'état intérieur], pas d'« aller-retour » entre l'extérieur et l'intérieur. Le yoga nous prépare à cela : la concentration n'est pas « fermée », on n'est jamais immergé dans les sensations, coupé de l'extérieur. Inversement, si l'on était trop concentré sur les écrans par exemple, en perdant la conscience du corps on perdrait aussi l'équilibre, on tomberait – c'est ce qui m'arrivait au début. Le regard ne doit pas se focaliser sur les écrans, il doit glisser sur eux. Ils sont dans notre champ de vision, comme peuvent l'être un projecteur, un fauteuil, un spectateur... Mais on ne les *regarde* pas. Ils entrent dans notre champ de vision, et nous les intégrons, dans la plus grande fluidité<sup>558</sup>.

Selon la terminologie de Frédéric Pouillaude, la modalité d'écriture mise en place par Myriam Gourfink dans son processus de création pourrait s'apparenter à celle du « dispositif » : à chaque représentation le mouvement est à la fois identique et différent, « engendré par les mêmes principes, sans pour autant être réitéré depuis une actualisation prototype<sup>559</sup> ». Les outils de composition imaginés par la chorégraphe parviennent à placer l'interprète à mi-chemin entre

---

<sup>556</sup> Myriam Gourfink, « Entretien avec Myriam Gourfink, chorégraphe », *Repères, cahier de danse*, n° 17, 2006, pp. 13-14.

<sup>557</sup> Dans sa note d'intention pour la pièce *Les Temps tirillés* (2009), Myriam Gourfink écrit justement : « Dans ce spectacle, je m'appuie sur l'idée que danser fait naître une créature. La dramaturgie est traversée par l'interprète. Ce dernier est toujours dans la projection, explorant perpétuellement ses états, ses humeurs ; ce n'est pas un personnage construit comme par exemple dans l'expressionnisme. On pourrait penser que cette attitude est de l'ordre de la mise à distance. Pourtant, la dimension introspective est importante. Même si cette créature s'évanouit, on ne doit pas se laisser envahir par ce qui surgit, on doit rester dans un jeu entre distance et introspection », note d'intention publiée sur le site de la compagnie : <https://www.myriam-gourfink.com/les-temps-tirilles/>

<sup>558</sup> Clémence Coconnier, « Partager un état de conscience », *Repères, cahier de danse*, vol. 25, n° 1, 2010, pp. 22-23. Propos recueillis par Marie Glon.

<sup>559</sup> Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », *op. cit.*, p. 158.

sa volonté de projection et ce qu'il ou elle doit faire pour suivre la partition, dans un entre-deux qui fait écho à l'« attention diffuse » et à la « passivité affairée » invoquées par François Laplantine pour décrire les caractéristiques du non-agir propres au *wu-wei* : à cet endroit on peut alors « espérer qu'advienne ce qui ne peut nullement être produit dans les limites de l'intention et du projet » ; on peut, en suivant Frédéric Pouillaude, « vouloir l'involontaire ».

Cet aperçu du travail de la chorégraphe, qui exemplifie en partie les pistes proposées par le philosophe, me permet surtout, ici, d'insister sur le rôle que joue l'absence d'étanchéité entre intériorité et extériorité dans le maintien d'une présence à l'instant, même au sein d'une forme préétablie. Cette forme perd son caractère contingent dès lors qu'elle implique l'interprète dans une écoute des états qu'elle produit. Ce qui m'avait saisie dans l'expérience de création du solo – la danse qui apparaissait me semblait moins résulter d'une mise en mouvement que de la nécessité de cette mise en mouvement – et ce que j'étais parvenue à réinsuffler dans la création du trio – les interprètes décrivent leur parcours dansé comme un cheminement allant de nécessité en nécessité – éclairait après-coup l'identité commune de la danse du *Vrai lieu* et de *Dans le creux de l'absence* : si cette identité est effectivement plus profonde que celle d'un tracé, elle est déterminée par le lien dynamique qui attache chaque forme à la suivante depuis le vacillement des corps qu'elle provoque chacune, conduisant de plus en plus les interprètes à la lisière d'elles-mêmes. En cherchant à renouveler continûment l'expérience de la spatialité que j'ai *reconnue* comme un lieu possible de convergence entre le solo et le trio, la partition corps-espace est finalement parvenue à jalonner le parcours des interprètes de gestes susceptibles de maintenir l'intranquillité dont elle procède : ces gestes – qu'ils soient ceux, mentaux, de l'émulation, ou ceux, physiques, de la réponse à cette projection – n'*informent* pas les corps mais les *instruisent* constamment de l'*état* du corps. Contrairement aux danseurs d'une pièce de Lluís Ayet<sup>560</sup> décrits par Frédéric Pouillaude, les interprètes du trio ne sont pas « intégralement absorb[ées] par la logique propre du corps et de ses états », *englouties* en elles-mêmes et indifférentes à tout dehors ; néanmoins, de la même manière que ces danseurs semblent « saisis d'une nécessité interne et cependant étrangère, à la fois impérieuse et dérobée<sup>561</sup> », Carole, Solène et Soline sont *saisies* par une double nécessité, à la fois intérieure – celle de se « raccrocher<sup>562</sup> » à leur corps – et extérieure – celle de maintenir le plan virtuel de leur relation.

---

<sup>560</sup> Il s'agit de la création *Si la pièce est trop courte, nous y rajouterons un rêve*, présentée en juillet 2001 au festival Montpellier Danse.

<sup>561</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>562</sup> Colonne D (Soline) – carnet de bord, 24 mai 2022.

### III. Vers une esthétique du geste dansé

#### 1. Une écriture du vacillement et de la navigation intérieure

L'identité commune au solo et au trio est donc fondée par cette dynamique qui, en reliant chaque geste au suivant, rend nécessaires et simultanées l'attention à ces gestes et l'attention aux variations intérieures qu'ils induisent. La partition soutient – fabrique ? – cette double attention mais elle ne détermine pas, en elle-même, la façon dont ces gestes physiques se matérialisent. Le fait qu'ils tracent un certain dessin des corps dans le trio *Dans le creux de l'absence* ne répond pas à une exigence de la partition mais plutôt à une volonté de la solidifier en soulignant certains des endroits où se cristallise cette double attention. Le travail de sélection et de fixation a donc d'abord été conditionné par cette règle poïétique : les gestes « retenus » devaient engager et résulter de cette dynamique. Dans un deuxième temps, et sans oblitérer cette règle, ce sont des choix plus contingents, d'ordre esthétique, qui m'ont amenée à préférer tel geste plutôt qu'un autre. Ce travail de composition a été initié dès la deuxième session de résidence, en juillet 2021, pour des raisons qui tiennent à la fois aux contraintes de production de la création<sup>563</sup>, au calendrier de diffusion<sup>564</sup> et aux enjeux de ma propre recherche : si je souhaitais rendre les interprètes responsables de leur danse<sup>565</sup>, il me fallait d'une part leur fournir des outils et d'autre part déterminer les moyens de mémoriser, d'inscrire ou d'enregistrer ces outils. N'étant ni familière des systèmes de notation – qui, par ailleurs, ne me semblaient pas adaptés à mon processus de recherche-transmission-crédation – ni attirée par des supports d'enregistrement numériques – qui me faisaient redouter une mise à distance excessive – j'ai fait le choix d'inscrire dans les corps des séquences gestuelles plus ou moins longues, survenues au cours d'une improvisation, chaque fois qu'elles me semblaient porteuses de la dynamique que je viens de décrire<sup>566</sup>. J'insiste sur le fait que ces enchaînements me *semblaient* porteurs, dans la mesure où je ne distinguais pas encore les caractéristiques de cette dynamique. J'avais en tâtonnant, suivant le même principe d'induction qui m'avait fait élaborer des outils chorégraphiques *à partir* des espaces de rencontre et d'émergence d'un état de corps partagé. Sans s'appuyer sur une méthode spécifique, le travail de composition a donc servi un

---

<sup>563</sup> Entre les différentes subventions, aides privées et bourses obtenues, j'ai disposé d'une enveloppe de 13 500 euros : celle-ci me permettait de rémunérer, toutes charges comprises, les trois interprètes pendant 4 semaines et demie, soit 23 jours, à raison de six heures par jour.

<sup>564</sup> Le Studio Le Regard du Cygne, qui s'était engagé à accueillir la création, m'avait incitée à présenter une étape de travail en novembre 2021.

<sup>565</sup> Contrairement à ce qui s'est produit lors des expériences avec Nacera et Dalila Belaza, voir *supra*, pp. 83-87.

<sup>566</sup> Cela étant dit, le support vidéo m'a parfois permis de fixer ces gestes survenus au cours d'une improvisation.



double projet, œuvrant tant sur un plan poétique que sur un plan esthétique : la chorégraphie du trio *Dans le creux de l'absence* est à la fois le support qui m'a permis de définir et d'inscrire la partition, et la matière d'une pièce de danse. Ces deux aspects – structure et matière – se sont donc affinés corrélativement au fil des résidences, à mesure que je précisais les filtres nécessaires au maintien de l'intranquillité et que je repérais, au sein de certains gestes, les caractéristiques essentielles à ce maintien. L'enjeu de ce travail compositionnel était de mémoriser quelques-uns des sillons que nous avons creusés dans les corps tout en ménageant des zones d'ombre, des espaces à défricher. Les interprètes devaient ainsi pouvoir cheminer dans le trio comme dans une chambre familière plongée dans une semi-obscurité : certains gestes éclairent leur trajet – de la même manière que la forme de certains meubles et objets permet de se repérer dans l'espace – tandis que les intervalles inconnus les incitent à parer leur déséquilibre en renouvelant, à partir des gestes connus, leur projection spatiale – tout comme l'on utilise certaines formes reconnaissables pour reconstituer l'espace obscur qui les entoure.

Finalement, si le solo et le trio ont des « airs de famille », les formes sont *reconnues*<sup>567</sup> parce qu'elles procèdent de la même dynamique d'attention et d'écriture des corps. Cette dynamique, que le travail de recherche et de création a permis de mettre à jour, est transmise par une partition d'autant mieux intégrée qu'elle est réactivée par des gestes *chorégraphiés*. Les caractéristiques esthétiques révélées par ces gestes reflètent donc moins mon désir de susciter cette ressemblance visuelle que celui d'*ouvrir* les corps du trio à la chute intérieure du solo. Dans *Dans le creux de l'absence*, les appuis précaires, les vrilles du buste, les courbes et les angles dessinés par des bras et des jambes « cherchant la ligne », la vibration continue des corps, sont à la fois les témoins et les passeurs de cette ouverture. En-deçà des formes qu'ils projettent, leur puissance réside dans leur aptitude à opérer un basculement entre l'extériorité d'un geste et sa nécessité intérieure.

À mesure que s'éclairait la spécificité de la dynamique d'écriture du solo, les outils chorégraphiques du trio s'affinaient pour ouvrir et maintenir un passage entre les mouvements visibles et les sources intérieures de leurs résonances. Il s'agissait, en quelque sorte, de travailler à partir de cette ligne de démarcation « intrinsèquement floue » autour de laquelle s'articule le corps, séparant, selon le philosophe Jean Clam, les mouvements expressifs des « micro-mouvements infra-expressifs ». Comment faire *jouer* cette « ligne de l'infra », de telle sorte que le « macro-mouvement se double [...] d'un dessein qui, tout en adhérant à sa performance,

---

<sup>567</sup> « Je reconnais des formes, bras cherchant la ligne dans leurs étirements, jambes en attitudes et bustes subtilement spiralés » puis « les corps ont des airs de famille », Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas # 2 (Pour *Dans le creux de l'absence*) », *Carnet de salles, op. cit.*, p. 283.

transforme celle-ci et lui donne une résonance dans l'infra<sup>568</sup> » ? Dans l'article qu'il rédige à ce sujet, Jean Clam soutient que ce « basculement de l'extériorité/visibilité du mouvement vers son intériorité/tactilité » peut se faire par une « mise en disposition somatique » centrée sur l'opération de la fermeture des yeux. Cette « annulation du regard », qu'il choisit de désigner par le terme d'« aphérèse », garantirait selon lui le renversement du supra de la motilité vers l'infra du corps, faisant du premier « l'instrument d'une mise en résonance » du second. Mais il suggère aussi que cette opération peut s'accomplir « mentalement », en produisant « en soi le senti très spécifique de cette fermeture » qui ouvre en même temps « la matrice d'un règne de sentis » :

[...] il faudrait imaginer quelque chose qui ressemble au regard des statues, regard qui semble vide, ne regarder nulle part, n'être pas regard, pour laisser la statue être statue, être cette chose structurellement regardée et non regardante. Il faudrait que la prunelle soit ouverte sur un monde sans saillances et sans brillance. En dehors de là, à œil ouvert, la descente dans l'infra ne peut s'opérer qu'en laissant flotter le regard très durablement sans aucune fixation ni accommodation, c'est-à-dire qu'en faisant un non regard qui ne voit rien, sinon du vague et une sorte de clarté<sup>569</sup>.

L'expression employée par Jean Clam pour qualifier ce « non regard » aurait pu s'appliquer à l'impression produite par mon premier regard frontal, adressé à la toute fin du *Vrai lieu* : dans le « vague », à la fois ébahie et pétrifiée – au sens propre – par le dernier tumulte qui vient de s'emparer de moi, les yeux s'ouvrant soudainement à la face, une « sorte de clarté » perce le brouillard et éclaire brièvement le chemin sensible de mon geste. La soudaineté de cette *apparition* allait de pair avec son caractère énigmatique et insaisissable. La « transfiguration » qu'entraînait ce regard avait amené Philippe Guisgand à le comparer au « premier regard d'un enfant sur son environnement<sup>570</sup> » ; aujourd'hui il me semble que ce regard était surtout le premier à m'ouvrir l'accès à l'envers de mon corps.

En l'analysant à distance, il apparaît que le travail de création du solo m'a entraînée à produire cette dé-focalisation, ce « retranchement du regard » vers l'intérieur. J'ai mené cette expérience inconsciemment, en suivant d'abord mon souhait de retirer au corps ses appuis extérieurs pour l'inciter à chercher un lieu d'ancrage intérieur. En le contraignant dans des configurations nouvelles – paumes et genoux liés par un fil imaginaire, déplacements horizontaux lents et silencieux – je contraignais aussi certains modes de focalisation du regard.

---

<sup>568</sup> Jean Clam, « L'infra. Les yeux fermés », in Alice Godfroy (dir.), *Corps-Objet-Image. Infra, l'en-deçà du visible*, n° 1, février 2015, TJP éditions, p. 95.

<sup>569</sup> *Idem*.

<sup>570</sup> Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas #1 (pour son solo *Le Vrai lieu*) », *Carnet de salles*, op. cit., p. 276.

Je m'efforçais d'*éteindre* les accroches visuelles, cherchant par là à accéder à ma propre gravité : sans le savoir théoriquement, je devinais sensiblement qu'il me fallait émanciper mon regard de ce qu'Hubert Godard appelle sa « fonction de portage<sup>571</sup> ». Le danseur et théoricien a en effet démontré la conséquence de l'extinction du regard focal sur la stimulation de l'oreille interne – « organe par excellence de la gravité<sup>572</sup> » – et donc sur le développement d'un « sens du poids subjectif<sup>573</sup> ». Au début du solo, plaquée au sol dans une torsion, je ferme véritablement les yeux pour m'y entraîner, pour glisser à l'intérieur de cette sensation, pour l'activer et la conserver malgré l'ouverture de mes yeux. Il est arrivé que j'y parvienne, que mon « regard s'éteigne de l'intérieur<sup>574</sup> », mais cette manifestation est toujours demeurée au stade de l'impression, de l'éprouvé, de la sensation qui survient sans que j'en maîtrise les limites. Je ne disposais pas – et je n'en envisageais pas encore l'élaboration – de *moyens* pour générer ce basculement : je ne devinais pas le rôle qu'il jouerait à la fois dans la compréhension de l'état de corps du solo et dans la création d'une écriture susceptible de le transmettre. Néanmoins, en me révélant confusément que j'étais parvenue au bord de moi-même, le (non) regard frontal de la fin me laissait furtivement entrevoir un chemin pour y retourner.

Dans le *Vrai lieu* cette vision *empêche* mon corps : contrarié par sa propre incapacité à saisir pleinement ce qui lui apparaîtrait, il se fige dans une sidération qui ressemble à l'inhibition motrice que génère parfois les rêves éveillés. Tout en apercevant la voie ou l'accès qu'il pourrait emprunter, il réalise simultanément qu'il ne dispose pas des moyens pratiques pour y parvenir. Comme je l'ai exposé plus haut, la recherche-crédation et le trio qui la soutient ont précisément œuvré à résorber cette tension. Peu à peu, en procédant par tâtonnements et en guettant la réapparition de souvenirs sensibles, le travail de transmission et de création du trio a permis de *reconnaître* cette vision et de lui conférer une solidité qui la différencie d'un vague pressentiment. Alors que l'expérience du *Vrai lieu* fonctionnait comme le trou d'une serrure découvrant les contours flous du *lieu* de naissance de la danse du solo, le processus de création du trio devait fabriquer les clés pour y accéder. Ce travail de fabrication a d'abord été instruit par la caractérisation d'une sensation de l'espace puis par la définition d'interactions spécifiques entre le corps et l'espace. Il a abouti à l'élaboration d'une partition dont la fonction essentielle est de générer et de soutenir l'oscillation extériorité/intériorité que l'expérience du

---

<sup>571</sup> Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

<sup>572</sup> *Idem*.

<sup>573</sup> Hubert Godard, extrait d'un entretien enregistré et transcrit par Patricia Kuypers, dans le cadre du projet de recherche *La Partition intérieure*, cité dans *Corps-Objet-Image. Infra, l'en-deça du visible*, op. cit., p. 102.

<sup>574</sup> Jean Clam, « L'infra. Les yeux fermés », op. cit., p. 100.

solo avait seulement permis d'*éprouver* ou d'*apercevoir*. Les treize filtres qui composent la partition sont autant de combinaisons pour activer la « mise en disposition somatique » que Jean Clam associe au basculement de la visibilité du mouvement vers sa tactilité. Cependant, alors que le phénomène d'aphérèse décrit par le philosophe produit un retranchement dans l'infra et « annul[e] la direction de l'intention vers le monde extérieur<sup>575</sup> », ces filtres cherchent à maintenir les interprètes en un point de vacillement qui ne les immerge ni ne les distance totalement dans ou de cette couche de senti. L'exposé des effets induits par les *lignes* de la partition a montré en quelle mesure les contraintes liées à la réduction des surfaces d'appui, à la saisie/dessaisie et à l'organisation par désaxement nécessitent toutes un réajustement perpétuel de l'espace haptique des danseuses<sup>576</sup> : il faut ici préciser que ce réajustement constant nécessite en retour une *altération* de leur propre corporéité, c'est-à-dire une « navigation » permanente à l'intérieur de leur corps-territoire. Hubert Godard rappelle en effet combien l'exploration sensori-motrice – autrement dit, la fonction haptique – dépend d'abord de la capacité du corps à « introduire de l'altérité », à créer une « scission » au sein de son propre « territoire<sup>577</sup> » : il s'agit de sa fonction « phorique<sup>578</sup> » (du grec phoros, porter), préalable à tout mouvement et à toute articulation du corps. Le fonctionnement de la corporéité est ainsi décrit à partir de ces deux fonctions fondamentales – phorique puis haptique – qu'Hubert Godard rattache respectivement à une double définition de la corporéité, comprise d'une part comme « territoire » ou « *res extensa* » et d'autre part comme « vecteur d'action ». En prenant l'exemple d'une branche d'arbre qu'on ne peut scier qu'une fois déporté.e sur une branche plus petite, le danseur et théoricien démontre la nécessité d'un tel déplacement à l'intérieur de soi pour projeter un geste et le moduler : il faut « habiter son dos pour libérer la cage thoracique », « se situer dans son tronc pour offrir ses membres », bref il faut « naviguer à l'intérieur de son propre territoire ». La fonction haptique, et plus encore sa plasticité – c'est-à-dire la réinvention permanente d'une modalité de toucher et d'atteinte de l'espace – repose donc sur cette navigation du corps à l'intérieur de lui-même, au sein de ce territoire de « demeures nomades » qu'il doit pouvoir se constituer.

---

<sup>575</sup> *Idem.*

<sup>576</sup> Voir *supra*, pp. 145-164.

<sup>577</sup> Cette citation et les suivantes : Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

<sup>578</sup> Hubert Godard rappelle que l'expression de « fonction phorique » provient d'abord de la traduction, proposée par le psychiatre Pierre Delion, de la notion de « holding » développée par le pédiatre et psychanalyste britannique Donald Winnicott. Voir Pierre Delion, « Origine de la fonction phorique », *Fonction phorique, holding et institution*, Toulouse, Erès, 2018, pp. 19-32.

En modifiant les espaces de projection des interprètes et en les incitant toujours à en émuler de nouveaux, les filtres de la partition induisent de ce fait un déplacement intérieur et un jeu d’alternance constants entre les fonctions phorique et haptique de la corporéité. Les premières explorations en studio, en juillet 2021, avaient déjà permis aux danseuses d’en faire l’expérience. Sans les nommer ainsi – et bien avant que les filtres ne se solidifient en une partition – Carole, Solène et Soline ont chacune relaté un phénomène d’altération et de fluctuations intérieures, lui-même induit par un exercice de perception/projection de l’espace : alors que je cherchais à déterminer les moyens de réactiver la porosité des corps, déjà perçue comme une caractéristique commune à l’expérience du solo et à celle du trio, je leur avais proposé de « créer un espace entre deux parties du corps, à l’extérieur de soi, puis [d’]absorber cet espace à l’intérieur<sup>579</sup> ». À l’issue d’une première improvisation, les interprètes m’ont fait part d’impressions qui renvoyaient toutes, selon des expressions variées, à des sensations de « déplacement », de « remplissage » et de « densité<sup>580</sup> ». Ces impressions, que je ne parvenais pas à expliciter à ce stade de la recherche, gagnent à présent à être éclairées par le phénomène de « nomadisme » intérieur décrit par Hubert Godard : le double effort de visualisation demandé par l’exercice – la visualisation d’un espace entre deux parties externes du corps est immédiatement suivie par celle de son « absorption » intérieure – entraîne une reconfiguration quasi permanente des lieux de soutiens intérieurs – la colonne se déplace, le pli extérieur se « répand » à l’intérieur, la distance externe se répercute dans le corps « à différentes échelles » – en même temps que cette altération de la corporéité ménage des béances – c’est d’abord la sensation d’un creux au sein de leur corps que décrivent Solène et Soline ; ces béances seraient alors la conséquence des « scissions » successives générées par la fluctuation des appuis intérieurs ; du même coup ces « creux » appellent un « remplissage de l’espace intérieur » qui décrit moins le sens du poids gravitaire que la navigation et la répartition internes d’une densité, d’une masse, d’un volume<sup>581</sup>. Analysées à travers le prisme des fonctions phorique et haptique

---

<sup>579</sup> Voir *supra*, p. 61.

<sup>580</sup> Solène et Soline évoquent d’abord la sensation d’un creux au sein de leur corps : celui de Solène, « aéré et léger », se situe vaguement « à l’intérieur » tandis que celui de Soline s’éprouve depuis la relation hanche-coude qu’elle a explorée, comme si « la sensation de pli se répand[ait] à l’intérieur ». Carole décrit un phénomène de stabilisation qu’elle semble attribuer à une sensation double : à la fois celle d’un « déplacement de la colonne » et celle d’un « remplissage de l’espace intérieur ». La conscience du rapport entre les deux parties de son corps a selon elle « densifié » l’espace qu’elles bordent. L’impression d’un « déplacement » se retrouve par ailleurs chez Solène, à travers la répercussion de cette « distance [entre deux zones corporelles] partout dans le corps, à différentes échelles ».

<sup>581</sup> Dans l’entretien avec Mathieu Bouvier, Hubert Godard précise que le fait « d’habiter une partie du corps pour que l’autre soit donnée ou accepte l’altérité du monde » ne décrit pas « le sens du poids » puisque la même question se poserait en-dehors de la gravité (en apesanteur dans l’espace par exemple), in *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, art. cit.

du corps, ces impressions élucident à leur tour le sens de la porosité que je tentais initialement de susciter : celle-ci résulte moins de l'« absorption » d'une visualisation extérieure que de la capacité du corps à « ouvrir » continuellement de l'*autre* en soi. La porosité commune aux corps du solo et du trio peut ainsi être définie comme la conséquence d'une sur-fragmentation de la corporéité, elle-même déterminée par la multiplicité des espaces qu'elle doit sans cesse émuler pour parer une perte d'appui, un dessaisissement ou un désaxement absolu.

## 2. Ouvrir le vide spatial

L'analyse de ce mécanisme de création du mouvement me semble pouvoir fonder une esthétique du geste dansé, telle que la découvre la danse du trio et telle qu'elle se découvre dans celle du solo : la porosité des corps, aiguillée par la visualisation/émulation des espaces qu'ils portent au-dehors et qui les portent au-dedans, rend possible l'émergence d'un mouvement dont le corps ne cesse de se saisir et de se dessaisir ; dans l'intervalle, il se risque à un vide qui devient la condition d'existence de sa danse.

Il ne s'agit pas d'interroger ce vide à partir des réflexions et des débats qui animèrent philosophes, physiciens, mathématiciens et astronomes au cours des siècles – et plus fortement au XVII<sup>ème</sup> siècle à la suite des découvertes de Galilée<sup>582</sup> : d'une part parce que cela dépasse le cadre de cette recherche-crédation, d'autre part parce que la question du vide ne s'y pose pas d'un point de vue philosophique, physique ou métaphysique mais d'un point de vue esthétique<sup>583</sup>. En ce sens, le « Vide Médian » taoïste et le « ma » japonais – notion relativement plus récente<sup>584</sup> – se présentent comme des concepts stimulants pour penser le *vide* chorégraphique. Les deux notions renvoient à un entre-deux dynamique, à un souffle ou à un

---

<sup>582</sup> L'on pourrait évoquer, entre autres : la position dogmatique de René Descartes – qui rejetait l'existence du vide et soutenait la plénitude du monde ; la thèse que lui opposait le mathématicien et philosophe Pierre Gassendi en comparant le vide à une étendue incorporelle – rejoignant par-là la théorie des atomistes grecs, fondée sur la conception d'un univers discontinu, composé de matière et de vide ; la physique positiviste de Blaise Pascal qui, inspiré par les travaux de Torricelli, défend l'existence du vide à travers l'étude de la pression atmosphérique.

<sup>583</sup> Même si, comme le rappellent les écrits de Henri Maldiney, cette question est constitutive de l'origine de la philosophie.

<sup>584</sup> Alors que Lao Tseu aurait écrit le Dao de jing, considéré comme le premier texte taoïste, en 600 avant J.C, le concept de « ma » émerge comme tel au Japon entre la moitié du XV<sup>ème</sup> siècle et la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle.

« espacement chargé de sens<sup>585</sup> », « tissé du virtuel et du devenir<sup>586</sup> » : dans la pensée taoïste, et en suivant l'exégèse de François Cheng, le Vide Médian est le lieu où s'opèrent les transformations ; il est le souffle qui attire les deux souffles vitaux – le Yin et le Yang – dans « le processus de devenir réciproque<sup>587</sup> » ; le « ma », qui conceptualise par ailleurs l'intimité de l'espace et du temps au Japon<sup>588</sup>, désigne quant à lui l'intervalle dense et tendu entre deux choses ; il est défini par Basile Doganis comme cet « instant de suspens relatif qui constitue la matrice des formes et éléments à venir, l'espace virtuel où se frottent et s'accumulent de façon chaotique les différents centres qui constitueront l'ordre à venir<sup>589</sup> ». Ayant contribué, dès leur origine, au développement des arts extrême-orientaux – pictural, architectural, martial, théâtral, musical... – ces concepts, importés et traduits en occident, ont engagé de riches prolongements philosophiques à la fois *sur* et *à partir de* l'art<sup>590</sup> – ceux d'Henri Maldiney étant les plus connus dans le domaine de la peinture<sup>591</sup>. Dans le champ chorégraphique, la pensée Zen, qui s'apparente à la voie taoïste, a fortement influencé John Cage et à sa suite Merce Cunningham, participant par-là au bouleversement des pratiques spectaculaires de la danse moderne.

En puisant librement à la fois dans la philosophie japonaise, dans le Yi-King – le « livre des transformations » chinois – et dans la théorie de la relativité d'Albert Einstein, le chorégraphe américain a renouvelé la conception de la spatialité scénique traditionnelle : estimant qu'il n'existe pas de points fixes sur lesquels prendre appui, Merce Cunningham choisit en effet « d'ouvrir l'espace » et de « le considérer en tout point égal, chaque endroit occupé ou non par

---

<sup>585</sup> « Ces deux idées de nécessité et de succession, c'est-à-dire de liaison et de mouvement, introduisent de toute évidence la notion de sens. Le *ma* est en effet un espacement chargé de sens. Du reste, il fonctionne de manière analogue aux symboles : il sépare tout en reliant, de même que le symbole, étymologiquement, suppose la séparation puis la réunion », Augustin Berque, *Le Sens de l'espace au Japon – vivre, penser, bâtir*, Arguments, 2004, pp. 29-30.

<sup>586</sup> Le vide, écrit François Cheng, est « le point nodal tissé du virtuel et du devenir, où se rencontrent le manque et la plénitude, le même et l'autre », François Cheng, *Vide et Plein*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 61.

<sup>587</sup> François Cheng, *Vide et Plein*, *op. cit.*, p. 45 et pp. 58-61.

<sup>588</sup> Dans son ouvrage sur la spatialité japonaise, Augustin Berque associe en effet le « sens du ma » au fait de « vivre un autre espace-temps », Augustin Berque, *Le Sens de l'espace au Japon – vivre, penser, bâtir*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>589</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>590</sup> Voir l'analyse que propose Elsa Ballanfat quant à l'influence qu'ont eue ces notions dans le développement de la pensée de philosophes comme Martin Heidegger et Henri Maldiney, in Elsa Ballanfat, « Le Japon et la Chine, une source commune de pensée pour Cage, Cunningham, Maldiney, Heidegger », *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Zeta Books, 2021, pp. 349-384.

<sup>591</sup> En puisant à la fois dans la pensée d'Heidegger et dans celle de la pensée chinoise, Maldiney élabore une conception du vide qui lui permet de réfléchir à la genèse d'une œuvre d'art : le vide s'ouvre depuis les choses et les œuvres d'art sont les lieux privilégiés de cette ouverture. Voir *Ouvrir le rien. L'art nu*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

quelqu'un devenant aussi important que n'importe quel autre<sup>592</sup> » ; il s'agit alors de laisser agir la dynamique de transformation du vide en imitant « la façon dont la nature crée un espace<sup>593</sup> », sans chercher à fixer les éléments ni à définir leur mode de coexistence. Cunningham aborde la composition de l'espace – comme celle du mouvement et de la durée – à partir de jeux aléatoires inspirés par le Yi-King – traité cosmologique chinois des mutations dont les soixante-quatre hexagrammes, obtenus à partir de tirages, reflètent l'image d'une nature sans ruptures et en perpétuelle transformation. En se référant à une pensée du flux et au principe de non-agir (wu-wei) communs au taoïsme et à la philosophie zen, la recherche cunninghamienne s'emploie ainsi à abstraire le mouvement de toute implication subjective, psychologique ou affective. Selon lui, « le mouvement lui-même est expressif au-delà de toute intention<sup>594</sup> ». Mais la portée de son œuvre se définit bien au-delà de sa force d'abstraction – celle de l'expression ou de la narration des corps : « elle mêle plutôt », comme l'écrit la chercheuse Elsa Ballanfat, « l'esthétique au souci d'atteindre une juste cosmologie » ; si « la technique de danse est maîtrisée [...] elle se trouve mise au service d'un rapport à l'espace qui l'excède<sup>595</sup> ».

La déprise de la subjectivité vers laquelle tend la recherche du chorégraphe participe à une ouverture de l'espace décentrée du corps, semblable à l'ouverture du vide qu'Henri Maldiney associe à l'espace du paysage. Prolongeant les réflexions d'Erwin Straus sur l'espace acoustique, le philosophe suisse définit un « espace apertural<sup>596</sup> » dénué de « toute référence topographique ou historique » : « l'espace du paysage [...] est sans coordonnées ni repères. Pour se trouver en lui il faut être perdu<sup>597</sup> ». L'expérience de cet espace, que Maldiney qualifie d'essentielle<sup>598</sup>, se ferait selon lui depuis l'ouverture d'un vide dynamique, telle qu'elle se produit dans la nature et dans l'art : à travers le rythme de leur apparition, l'œuvre d'art et la montagne révèlent toutes deux le souffle invisible et dynamique par lequel s'opère la transformation du vide en plein. En même temps qu'elle rend visibles les grandes voies de circulation de ce souffle universel, leur ouverture matérielle active le vide médian qui fait passer

---

<sup>592</sup> Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1980 et 1988, p. 16.

<sup>593</sup> Merce Cunningham, cité par David Vaughan in « Merce Cunningham », *Dancers on a Plane*, cité et traduit par Isabelle Ginot et Marcelle Michel in *La Danse au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. cit., p. 131.

<sup>594</sup> Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, op. cit., p. 115.

<sup>595</sup> Elsa Ballanfat, *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, op. cit., p. 401.

<sup>596</sup> Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op. cit., p. 127.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>598</sup> « L'espace du paysage » écrit-il « abrite l'essence de l'espace », Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op. cit., p. 40.



du non-être à l'être, reliant le fini de leur forme à l'infinie de leur résonance<sup>599</sup>. Inscrit « au cœur du plein », ce vide fécond et créateur est donc toujours en genèse. C'est en cela qu'Henri Maldiney précise qu'il n'est pas un « néant préalable à la naissance de l'œuvre d'art » ou de la montagne : « il est le lieu, ouvert en [elles], de [leur] épiphanie<sup>600</sup> ».

Dans sa thèse, Elsa Ballanfat prolonge les réflexions d'Henri Maldiney en les appliquant au champ chorégraphique : si le vide ouvre l'expérience de l'espace pour lui-même, la chercheuse soutient que la chorégraphie ouvre une attention au vide et lui confère sa phénoménalité. Son analyse de *Biped* (1999), œuvre majeure de Merce Cunningham, lui permet ainsi d'exposer la façon dont la danse fait apparaître l'espace pour ce qu'il est : « un vide infini, que les corps traversent ». Le travail de la lumière, de la scénographie, de la musique et de la gestuelle<sup>601</sup> contribuent selon elle à ouvrir cet espace illimité, « s'étend[ant] infiniment au-delà du plateau comme un gouffre ». Renvoyant à l'étude de Pierre Schneider sur les relations entre fond et figure dans l'histoire de la peinture, Elsa Ballanfat associe cette sensation de vide à la création, par la chorégraphie, d'un fond illimité, « visible comme vide ». Dans son ouvrage, l'historien et critique d'art Pierre Schneider définit le fond comme « ce qu'il y a quand il n'y a plus rien derrière. Rien, c'est-à-dire le vide et, si l'on pousse plus avant, le support – mur, toile, feuille de papier, plaque de métal ou de pierre<sup>602</sup> ». Le fond n'est pas le support de la peinture mais, écrit-il, « une exhalaison [...] que l'instrument du peintre communique à la matière dès qu'il la touche<sup>603</sup> ». À côté du fond « plan » et du fond « perspectif » retenus par l'histoire de l'art traditionnelle, Pierre Schneider ajoute un fond « perdu », sans limites, abyssal. Contrairement aux premières modalités de l'espace pictural, qui délimitent le cadre d'émergence de la figure, ce fond insondable, semblable à la mer, engloutit la figure et introduit la perception de l'infini

---

<sup>599</sup> J'emprunte ici librement le vers d'un poème de François Cheng : « Toujours familier / Toujours inconnu / Vide médian / À l'heure de l'abandon / Tu consens à nous confier / ton dessin : / Activant le souffle / Tu nous fais passer / du non-être à l'être / Préservant le souffle / Tu gardes pour longtemps / ce qui jaillit d'entre nous / Prolongeant le souffle / Tu relies notre fini / à l'infinie résonance », in *Le Livre du Vide Médian*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 24.

<sup>600</sup> Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op. cit., p. 199.

<sup>601</sup> « Pour marquer l'homogénéité de l'espace, son unité et égalité en tout point, [le plateau] est éclairé uniformément d'une lumière d'un bleu profond, donnant en même temps à cet espace sa dimension cosmologique » ; « le vide est rendu présent [...] par les côtés et le fond du plateau, qui sont des espaces noirs, dépourvus d'éclairages mais dans lesquels les danseurs demeurent en mouvement : ils entrent et sortent sans que leur danse ne s'arrête à la limite du plateau » ; « le fond du plateau est nettement travaillé comme un vide dynamique [...]. Le fond est rendu présent comme une force qui repousse [...] les fragments numériques vers des espaces suggérés hors des limites de l'écran » ; « ce sont dix secondes de silence qui emplissent la salle, laissant percevoir le vide dans sa forme sonore, liant le vide de l'espace au silence de la partition » ; « les danseuses espacent le vide par le rythme des angles et des courbes accidentés, discontinus, de leur position [...] », Elsa Ballanfat, *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, op. cit., pp. 314-336.

<sup>602</sup> Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 14.

à l'intérieur du cadre limité des tableaux. D'après Elsa Ballanfat, c'est précisément en reproduisant l'expérience de ce fond illimité que la chorégraphie cunninghamienne parvient à laisser surgir le vide : « Telle est bien la dimension à laquelle parvient l'œuvre de Cunningham dont la danse disparaît, se faufile, comme un passage dans un fond infini, un espace vide rendu présent par son travail sur le cadre scénique<sup>604</sup> ».

Sa réflexion fait écho à celle que développe Julie Perrin dans sa propre thèse, à partir de l'étude de la spatialité cunninghamienne et du renouvellement de la relation esthétique qu'elle inaugure : si la corporéité dansante de Cunningham « traverse » l'espace « sans le marquer », c'est en partie parce que le chorégraphe substitue la notion de « plan du corps » à celle de plans liés à la profondeur. À la fois influencé par la pensée orientale de l'espace et par la théorie de la relativité d'Albert Einstein, Merce Cunningham *déstabilise* l'espace et l'ouvre en un champ de forces infini :

Dans tous les cas il s'agit de se défaire de l'idée de localisation ; l'espace ne se définit plus en fonction de coordonnées fixes et s'affirme comme étendue sans fin : il est l'infini d'un vide dans lequel le sujet prend place, comme à l'intérieur d'un champ de polarités<sup>605</sup>.

### 3. Le corps vibrant du vide

L'éclatement et la déstabilisation de la spatialité cunninghamienne sont donc associées, par Julie Perrin comme par Elsa Ballanfat, à l'ouverture d'un vide plein et vibrant des polarités qui l'animent, creusant un fond infini dans les surfaces de l'espace. Ce vide est décrit à partir de l'émergence de formes – spatiales, corporelles, scénographiques, musicales, lumineuses – et depuis le point de vue de celles qui en font l'expérience esthétique. En ce sens, et d'autant plus que l'abstraction des corps cunninghamiens impose une certaine distance à leur égard, la dynamique du vide est moins perçue depuis son inscription à l'intérieur du corps que dans les élans qui le traversent. Néanmoins, il semble pertinent de mettre en regard ces interprétations perceptives avec celle que propose Hubert Godard à partir de son observation des effets induits par la relation entre fond tonique et figure dans le travail du chorégraphe américain. Son analyse, qui distingue deux modalités de perception à partir de la « nature des transports mis en jeu » dans les esthétiques de Trisha Brown et de Merce Cunningham<sup>606</sup>, suggère en effet une piste pour envisager l'ouverture du vide depuis les corps. D'après lui, le spectateur est

---

<sup>604</sup> Elsa Ballanfat, *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, op. cit., p. 336.

<sup>605</sup> Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, pp. 229-230.

<sup>606</sup> Hubert Godard, « Le geste et sa perception », op. cit., pp. 239-240.

« contraint dans son imaginaire perceptif » parce que la « figure » du danseur cunninghamien s'inscrit sur une « surface » neutre et invisible que n'*affecte* ni ne *trouble* la perception du fond : est-ce que cette neutralité des figures et cette invisibilité de l'arrière-plan des danseur.ses – qui stimulent le trajet perceptif des spectateur.ices en-deçà de l'image en les incitant à créer leur « propre bouleversement intérieur » – ne sont pas, paradoxalement, ce qui fait signe d'une profondeur remontant à la surface ? La visibilité du vide comme fond illimité procéderait ainsi de la création d'un espace de frottement, d'un *jeu*, entre l'intérieur et l'extérieur, opérant à la surface des corps.

Cette piste est stimulante pour éclairer, d'un point de vue corporel, le rôle joué par l'articulation fond/figure dans la définition de la poétique et de l'esthétique du vide communes à la danse du solo et à celle du trio. Dans le *Vrai lieu* comme dans *Dans le creux de l'absence*, la sensation de vide ne renvoie ni à un sentiment de dépossession de soi, ni à l'ouverture de l'espace comme étendue sans fin : elle s'éprouve d'abord depuis les corps, entre le « sol » tonique de chaque interprète et leur projection au-delà d'elles-mêmes, dans un espace d'attentions toujours renouvelées. Le réagencement permanent des deux pôles – phorique et haptique – entre lesquels oscillent les corps génère un intervalle et introduit une discontinuité dans le mouvement ; cet interstice, qui fonde le déséquilibre et l'*intranquillité* des corps, charge le geste à venir d'un infime tremblement : en affleurant à la surface des corps, celui-ci témoigne de l'ouverture au vide éprouvée à l'abord du mouvement... La danse du solo et du trio porte la trace vibrante de ce vide qui n'est pas vécu comme une absence ou un oubli de soi mais comme le « point nodal tissé du virtuel et du devenir<sup>607</sup> » de la pensée chinoise. Le vide émerge au sein des corps, dans l'« espace d'enchevêtrement et de rencontre<sup>608</sup> » de la toile de fond et de la toile de l'espace, qu'un jeu d'émulations ne cessent de tisser et de détisser. Si ces caractéristiques font écho à celles définies par des poéticien.nes de la danse pour cerner l'origine du mouvement dansé – comme lieu où la corporéité dansante « ne cesse de se défaire et de se refaire dans le flux [...] de son devenir<sup>609</sup> » ; comme « champ de ruines<sup>610</sup> » d'où émerge la figure ; comme « pôle de dessaisissement » où se « réinvent[e] un corps<sup>611</sup> » – elles se précisent ici pour qualifier le geste commun au *Vrai lieu* et à *Dans le creux de l'absence* et rendre tangible

---

<sup>607</sup> François Cheng, *Vide et Plein*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>608</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>609</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>610</sup> Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vide », *op. cit.*, p. 32.

<sup>611</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 45.

l'invisible à l'œuvre dans les corps. Les mouvements du solo et du trio sont *semblables* parce qu'ils sont *travaillés* depuis un même espace interstitiel, dont la spécificité est d'être à la fois nécessaire au maintien du corps – cet espace de jeu garantit le réajustement interne et celui des projections externes – et source d'intranquillité – les corps sont toujours à mi-chemin entre un trajet initial et celui que leurs gestes appellent à émuler. En empruntant librement à Michel Bernard sa formule, la danse du solo et du trio pourrait ainsi se définir à travers la création du besoin de cette espèce d'espace<sup>612</sup> qui la soutient.

La particularité de ce besoin est de ne pas se traduire par une « (re-)matérialisation, ou [une] (ré-)animation de l'atmosphère » ou de l'air, telle que l'anthropologue Martin Givors l'observe dans le travail de Yoann Bourgeois, et plus spécifiquement dans ses créations *Celui qui tombe* (2014) et *Fugue Trampoline Variation n°4* (2016). Alors que le chorégraphe et metteur en scène imagine des scénographies pour déjouer les repères gravitationnels de ses danseur.ses et acteur.ices et les entraîner à se lier, dans un rapport d'interdépendance, aux « forces déployées par l'espace » environnant, la création du trio s'appuie sur des contraintes physiques pour entraîner les interprètes à déployer un espace entre elles et l'extérieur. Martin Givors perçoit l'état de corps recherché par Yoann Bourgeois à partir de la suspension des corps dans l'atmosphère – il s'agirait de « n'être porté que par les airs » – tandis que je perçois l'état de corps propres au solo et au trio à partir de la bascule des corps dans des espaces qu'ils émulent eux-mêmes. Néanmoins, bien qu'elles diffèrent du point de vue de leur méthode et de la forme qu'elles produisent, ces voies de création impliquent toutes deux une attention à la dynamique du vide peuplant les espaces – quels qu'ils soient. Le rapprochement qu'établit Martin Givors entre sa propre pratique du qi gong<sup>613</sup> et son observation du travail de Yoann Bourgeois l'amène ainsi à déceler les mécanismes par lesquels cette attention peut conférer au corps une certaine puissance :

Agrippant toujours l'air, mon regard retourne peu à peu jusqu'à l'intérieur de mes yeux, alourdissant ces derniers du poids de l'espaces, du *qi*, auquel il s'est mêlé. Après avoir séché mes larmes, je distingue à nouveau les surfaces [...] du monde qui m'entoure, avec pourtant la sensation pesante d'être comme un corps flottant à la surface de l'eau [...] : dans un équilibre respiratoire fait de dilatations et de rétractations, toujours prêt à m'engouffrer sous les eaux, à chuter en avant. Le poids de l'espace, la plénitude du poids de l'espace reposerait-elle dans ses interstices, dans ce que Zhang Wen Chun appelle le « vide de l'espace », lequel ne se livrerait qu'au regard de celui qui tente de saisir l'épaisseur du paysage sous les figures, dans

---

<sup>612</sup> En citant et prolongeant la pensée de Paul Valéry, Michel Bernard soutient que « la danse implique “la création du besoin d'une espèce de temps” », in *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 81.

<sup>613</sup> Martin Givors précise qu'il pratique le « Zhi Neng Qi Gong », une discipline énergétique chinoise contemporaine favorisant la circulation des souffles entre le corps et son environnement.

ses failles ? Peut-être le regard de Jonathan [Guichard, danseur] puise-t-il précisément sa force, sa puissance révélatrice, dans l'attention qu'il donne à ces mêmes failles du tangible qui renfermeraient des espaces [...] « vides, immenses, flous flous, pas tellement visibles<sup>614</sup> ».

En articulant sa propre expérience aux effets produits par la « suspension » du danseur Jonathan Guichard en haut d'une plateforme<sup>615</sup>, Martin Givors rend compte du rôle joué par la palpation et la préhension des « failles du tangible » dans l'émulation d'un « agrès atmosphérique ». « Sonder la béance » de l'air, s'y « suspendre par le regard », ouvrent les corps à leur propre « précarité<sup>616</sup> » et les incitent à rematérialiser l'espace qui les entoure. Rendus à la « toile du vivant » dont ils sont eux-mêmes tissés, les corps parent leur déséquilibre en s'agrippant à l'air comme à une paroi.

Bien qu'elle expose une conception de l'espace différente de celle que j'aborde, ouvrant des perspectives écologique et politique qui ne sont pas celles de ma recherche, l'analyse proposée par Martin Givors met en lumière un mécanisme similaire à celui qui opère dans la création du trio : celui du rôle joué par « l'écoute des forces » dans la stimulation d'un corps à la fois fragile et créateur. Cette écoute met à l'épreuve un « art de l'observation » qui fonde, chez Yoann Bourgeois, un « art de la redistribution de l'équilibre par la suspension ». Dans le cas du trio – et par répercussion dans celui du solo – cette écoute déterminerait plutôt un art de la vibration du déséquilibre, né du dessaisissement des corps dans l'espace et dans l'espace des autres. Les multiples contraintes de la partition entraînent une « précarité » et une fragilité des appuis – gravitaires mais aussi formels – qui nécessitent en retour la création d'un espace interstitiel en constante mutation : l'écoute des forces qui le parcourent, comme autant de « centres » qui se frottent et s'accumulent dans l'espace virtuel du « ma<sup>617</sup> », fonde sa matérialisation et les métamorphoses qui la travaillent sans cesse. C'est peut-être en cela que « le lieu intérieur », conçu comme intervalle entre la toile de fond du corps et la toile mutable de l'espace, peut devenir cet espace de (ré)génération du mouvement – un espace ouvert par un premier geste

---

<sup>614</sup> Martin Givors, « À l'écoute des forces », art. cit.

<sup>615</sup> Il s'agit de la structure scénographique de la pièce *Fugue Trampoline Variation n°4* : « [...] une plateforme en bois, circulaire, haute d'un peu moins de deux mètres, au centre de laquelle se trouve la toile d'un trampoline [...]. Un escalier de forme hélicoïdale, faisant partie intégrante de la structure, permet de monter sur la plateforme, et se poursuit en demi-cercle jusqu'à environ trois mètres au-dessus du trampoline », Martin Givors, « À l'écoute des forces », art. cit.

<sup>616</sup> Martin Givors emprunte ce terme à l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing, qui lie l'oblitération de la précarité de l'être humain à l'émergence de la culture capitaliste : celle-ci aurait « imposé aux gens et aux choses une aliénation consistant en une habileté à tenir par soi-même, comme si les enchevêtrements du vivant ne comptaient pas », in *The Mushroom at the End of the World : on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, citée et traduite par Martin Givors in « À l'écoute des forces », art. cit.

<sup>617</sup> Basile Doganis, *Pensées du corps*, op. cit., p. 53.

attentionnel, puis préservé par le renouvellement d'un geste dansé nécessaire au maintien de cette attention « aux failles du tangible ». La danse tente ici d'écouter les dynamiques invisibles comme la peinture chinoise cherche à capter les « lignes internes aux choses » : alors que « le peintre ne doit commencer à peindre que lorsque le Plein de sa main atteint son point culminant et cède soudain au Vide<sup>618</sup> », les danseuses ne *dansent* que lorsque, s'étant laissées saisir par les épaisseurs spatiales, elles cèdent au vide.

La définition de la partition du trio – et de son rôle comme support d'écriture et de transmission – permet finalement d'explicitier la double impression de saisissement et de dessaisissement qui avait marqué l'expérience du solo : le corps n'est pas *saisi* par un geste qu'il ne possède pas – ou qu'il ne reconnaît pas – mais par une dynamique qui le traverse et qu'il ne parvient pas encore à *écouter*. Dans le trio, si cette dynamique continue de saisir les interprètes, elle est cernée par une partition qui contraint les corps à une écoute ténue des oscillations qu'elle produit. En ménageant un interstice entre les « demeures nomades » des interprètes et leurs espaces de soutien, cette partition laisse affleurer les pulsations de l'invisible : soutenue et réactivée par des gestes chorégraphiés, elle transmet en retour à ces gestes la résonance de ces vibrations fondatrices. En suivant cette réflexion et en l'articulant à celle de Jean Clam, la partition pourrait constituer un moyen concret pour faire « trembler [...] l'infra-formel » et en dégager des figures comme des « effet[s] de résonance ». Dans le prolongement des travaux de Saussure<sup>619</sup>, le philosophe décrit en effet la visibilité d'une forme à partir de la vibration de son « émergence » – et non depuis sa perception sensible :

[...] La figure comme effet de résonance [...] marque le fait que, dans un médium, dans une matière quelconque, quelque chose fait trembler cet infra-formel, dégage alors un son, une vibration, une résonance. C'est cette résonance qui fait la figure [...].

Le fond donc, c'est l'informe, mais un informe en agitation aléatoire, productive et créatrice. L'infra-formel, c'est cet informe qui n'émerge pas à la forme tant que son agitation aléatoire n'a pas produit une résonance qui en cristallise un effet de forme<sup>620</sup>.

---

<sup>618</sup> François Cheng, *Vide et Plein*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>619</sup> Jean Clam rappelle que « la rupture dans la supposition d'une telle prégnance de la figure se fait à partir de 1900, avec Saussure notamment : on apprend en effet, dans sa "Sémiologie générale", à voir le signe dans le signifiant, à même son premier affleurement. La moindre résonance dans le médium devient productrice de forme. À cela s'ajoute que la moindre forme est toujours déjà frissonnante d'une multitude de figures », *in* Jean Clam et Alice Godfroy, « Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam », *in* Mathieu Bouvier (dir.), [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), La Manufacture, Lausanne (He.so), 2018.

<sup>620</sup> Jean Clam et Alice Godfroy, « Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam », *op. cit.* L'explicitation de la notion de « résonance » donne lieu à un parallèle très stimulant entre les effets corporels produits par l'observation d'une peinture monochrome de Rothko et ce que je cherche à produire la danse contemporaine : « Dans la peinture monochrome de Rothko, par exemple, il y a un effet quasi-hallucinoire, disons de résonance forte. Face à une telle toile où il n'y a aucune figure, à escient ou à non-escient, il y a éventuellement, entre le haut

La réflexion de Jean Clam, qui s'intéresse moins au « pouvoir d'émanation du fond<sup>621</sup> » qu'au pouvoir articulatoire du corps, permet d'envisager l'élaboration de « dispositifs » concrets, fondés sur des agencements variés de « potentiels articulatoires spécifiques », pour produire ces « résonances physiologiques » et ouvrir une voie à l'émergence de la forme.

Bien qu'elle n'ait pas été projetée comme telle – dans la mesure où sa « fabrication » résulte d'une pratique heuristique de la transmission, au fil de laquelle se sont découvertes les spécificités poïétiques et esthétiques de la danse – la partition du trio agence une modalité de relation corps-espace qui *articule* un passage entre l'infra-visible/formel et son expressivité résonnante. Il devient alors possible de concevoir une *écriture du vide* susceptible d'« endurer [...] l'expérience scénique », sans pour autant inciter l'interprète à une « prise de risque » tout aussi dangereuse qu'indéfinie<sup>622</sup>...

#### IV. Ouverture épistémologique : à l'écoute des seuils

Éprouvé comme la source mystérieuse d'un geste jaillissant, le « vrai lieu » du solo ne se révélerait donc pas en tant qu'espace intérieur et circonscrit mais en tant que moment corporel de bascule entre l'infra-formel, le champ de débris, l'agitation aléatoire d'une intériorité vibrante et sa résonance dans l'extériorité de l'espace et du corps. Dans cette perspective, le « lieu » peut ici se comprendre comme une « limite », au sens où l'entendait Heidegger : « La limite n'est pas ce où quelque chose cesse mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence<sup>623</sup> ». Dans son ouvrage *Ici et là, une philosophie des lieux*, Étienne Helmer rappelle ainsi la définition par Aristote du lieu comme « première limite immobile du contenant<sup>624</sup> » : « ni pur espace abstrait, ni propriété d'une chose, le lieu est plutôt

---

et le bas, un dégradé qui y inscrit un geste et une pulsation. Ce sont les pulsations de ta perception [...]. Ce qu'on tente de produire dans la danse contemporaine, comme dans d'autres arts apparentés, celui de la marionnette contemporaine par exemple, c'est précisément de resituer la résonance du monde dans le mouvement corporel. Se rendre sensible à l'endroit où, de fait, cette résonance a lieu ». Cette analyse ouvre une piste pour questionner le parallèle que certains spectateurs ont établi entre l'observation de la danse du trio et l'observation d'une peinture.

<sup>621</sup> Voir Henri Maldiney, « L'art et le pouvoir du fond », *Regard, Parole, Espace* [1973], Paris, Éditions du Cerf, 2012, pp. 173-208.

<sup>622</sup> D'après Nacera Belaza, « ce qui permet à l'écriture d'endurer et de dépasser l'expérience scénique réside, entre autres, dans le degré de prise de risque que s'autorise chaque interprète », in Frédérique Villemur, *Nacera Belaza : entre deux rives*, op. cit., p. 153.

<sup>623</sup> Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », cité par Étienne Helmer in *Ici et là, une philosophie des lieux*, Paris, Verdier, 2019, pp. 28-29.

<sup>624</sup> Aristote, *Physique*, cité par Étienne Helmer, *Ici et là, une philosophie des lieux*, op. cit., p. 28.

pour Aristote une relation, une “interface” entre un espace et un corps, leur zone singulière de contact et de correspondance qu’Aristote nomme “limite”<sup>625</sup> ».

Une telle conception du lieu pourrait, rétrospectivement, éclairer l’usage de ce terme et justifier la difficulté à saisir le *lieu* du *Vrai lieu* : l’impression trouble provoquée par l’expérience du solo résulterait alors de cette dualité propre à la limite, le *lieu* atteint désignant la zone de frottement entre la reconnaissance sensible de mon intériorité et son devenir externe et inconnu. Cette définition éclairerait par ailleurs sous un angle nouveau l’élan qui m’a amenée à entamer un travail de recherche et de création : comme si, arrivée à la « pointe extrême<sup>626</sup> » de mon propre savoir, j’avais été happée par cet « appel de l’inconnu » dont Maurice Blanchot souligne la puissance d’ouverture. Comparant le « mouvement de résurrection du passé » entrepris par Proust à un « mouvement vertigineux », Blanchot offre en effet une description lumineuse de la façon dont le trouble de l’« étrangeté » entraîne l’écrivain à une « exigence de [...] communication » :

Cependant, au moins une fois, Proust s’est trouvé devant cet appel de l’inconnu, lorsque, devant les trois arbres qu’il regarde et qu’il ne réussit pas à mettre en rapport avec l’impression ou le souvenir qu’il sent prêts à s’éveiller, il accède à l’étrangeté de ce qu’il ne pourra jamais ressaisir, qui est pourtant là, en lui, autour de lui, mais qu’il n’accueille que par un mouvement infini d’ignorance. Ici, la communication reste inachevée, elle demeure ouverte, décevante et angoissante pour lui, mais peut-être est-elle encore moins trompeuse qu’aucune autre et plus proche de l’exigence de toute communication<sup>627</sup>.

L’œuvre considérable de *La Recherche* est une quête longue et patiente pour appréhender ce « temps à l’état pur<sup>628</sup> » où, passé et présent se superposant, les choses apparaissent dans leur « unité transparente<sup>629</sup> » – ce « temps pur, sans événements, vacance mouvante, distance agitée, espace intérieur en devenir » que Blanchot perçoit comme l’espace où « l’art trouve et dispose ses ressources<sup>630</sup> ».

---

<sup>625</sup> Étienne Helmer, *Ici et là, une philosophie des lieux*, op. cit., p. 28.

<sup>626</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p. 4 : « On n’écrit qu’à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, et qui fait passer l’un dans l’autre ».

<sup>627</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 30.

<sup>628</sup> Marcel Proust, cité par Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 23.

<sup>629</sup> Marcel Proust, cité par Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 29.

<sup>630</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 23.



## 1. La recherche-création comme espace d’(in)visibilité

Sans prétendre comparer une telle entreprise littéraire à la démarche d’une recherche-création, il me semble pertinent de mettre en regard mon propre cheminement avec le geste d’écriture décrit par Maurice Blanchot : initiée par la sensation d’un décalage intérieur – semblable à celui provoqué par la difficulté à nouer une certaine impression avec le souvenir qu’elle pourrait «  veiller » – ma recherche-création s’est employée à éclairer le *lieu* de son origine ; il s’agissait, en somme, de cerner l’espace de mes propres « ressources ». En ce sens, le *lieu* corporel éprouvé pendant l’expérience du solo n’est pas tant une « limite immobile » que le *seuil* découvrant la voie d’un approfondissement de la connaissance sensible. Depuis ce premier seuil *mobile*, par lequel mon corps s’est confronté à sa propre obscurité, la recherche-création s’est engagée à ouvrir d’autres seuils, de telle sorte qu’ils maintiennent l’ouverture initiale et continuent de me guider dans cette voie. En les désignant par ce terme – qui exprime l’éventualité d’un basculement et non le basculement lui-même – je renvoie donc moins à des pistes que ma recherche serait parvenue à défricher qu’aux points de ponctuation – de suspension, d’interrogation – qui ont contribué à transformer la création du trio en un « champ de vision<sup>631</sup> ».

Chez l’artiste-chercheur Volmir Cordeiro cette vision s’ouvre depuis l’écriture et la production d’une extension de son travail artistique. En exposant des « questions » restées « enfouies dans l’œuvre », son analyse *ex-corporo* crée l’espace de leur visibilité :

Les  uvres sont les sujets fondamentaux de ce projet – tant celles que j’initie que celles que je reçois. Elles en conditionnent les outils, sont et font ce que je comme ici les *ex-corporo*. Les gestes que je produis à partir d’eux par l’intermédiaire des mots, ainsi que mon devenir sensible à la critique, sont quelques stratégies pour secouer “mon lieu” ou “le lieu” attendu et reconnaissable de mon travail. En m’écartant du “lieu propre” de l’artiste, je produis du temps et de l’espace pour débattre de ma pratique, des processus de construction et de ses mises en visibilité<sup>632</sup>.

Comme « contexte d’élargissement de [son] travail chorégraphique », sa recherche est donc à la fois un « lieu de croissance » individuelle et « un terrain de liens pour dépasser le risque d’autocentrement ». Volmir Cordeiro insiste en ce sens sur le double trajet au milieu duquel il se situe : creusant en son sein et inventant sa propre poétique d’une part, s’ouvrant à « tout ce qui ne lui appartient pas » d’autre part. Cette ambivalence revendiquée ménage l’espace d’une

---

<sup>631</sup> Volmir Cordeiro, *Ex-corporo*, Pantin, CND, 2019, p. 211.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 13.

tension entre puissance et impuissance, création et destruction, mémoire et oubli, et offre alors la possibilité d'un « non-résultat » :

La conjonction entre recherche et création doit offrir la possibilité d'un non-résultat, en laissant une part possible au surgissement d'une privation. Les liens entre recherche et création doivent être perçus comme un champ de forces contenant de la puissance et de l'impuissance, où l'on crée et dé-crée, où l'on exprime et s'oppose à l'expression<sup>633</sup>.

Sans être identique<sup>634</sup>, mon propre cheminement était animé par un double-mouvement similaire, éclairant tour à tour, et parfois simultanément, l'expérience spécifique de ma pratique et la compréhension des phénomènes poétiques et esthétiques qui la sous-tendent. Cette dynamique, qui suppose d'aller et venir sans cesse, de descendre et de remonter à la surface de soi et des choses pour tenter d'extraire et de retenir quelques-uns des bris, éclats ou fragments d'une expérience sensible et fugace, a néanmoins déterminé un sens prioritaire au trajet entre pratique et théorie : les savoirs exogènes ont été sollicités dès lors qu'ils contribuaient à observer, à palper, à manipuler ces objets que des savoirs endogènes – ou incorporés – avaient d'abord permis de désenfourir. L'enjeu de ce cadre méthodologique était donc d'investir un potentiel théorique sans qu'il « s'érig[e] en verrou modélisant *a priori* l'expérience<sup>635</sup> ». Guidée par la pratique – *practice-led* – la recherche a épousé les sinuosités d'une création ponctuée de creux et de saillances. Il est donc arrivé que certaines questions, mises au jour par ce processus heuristique, ne se soient pas solidifiées ni inscrites dans des prolongements réflexifs : soit parce qu'elles ne me semblaient pas éclairer directement l'expérience de ma pratique, soit parce que leur intérêt me semblait précisément résider dans le trouble qu'elles suscitaient. Aux abords de ces zones confuses et incertaines, je percevais en effet la source à laquelle puise mon désir de créer.

En suivant ce raisonnement, les « limites » de la recherche commenceraient à l'endroit où l'artiste est stimulé par cette « sorte d'égarement » qui lui est propre, et dont Rilke soutient que « nul autre ne pourrait [le] comprendre » puisqu'il ne saurait se révéler que dans la « transparence de l'art<sup>636</sup> ». Néanmoins, tout en reconnaissant la nécessité de maintenir une

---

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>634</sup> Volmir Cordeiro approfondit son propre travail en l'articulant à celui d'autres chorégraphes, tandis que ma recherche est centrée sur l'analyse de mon seul processus de création.

<sup>635</sup> Claire Besuelle et Martin Givors, « L'invisible en jeu », *Thaâtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, mis en ligne le 16 juin 2018, consulté le 17 juin 2024. URL : <https://www.thaetre.com/2018/06/16/invisible-en-jeu/>

<sup>636</sup> « Cela nous explique de façon certaine que nous devons nous livrer aux épreuves les plus extrêmes qui nous révèlent notre vérité, mais aussi, semble-t-il, n'en souffler mot, avant de nous enfoncer dans notre œuvre, ne pas les amoindrir en en parlant : car l'unique, ce que nul autre ne pourrait comprendre et n'aurait le droit de

forme de trouble à l'égard de ses propres mécanismes de création, il me semble que cette « sorte d'égarement » ouvre l'artiste à son œuvre plus qu'elle ne l'y enfonce. Ces zones d'ombre, qu'il faut pouvoir préserver comme la mémoire précieuse de sensations non élucidées et accumulées au fil des expériences, ne renferment pas une « vérité », ni la « profondeur cachée [...] d'un Je lointain, informulé, informulable<sup>637</sup> » ; elles font plutôt signe vers la danse elle-même, indiquant des trajets pour remonter le fil de l'expérience menant à l'œuvre. À ce titre, l'un des apports majeurs de cette recherche-crédation a été de m'éveiller à *l'écoute* des tremblements qui troublent la perception du geste : aussi furtives soient-elles, et que j'emprunte ou non la voie qu'elles dessinent, ces altérations demeurent les agents d'un approfondissement du monde sensible, ouvrant « un champ de vision » en-deçà de la surface exposée.

## 2. La recherche-crédation comme acte de naissance et trace d'une démarche

Ces *visions* s'évaporerait néanmoins si elles n'étaient pas relayées par le langage. La sensation de ces espaces troubles est devenue l'agent d'un « savoir-sentir » parce qu'elle est parvenue à sélectionner des mots pour transcrire l'expérience du corps dansant<sup>638</sup>. C'est en cela que je choisis de parler de « seuils » épistémiques : ces espaces d'attention et de visibilité potentielle, stimulés par une double pratique de la création et de l'analyse discursive, sont des *lieux* où les connaissances incarnées – « les connaissances tacites issues de la matérialité<sup>639</sup> » – sont susceptibles d'être rendues intelligibles. En tant que processus d'extraction, l'écriture peut être conçue comme le moyen de cette transformation. C'est ce que soutient la chercheuse Alix de Morant en définissant les contours d'une « écriture en régime attentionnel » : « les savoirs produits depuis le corps [...] sont susceptibles de faire apparaître de nouvelles pratiques et/ou intelligibilités dès lors que l'expression écrite est elle aussi entendue comme une des modalités d'apparition de ces savoirs non explicites<sup>640</sup> ». Cette « modalité d'apparition » dépendrait elle-même de la capacité des chercheurs à écouter, au cœur de l'expérience, « l'apparaître de leur

---

comprendre, cette sorte d'égarement qui nous est propre, ne saurait devenir valable qu'en s'insérant dans notre travail pour y révéler sa loi, dessin original que seule rend visible la transparence de l'art », Rainer Maria Rilke, cité par Maurice Blanchot in *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>637</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>638</sup> Voir Philippe Guisgand, « Rendre visible », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* [En ligne], mis à jour le 16 juin 2011, consulté le 17 juin 2024.  
URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=99>

<sup>639</sup> Philippe Guisgand et Gretchen Schiller, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], art. cit.

<sup>640</sup> Cette citation et les suivantes : Alix de Morant, « Quels savoirs pour quels corps ? », in Marion Boudier et Chloé Déchery (éds.), *Artistes-chercheur-es, chercheur-es-artistes*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022, pp. 95-111.

propre pensée ». Pour saisir la « phénoménalité » d'un corps pris dans « un processus constant de mise en forme », il faudrait en effet que :

[...] le chercheur en danse [...] se rend[e] attentif à l'apparaître de sa propre pensée en se reliant lui-même à sa vie cognitive aperceptive comme au temps vécu de cette découverte, en une action procédurale et performative similaire à celle du corps performé : se connaître pour reconnaître, être en mesure d'accéder par un geste d'écoute orienté vers elle à cette dimension processuelle de connaissance qui réclame le passage par une forme de présence immanente à son avènement.

Si elle parvient à atteindre ce « régime attentionnel » et à saisir la rencontre entre la « vie cognitive aperceptive » et le « temps vécu de la découverte », l'écriture devient pour la chercheuse une piste stimulante pour « traduire la processualité inhérente à la corporéité dansante ».

Mon propre discours sur la pratique ne s'est pas construit à travers une telle écriture – qualifiée par la chercheuse d'« écriture sous *epochè*<sup>641</sup> » –, dans la mesure où ce discours ne s'est pas déployé à mesure que l'expérience prenait sens. À l'exception du carnet de bord et d'exposés produits dans le cadre de journées d'étude et de séminaires, l'écriture ne s'est pas enchevêtrée à la pratique de création, suivant au plus près l'éclosion de sensations nouvelles. Elle s'est plutôt tissée *a posteriori*, à partir des seuils que ma méthode de recherche-crédation m'avait permis de repérer et depuis lesquels je commençais à *voir* mon travail. Ces seuils ne sont pas les agents d'un savoir-sentir parce qu'ils se sont fixés dans une écriture mais parce qu'ils m'ont donné accès à un langage, c'est-à-dire à une capacité d'expression qui ne se fixe pas forcément dans des signes graphiques ou oraux. Le cadre méthodologique de ce projet de recherche-crédation, qui articule des gestes d'immersion et de distanciation, a entraîné un croisement des espaces réflexifs et sensibles et ce croisement a d'abord été éprouvé au sein de mon propre corps d'artiste-chercheuse. L'écriture de cette recherche, qui s'est déroulée au cours de la dernière année de doctorat, est à la fois la forme grâce à laquelle je garde une trace de cette rencontre et le mouvement par lequel j'éclaire et analyse cette rencontre de manière à la rendre « publique ». Écrire, en ce sens, a consisté en une longue entreprise de déblayage et de réorganisation de l'expérience : en cheminant dans ce processus d'écriture, il m'a semblé que je désencombrais les différentes *pièces* où s'étaient empilés, au fil de la recherche-crédation, une série d'*objets* et de *documents*. De la même manière que le rangement d'un espace nécessite de

---

<sup>641</sup> Alix de Morant emprunte cette expression à la chercheuse en phénoménologie Natalie Depraz : « Une écriture sous *epochè* serait donc une écriture attentive à ménager la qualité intuitive constante de chacun de ses énoncés, une écriture qui ne se déploierait qu'à mesure que l'expérience elle-même prend sens, une écriture toujours prudente à l'égard de la moindre construction non contrôlée », Natalie Depraz, *Écrire en phénoménologie*, citée par Alix de Morant in « Quels savoirs pour quels corps ? », *op. cit.*, p. 103

faire des choix – en jetant tel objet ou en le remisant au grenier – l’écriture n’a extrait que les éléments saillants de cet amoncellement pour en faire des supports de connaissance *partageables*. Si cet écrit les expose de manière ordonnée, je n’ignore pas les boîtes, tiroirs, placards et greniers où se serrent ces autres éléments que la recherche-crédation a entre-aperçus et laissés de côté.

L’expérience de la recherche-crédation découvre donc des seuils que l’analyse discursive peut à son tour exploiter en vue de leur partage. Ces seuils ne font pas signe vers des savoirs nouveaux mais indiquent les trajectoires grâce auxquelles ce qui est connu – tacitement ou non – peut être à la fois organisé, étendu, modifié ou transformé. L’examen des notions d’espace, d’état de corps, d’écriture ou de transmission ne prétend pas produire de *nouvelles* connaissances sur ces notions mais refléter l’élaboration progressive d’un savoir-chercher/créer. La syntaxe de l’écriture, qui rend intelligible ce qui a été extrait, énonce ce savoir-crédation en même temps qu’elle découvre le fil d’une esthétique. Dans cette perspective, l’intérêt épistémologique de cette recherche-crédation réside dans la double direction qui en anime le mouvement : l’approfondissement de la connaissance de ma propre démarche artistique entraîne l’approfondissement des processus de création, de transmission et d’interprétation rattachés au travail de la danse contemporaine.

La chorégraphe et danseuse Deborah Hay, qui commence son parcours au début des années 1960 aux États-Unis, a accompagné et renseigné son évolution artistique par la publication d’articles, de livres et de textes de communication. Sa pratique de l’écriture, dont Laurent Pichaud et Myrto Katsiki rappellent qu’elle est avant tout empirique, s’est développée à la fois comme un moyen pour spécifier sa démarche et comme un outil poétique : ses pièces sont le plus souvent initiées par des partitions textuelles, conçues comme des *libretto* et écrites dans une prose poétique ; activées par des « questions hypothétiques » – ce qu’elle nomme des « performances pratiques<sup>642</sup> » – elles décrivent une séquence d’états à traverser. Son utilisation de l’écriture s’inscrit donc au cœur de ce qui pourrait ressembler à une recherche-crédation au long cours : selon la définition donnée par Henk Borgdorff, la pratique artistique devient de la recherche dès lors que les « processus artistiques » et leurs « résultats » éventuels « sont documentés et disséminés de façon appropriée en direction de la communauté des chercheurs

---

<sup>642</sup> « Les questions hypothétiques, que Hay nomme performance practices, constituent l’outil principal de sa pratique : elles servent à déclencher le passage à l’acte en stimulant un potentiel imaginaire à travers l’exploration d’une hypothèse », Laurent Pichaud et Myrto Katsiki, « III. Deborah Hay : une *chorégraphie de langage* », in Stefano Genetti (éd.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, pp. 248-249.

et du public plus large<sup>643</sup> ». En s'efforçant d'« articuler dans une forme linéaire la non linéarité de l'expérience de danser » Deborah Hay cherche à développer un langage et une écriture susceptibles de garantir sa « survie » et d'être partagées au public :

Plus on s'exprime de manière éloquente, plus on a de chance de survivre [...] Dans les années 1960, les artistes écrivaient des essais critiques, ils offraient au monde de l'art un cadre pour regarder leur travail. C'est important de le faire pour le public, mais il faut aussi le faire pour la danse en tant que forme d'art, pour la faire évoluer<sup>644</sup>.

Le langage qu'elle est parvenue à élaborer et qu'elle continue aujourd'hui à travailler<sup>645</sup> est donc le fruit d'un long et libre cheminement, mûri par ses expériences plurielles de chorégraphe, d'interprète et de pédagogue. Les réflexions qu'il a suscitées et qui l'ont suscité se sont développées au fur et à mesure de ce cheminement, dans des écrits et à travers une riche démarche partitionnelle<sup>646</sup> de création et de transmission.

Bien qu'elle soit nourrie par mes dix années d'expériences d'interprète, ma propre recherche s'est déployée dans le cadre universitaire d'une thèse-crédation – de ce fait limitée dans le temps – en s'adossant et en s'articulant à deux de mes trois premières expériences de création : cette thèse ne se présente donc pas comme l'interrogation ou la description d'une démarche chorégraphique déjà existante mais comme son acte de naissance. Tout en me situant au seuil d'un chemin à venir, le cadre méthodologique de la recherche-crédation m'a munie d'outils discursifs pour affirmer et définir la spécificité de cette démarche. Ces outils, en retour, définissent une méthode pour expliciter des processus de transmission et de création. L'objet qui en résulte devient du même coup la trace, ou la mémoire, de ces processus que le trio *Dans le creux de l'absence* incorpore. En ce sens, et dans la mesure où cette méthode m'a par ailleurs permis de définir une esthétique du geste dansé, cet objet-thèse pourrait être décrit de la même manière que le font Laurent Pichaud et Myrto Katsiki à propos des partitions de Deborah Hay :

---

<sup>643</sup> Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, traduit et cité par Mireille Losco-Lena (éd.) in *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 189.

<sup>644</sup> Deborah Hay, citée par Laurent Pichaud et Myrto Katsiki, « Lire Deborah Hay » in Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste* [2000], traduit par Laurent Pichaud et Lucie Perineau, Dijon, Les Presses du Réel, 2017, p. 157.

<sup>645</sup> « Ma pratique de danse continue à chercher des instances moins stables de l'être et j'essaie d'identifier ces moments capricieux à travers la structure du langage, travaillant et retravaillant ce langage afin de décrire au mieux l'apprentissage qui a lieu pendant ma crachotante, multi-dimensionnelle, reconfigurante, non-linéaire incorporation de la potentialité », Deborah Hay, *Using the sky : a dance*, citée par Laurent Pichaud et Myrto Katsiki in « Lire Deborah Hay », *op. cit.*, p. 169.

<sup>646</sup> Voir à ce sujet Myrto Katsiki, « Étirer le partitionnel. Quatre notes sur les partitions de Deborah Hay », in *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles)*, *op. cit.*, pp. 409-418.

[il] documente tout ou partie de la danse (les trajets, les intentions, les états...), tout ou partie du processus chorégraphique (les intentions, les outils nécessaires à sa fabrication, le travail sur soi qu'il implique...) ; [...] à travers le langage qu'[il] invente, [il] est à la fois la *trace* d'une expérience dansée et danse *potentielle* à venir<sup>647</sup>.

### 3. L'ébauche d'un savoir-crée/transmettre

L'écrit que je partage aujourd'hui est, en quelque sorte, l'hyper-partition grâce à laquelle la partition corps-espace du trio, dont j'ai exposé l'élaboration dans la deuxième partie et analysé les implications dans cette troisième partie, s'est à la fois formulée et matérialisée. Ni le carnet de bord, ni sa retranscription dans le tableau en annexe, ne comportent une description synthétisant les étapes et les différents filtres que j'ai détaillés ici : la partition s'est construite à mesure que j'identifiais mes propres processus de création et cette identification supposait de puiser à différentes sources – analyses fonctionnelle du mouvement, esthétique, philosophie – qui contribuaient à la fois à élucider des mécanismes corporels et à construire des outils chorégraphiques pour les soutenir. Ne pouvant pas m'appuyer sur une « pratique » et la formulation de sa « logique fugitive » pour définir une partition et la transmettre – comme c'est le plus souvent le cas dans le travail de Deborah Hay<sup>648</sup> – je devais plutôt définir une méthode de transmission croisant la pratique en studio et sa réflexivité critique pour cerner la « logique fugitive » de ma propre pratique.

En œuvrant dans cette direction – celle d'un savoir-crée/transmettre – je propose à mon tour de répondre à la question que se posait Deborah Hay : « Comment [...] transmettre une danse sans dire [aux danseurs] comment bouger mais en leur proposant un tout autre ensemble de paramètres<sup>649</sup> ? ». Les contraintes de production et de création, mêlées aux exigences de la recherche, m'ont amenée à développer une méthode de partage qui, indépendamment d'une forme et sans impliquer un temps long, parvient à transmettre un état de corps et une matière chorégraphique. À cet égard, les deux expériences d'ateliers menés après que la création du trio était terminée ont permis de mesurer l'efficacité des outils que je commençais à construire. La première de ces expériences a eu lieu en novembre 2022 au Pôle chorégraphique de Boom'Structur à Clermont-Ferrand, dans le cadre d'un Entraînement Régulier du Danseur

---

<sup>647</sup> Laurent Pichaud et Myrto Katsiki, « Lire Deborah Hay », *op. cit.*, p. 167.

<sup>648</sup> « Partant d'une sensation d'incorporation déroutante de simplicité, éprouvée en dansant, j'essaie d'en formuler la logique fugitive, puis je me consacre à l'explorer et à en mesurer les conséquences. Une fois que je pense avoir tiré tout le profit possible d'une practice, j'en laisse venir une nouvelle », Deborah Hay, *Mon corps ce bouddhiste*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>649</sup> Deborah Hay, « Horse Rider Woman Playing Dancing. Ann Daly interviews Deborah Hay », citée par Laurent Pichaud et Myrto Katsiki in « Lire Deborah Hay », *op. cit.*, p. 167.

(ERD) de trois heures, et la deuxième s'est déroulée au cours d'une masterclass de trois heures au Studio Le Regard du Cygne en mai 2023. Dans les deux cas je partageais à un groupe mixte – certain.es n'ayant jamais pratiqué la danse tandis que d'autres étaient des interprètes professionnel.les – un enchaînement simplifié des étapes de la partition – elle-même encore à l'état d'ébauche : dans un premier temps je leur demandais de placer autant de faces antérieures et latérales que possibles en contact avec le sol ; puis je les incitais à créer un espacement infime entre leurs corps et le sol et à définir l'espace sous soi comme une matière soutenant leur masse ; je leur proposais ensuite de relier deux parties de leurs corps – l'une supérieure l'autre inférieure – et d'explorer les différentes façons d'ex-tendre ou de resserrer l'espace qu'elles délimitent ; il fallait alors diminuer les surfaces d'appui au sol tout en s'interdisant le contact des paumes des mains et des plantes des pieds, la quadripédie et l'extension maximale des membres ; je les incitais finalement à se saisir des orientations et des pivots qu'ils ou elles percevaient ; en faisant l'impasse sur l'étape de la surélévation – qui suppose une certaine tonicité musculaire – je leur proposais d'adapter ces contraintes à la verticale ; la dernière étape consistait alors à saisir des amorces de geste – non pas depuis la forme mais depuis ce qui l'initie – puis de de s'en dessaisir rapidement, soit pour revenir à l'étape précédente – les contraintes du sol à la verticale – soit pour saisir une autre amorce. Sans leur montrer aucune forme, je les incitais à mémoriser ces différents filtres et à les expérimenter par groupe de cinq ou six. L'exercice supposait donc de lier l'évolution intérieure de ces contraintes à celles des danseur.ses qui partageaient l'expérience. L'observation de leur improvisation me permettait de repérer une mise en tension des corps similaire à celle du solo et à celle du trio : le tremblement des appuis précaires, la pliure des membres, la concentration des corps gainés, les réunissaient dans une même corporéité dansante. Ouverts à une attention diffuse, écoutant les fluctuations de leur propre poids et guettant celles des autres, les corps s'accordaient. Par intermittence, et de manière assez troublante, des gestes surgissaient comme une mémoire synthétisant les danses du *Vrai lieu* et de *Dans le creux de l'absence*. L'ébauche d'une version étendue du trio se révélait sous mes yeux... Bien que je n'aie pas eu l'occasion ni disposé du temps pour approfondir l'observation de cette transmission dans d'autres ateliers, ces deux expériences m'ont permis d'entre-apercevoir le potentiel de ces outils auprès d'un public varié de danseur.ses amateur.ices et professionnel.les et d'envisager la transmission de l'état de corps du solo au-delà du trio. Les perspectives ouvertes par ces expériences, que je n'ai pas creusées dans ce cadre-ci, ont ainsi conforté mon souhait initial : celui de faire apparaître la danse du solo en dehors de son corps d'origine.





Atelier du 15 mai 2023 – Studio Le Regard du Cygne



Atelier du 17 novembre 2022 – Boom'Structur

En réponse à ses propres interrogations, Deborah Hay a imaginé un dispositif de transmission-crédation fondé sur un principe d'adaptation – le Solo Performance Commissioning Project (SPCP). Le protocole est chaque fois identique : la chorégraphe transmet à plusieurs artistes une partition et une pratique qu'elle a elle-même conçues sous la forme d'un solo, puis elle les engage à pratiquer ce matériau seul.es, cinq jours sur sept, pendant plusieurs mois. À l'issue de cette longue sédimentation, chaque artiste présente sa propre « adaptation ». Même si mon propre mode opératoire n'est pas identique – Deborah Hay ne s'appuie pas sur une expérience de création avec d'autres corps pour élaborer sa partition – les deux méthodes tendent dans la même direction : « proposer aux danseurs du matériau qui ne se réduit pas à la simple manipulation du corps physique, mais qui engage la personne entière dans un processus de traduction de ce matériau <sup>650</sup> ». Dans le travail de Deborah Hay la « clef d'activation » de ce processus réside dans ses questions hypothétiques – les performances pratiques – qui stimulent l'imaginaire des danseur.ses en même temps qu'elles servent de « gouvernail » pour les guider

<sup>650</sup> Deborah Hay, « Horse Rider Woman Playing Dancing. Ann Daly interviews Deborah Hay », citée par Laurent Pichaud et Myrto Katsiki in « Lire Deborah Hay », *op. cit.*, p. 167.

dans la « réalisation » de la partition<sup>651</sup>. Telle que je l'ai élaborée, la partition du trio intègre sa propre clef d'activation : les filtres qui la composent travaillent simultanément à stimuler l'imaginaire des interprètes – à travers l'émulation des espaces de projection et de soutien – à soutenir l'état de corps commun – l'intranquillité des corps est garantie par la superposition des contraintes – et à maintenir vivante la dynamique d'écriture – la partition est constituée de gestes *chorégraphiés* dont le rôle est de ménager un passage entre intériorité et extériorité. Alors que Susan Leigh Foster perçoit le matériau chorégraphique de Deborah Hay « comme un « support de référence stable » dont chaque action serait « revivifi[ée] [...] par la conscience de la pratique qui l'a vue naître<sup>652</sup> », le chorégraphique du trio est conçu comme une structure intégrant sa propre dynamique. Ma proposition, qui appelle à être éprouvée et prolongée par d'autres pratiques, jette les bases d'une démarche chorégraphique qui emprunte autant à la « structure générative » et à la partition matricielle décrites par Julie Sermon, à l'« écriture par matière » suggérée par Frédéric Pouillaude et à la transmission de questions qui, chez Deborah Hay, contribuent à stimuler un potentiel imaginaire.

#### 4. De la transmission à l'interprétation

En concourant à identifier cette démarche, l'observation et l'analyse de la création du trio *Dans le creux de l'absence* ont permis, rétrospectivement, de déceler la nature de l'écriture à l'œuvre dans *Le Vrai lieu*. C'est donc par le biais de l'élaboration d'un savoir-crée/transmettre que j'ai pu relier le trouble de l'expérience initiale aux effets produits par la génération et la modulation d'un espace interstitiel. *Le Vrai lieu* s'est ainsi détaché de mon propre corps pour laisser apparaître le corps qui fonde sa danse : intranquille, poreux, ouvert à sa propre vibration intérieure et à celle du vide qu'il/qui le cerne. En performant le solo en mai 2023 au Théâtre de Lorient, j'ai été frappée par le mélange de liberté et de clairvoyance qui a accompagné ma danse : ne cherchant à m'appuyer ni sur un contexte émotionnel, ni sur des éléments extérieurs – décor ou musique –, utilisant les gestes chorégraphiés comme des appuis pour activer certains filtres de la partition du trio, je glissais de l'intérieur vers l'extérieur, tendue au bord de moi-même et de l'espace. J'associais cette sensation à une capacité d'interprétation dont je n'avais encore jamais fait l'expérience en dansant *Le Vrai lieu*. J'étais agie par une écriture qui, insérée entre mon corps et la danse du solo, me décollait de moi-même et me libérait de ma propre

---

<sup>651</sup> Voir Myrto Katsiki, « Étirer le partitionnel. Quatre notes sur les partitions de Deborah Hay », *op. cit.*

<sup>652</sup> Susan Leigh Foster, « Préface » in Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op. cit.*, p. 17.

obscurité<sup>653</sup>. D'une certaine manière, ma performance ressemblait à une « adaptation<sup>654</sup> » de la partition mise au jour par la création du trio ; devenue « voyante », je n'étais plus « la seule souveraine » de ma danse<sup>655</sup>. Mais de quelle danse étais-je devenue l'interprète ? Ou plutôt, quelle interprète étais-je devenue vis-à-vis de ma propre création ? Et de quelle manière la trace du solo s'était-elle, « au filtre de la création, conserv[ée], altér[ée] » si elle n'avait pas, parfois, tout simplement disparu<sup>656</sup> ?

Jusqu'alors, l'expérience du *Vrai lieu* était de l'ordre du jaillissement : même si la plupart des gestes sont définis, j'étais chaque fois saisie par le mystère de ce jaillissement. Le travail de transmission et l'élaboration de la partition ont été de puissants outils pour désopacifier la dynamique intérieure du solo et découvrir l'écriture qui la soutient. En retournant et en éclairant l'intériorité de mon corps, ce processus m'a permis de déceler une « manière de faire corps » et, de ce fait, d'ouvrir l'espace de ma propre interprétation du solo<sup>657</sup>. Néanmoins, l'éclairage qu'a jeté la création-transmission du trio ne pouvait être que partiel : d'abord parce qu'il s'est construit depuis mon propre point de vue, ensuite parce que la méthode que j'ai mise en place – à la fois limitée par ce point de vue et par des contraintes de temps – a pris le parti d'élaborer le travail de passe à partir de l'identification d'une sensation d'espace, laissant de côté d'autres paramètres considérés comme mineurs. La partition qui en résulte transmet donc l'écriture et l'état de corps susceptibles de soutenir cette sensation d'espace spécifique, perçue comme une caractéristique déterminante de la danse du *Vrai lieu*. En ce sens, le *chorégraphique* identifié

---

<sup>653</sup> Frédéric Pouillaude considère d'ailleurs que la transformation du « danseur » en « interprète » est liée à cette « triangulation de la relation » : « Comment passer du statut de “danseur” à celui d’“interprète” ? En triangulant la relation, en insérant entre le chorégraphe et le danseur, comme entre le danseur et “sa” danse, le chorégraphique comme tel, l'écriture ou, si l'on veut, une forme de partition qui n'aurait pas nécessairement besoin d'être écrite », Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op. cit., p. 279. Laurent Pichaud pense quant à lui le « projet d'interprétation » comme un acte « d'écriture » (du « dire » de l'auteur à « l'écriture » de l'interprète), in Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », art. cit.

<sup>654</sup> Je renvoie à la fois au terme employé par Deborah Hay et à l'analyse de la danseuse et chercheuse Johanna Bienaise qui compare le travail d'interprétation à un art de l'adaptation. Voir Johanna Bienaise, « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, consulté le 17 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/439>

<sup>655</sup> Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », art. cit.

<sup>656</sup> Je reprends cette interrogation à Philippe Guisgand, telle qu'il la formule au sujet de l'œuvre de Johanne Saunier, intitulée *Eras-E(x)* : « [cette œuvre] s'ouvre [...] sur cette question du legs, de la trace et de ce qui, au filtre de la création, se conserve, s'altère ou disparaît », in « Transmettre-transformer », *Alternatives théâtrales*, n°98, Bruxelles, 2008, pp. 37-39.

<sup>657</sup> Je fais ici écho à la proposition de Jean-Luc Nancy de concevoir l'interprète dans le sens grec de l'*hermeneus*, c'est-à-dire comme celui qui récite : le danseur interprète le rôle qu'il est lui-même, qui donne lieu à cette « manière de faire corps », in « *Seul(e) au monde*, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy », op. cit., p. 58.

par ce processus permet d'interpréter un des « devenir-corps<sup>658</sup> » – sans doute fondamental – travaillant le corps du solo. La performance de mai 2023 au Théâtre de Lorient n'était donc pas l'interprétation de l'intégralité du *Vrai lieu* mais l'interprétation de ce que j'étais parvenue à cerner. Comment qualifier ce qui demeure *non interprété* et, du même coup, *non transmis* aux danseuses du trio ? S'agit-il de ces intensités qui, dans le trio *Dans le creux de l'absence*, ont paru plus « apaisées » et « comme domestiquées<sup>659</sup> » ? De « la sensation d'effritement de l'enveloppe corporelle<sup>660</sup> » que je cherchais à partager aux interprètes ? Ou bien faut-il considérer que ce qui ne peut être transmis et/ou interprété désigne ces « flux excitationnels complexes<sup>661</sup> » qui traversent le corps humain et singularisent ces gestes ?

Cette recherche-crédation laisse ces questions en suspens, moins soucieuse d'y répondre que de révéler les espaces encore innommés qu'elles désignent. Tout en œuvrant à désenvoûter le mythe d'une intériorité créatrice qui n'aurait « valeur et vérité qu'enfoncée dans l'œuvre<sup>662</sup> », mon cheminement a oscillé entre la mise en lumière de l'expérience de l'œuvre et le ménagement des zones d'ombre nécessaires à la dynamique de la recherche-crédation : à la fois comme lieux où se ressourcent l'élan de création, mais aussi comme espaces de formation de la pensée. Considéré dans sa dimension poétique, l'acte de penser peut en effet être assimilé à un geste de discernement et de contemplation de l'obscurité. C'est ce que décrit lumineusement le philosophe Jean-Baptiste Brenet en interprétant un passage *De l'âme* d'Aristote, où sont décrits ces objets « ignés et brillants » qui ne sont pas vus dans la lumière mais seulement *sentis* dans l'obscurité<sup>663</sup>. Le philosophe relie ainsi l'acte de penser au visible nocturne – ce phosphorescent qui, surgi des profondeurs, ne s'observe que dans la nuit :

---

<sup>658</sup> L'expression est de Laurence Louppe : « Tout le sens de la danse contemporaine, au contraire, consiste à se débarrasser du fantasme d'un corps d'origine. On aura compris combien le travail de la danse implique la longue quête de ce qui pourrait être un devenir-corps », in *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>659</sup> Philippe Guisgand, « Notes à Eva Assayas #2 (pour *Dans le creux de l'absence*) », *op. cit.*, p. 283.

<sup>660</sup> Colonne B – carnet de bord, 2 mars 2023.

<sup>661</sup> D'après Jean Clam, « l'appareil psychique » humain est tel qu'il a une « tendance intrinsèque » à la « rétention de la circulation » : « le corps humain est constamment traversé par des flux excitationnels complexes lesquels cependant ne se donnent que rarement expression dans des actions visibles, c'est-à-dire impliquant des macro-mouvements de l'ensemble ou de parties du corps articulé. Cette donnée structurelle implique l'organisation d'un double mouvement du corps s'articulant autour d'une ligne de l'infra qui sépare une vie « intérieure » et « invisible » du psychosoma d'une vie « extérieure » et « visible », manifestée dans la motilité [...]. De la première, si la rétention-refoulement se fait de manière correcte, rien ou presque ne transpire vers la deuxième », in Jean Clam, « L'infra. Les yeux fermés », *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>662</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>663</sup> « L'objet de la vue, c'est donc le visible. Le visible c'est la couleur, comme aussi une chose qu'on peut exprimer par le langage, mais qui se trouve ne pas avoir de nom. [...] Le tout des objets n'est pas visible dans la lumière, mais seulement la couleur propre de chacun. Certains, en effet, même dans la lumière, ne sont pas vus, mais dans l'obscurité ils produisent une sensation ; ainsi les objets qui paraissent ignés et brillants – ils ne sont pas dénommés d'un nom unique –, par exemple l'agaric, la corne, les têtes et les écailles de poissons, les yeux ; mais d'aucun de

À travers l'histoire on a voulu concevoir la pensée par rapport au voir éclatant, sous le soleil, face au soleil ; mais voir (donc penser), c'est aussi voir autre chose, autrement, c'est voir un autre lumineux, non pas l'irradié, la surface irradiée, dans la lumière tombante d'une source une, mais la multiplicité solidaire des profondeurs brillantes d'elles-mêmes. S'il fallait un verbe, ce pourrait être *cernere*. Cerner, discerner, d'où vient en français le mot secret<sup>664</sup>.

Le geste de transmission qui a guidé la recherche-crédation est bien l'acte de *discernement* grâce auquel s'ouvre un seuil vers la « zone secrète<sup>665</sup> » du *Vrai lieu*. À l'image de ce qu'est la description pour Julien Gracq, la transmission « ouvre ses chemins », et « devient chemin<sup>666</sup> » vers ce qui ne se nomme pas encore. Elle développe ainsi un discours, des formules, des énoncés, pour s'approcher de ce qui ne peut être exprimé en un terme unique, *cernant* cet autre de la couleur – le phosphorescent – que l'on ne verrait que dans la nuit. Tout en élucidant et en nommant certaines caractéristiques du solo, l'acte de transmission ménage ainsi un renforcement où continuent de mûrir les germes de l'obscurité. Cet espace, qui stimule l'élan de création et de pensée, est aussi celui où l'œuvre peut se transformer. Après les vingt premières minutes du trio – soutenues par les étapes et les filtres définis par la partition corps-espace – les dix dernières minutes sont les fruits de cet espace de transformation : la dilatation puis la fissure des corps dans l'espace ; les spirales, initiées depuis les torsos des interprètes comme les moteurs de leur reconstruction, sont un prolongement des ébauches non élucidées du solo.

La transmission épouse donc les courbes d'un cheminement multidirectionnel, travaillant à désopacifier, à questionner et à transformer, dans l'entrecroisement des corps, les paramètres caractérisant l'identité d'une œuvre chorégraphique. Est-ce à dire, en suivant Frédéric Pouillaude, que « l'œuvre trouve à se valider en tant qu'œuvre, en tant qu'objet autonome susceptible d'interprétation et de réinterprétation », dans ce temps de la passe<sup>667</sup> ?

---

ces objets on ne voit alors la couleur propre. Pour quelle raison voit-on ces aspects ? C'est une autre question », Aristote, *De l'âme*, cité par Jean-Baptiste Brenet, *Que veut dire penser ? Arabes et Latins*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2022, p. 33.

<sup>664</sup> Jean-Baptiste Brenet, *Que veut dire penser ? Arabes et Latins*, op. cit., p. 43.

<sup>665</sup> « Ainsi en va-t-il de la transmission de la danse : au-delà du langage, en-deçà du signe, la passation consiste moins à donner des mouvements [...] qu'à ouvrir un seuil. Celui-là, peut-être, de cette "zone secrète" dont parle E.T.Hall », Laurence Louppe, « Transmettre l'indicible », *Nouvelles de danse* n° 20, Bruxelles, Contredanse, 1994, p. 16.

<sup>666</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 15.

<sup>667</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op. cit., p. 279.

Ces questions laissées en suspens désignent des voies que la recherche a repérées mais n'a pas exploitées, de la même manière que certains aspects de la création sont demeurés dans l'ombre, sous la forme d'intuitions. À titre d'exemple, il est frappant de constater que la dimension temporelle de la danse créée n'a jamais été abordée – ni dans mon carnet de bord, ni dans les pages qui précèdent – sauf pour qualifier le « temps du poids » ou celui de « l'organisation intérieure ». Au lieu de considérer cette absence comme la marque d'un désintérêt, j'y perçois le signe d'une impossibilité à penser cette notion en même temps que celle de l'espace : le temps est ici incorporé. Cette absence dans le discours – ou son incorporation dans la pratique – révèle en creux l'importance de l'œuvre ou du faire artistiques dans un tel contexte : la recherche-crédation pallie l'incapacité à formuler certaines sensations en combinant deux voies pour activer la connaissance. Celle de la création construit une pensée et un savoir pratiques dont Mireille Losco-Lena rappelle qu'ils ne « sont pas toujours traduisibles de façon discursive<sup>668</sup> ». Le trio *Dans le creux de l'absence* est à la fois le lieu depuis lequel s'est élaboré un savoir-crédation/transmettre – dont je rends compte dans ces pages – et le lieu d'une connaissance immanente que seule une expérience perceptive permet d'appréhender.

---

<sup>668</sup> Mireille Losco-Lena, *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 192.



## CONCLUSION

Amorcé par le trouble d'une sensation, le mouvement de cette recherche-crédation a été celui d'un cheminement sinueux, incertain, et pourtant lumineux vers la dissipation de l'opacité initiale. L'écrit qui précède en relate les étapes saillantes, dans un effort pour restituer la dynamique fureteuse et poétique d'une pratique de création et de transmission en voie d'élaboration. Ces étapes témoignent autant du rôle de l'intuition – la sensation d'un *lieu* intérieur, la perception du vide dans un tableau, la reconnaissance d'un corps commun, la sensation d'un espace tactile – que de celui du travail de l'analyse dans la progression de la connaissance. La découverte d'une spatialité propre au solo ; l'assimilation de cette spatialité à un mouvement réversible, simultané, haptique et non-directionnel ; l'élaboration d'un dialogue corps-espace susceptible de générer et de transmettre ce mouvement ; la reconnaissance du rôle joué par ce mouvement dans la transmission d'un état de corps commun ; la définition de cet état de corps comme disponibilité à émuler des espaces-matière de soutien : toutes ces avancées sont le fruit d'une démarche expérientielle, croisant et explorant les espaces sensibles et réflexifs de la recherche. Elles ne prétendent pas instaurer de *nouvelles* connaissances, telles que la recherche qualitative le revendique parfois, mais offrent des prolongements et des extensions à ce qui est déjà connu. L'espace de la danse, l'état de corps dansant, l'écriture et la transmission chorégraphique sont ici examinées depuis une expérience de création qui en détermine l'analyse. L'intérêt de cette recherche-crédation concerne moins les outils élaborés que la façon dont ils sont élaborés.

Plutôt que de délimiter la connaissance, cet ancrage favorise une réception dynamique du savoir-crédier/transmettre qu'il met en jeu. En se distançant des paradigmes épistémologiques connus, cette recherche-crédation propose d'appréhender le savoir tel que Bruno Latour le considérait, dans le sillon des philosophies pragmatistes de William James et de John Dewey : comme une « trajectoire » ou un « vecteur de transformation », et non plus comme un « ensemble évoluant vers quelque chose qui reste immobile ». Cette recherche-crédation est elle-même une « activité de connaissance » : « elle relève d'un mouvement le long d'une chaîne d'expériences où prennent place de nombreux *termini*, dont chacun est un évènement<sup>669</sup> » – ou un seuil ? – vers d'autres possibles.

Ces *terminis*, seuils ou ouvertures ne sont pas seulement des images poétiques ; ils renvoient aux espaces à partir desquels la perception vague et initiale de la recherche s'est *transformée*

---

<sup>669</sup> Bruno Latour, « La connaissance est-elle un mode d'existence ? Rencontre au Muséum de James, Fleck et Whitehead avec des fossiles de chevaux », *op. cit.*, p. 8.



en une perception plus claire. Ce que j'ai partagé dans les pages qui précèdent est autant le cheminement du savoir-créer que celui du savoir-sentir grâce auxquels la sensation trouble du solo s'est à la fois développée et approfondie. Dans cette perspective, la mise en lumière d'un état de corps *intranquille*, vacillant entre les fluctuations d'un espace interstitiel produit par ses propres gestes, représente moins l'un des *résultats* de la recherche que l'un des *  v  nements* par lesquels la recherche est parvenue à expliciter des savoirs tacites. L'enjeu majeur de cette recherche-création était de dégager une méthode d'explicitation qui ne recouvre ni ne s'empare du sujet<sup>670</sup> mais qui l'éclaire par intermittence, en suivant le flux de son expérience.

En faisant du trio *Dans le creux de l'absence* le lieu de cette expérience, et sans pour autant diminuer sa valeur artistique, cette recherche-création révèle la portée épistémologique de l'œuvre cr  e : le trio est à la fois une production artistique et le moyen de mieux connaître les conditions de cette production. La dimension esthétique de la recherche doit ici être appréciée dans une perspective pragmatiste, d'après sa capacité à rendre compte d'une expérience *sur et avec* l'art, et non comme ce qui exposerait une vérité sur la création artistique. Dans ce cadre, la composante recherche de la recherche-création assume et explicite le phénomène par lequel certaines œuvres d'art consignent le mouvement du « parcours qui les mène à elles-mêmes<sup>671</sup> » : en retournant l'intériorité du solo, elle analyse et expose le trajet qui conduit jusqu'à elle.

En choisissant de publier les lettres échangées avec Antonin Artaud plutôt que les poèmes incomplets que celui-ci lui avait envoyés – et que lui-même jugeait défectueux – l'écrivain Jacques Rivière devinait l'intérêt du processus créateur dans la révélation d'une œuvre : il estimait sans doute que ces poèmes changeraient de valeur dès lors qu'ils seraient accompagnés du récit de l'expérience douloureuse qui les vit naître. En publiant sa correspondance avec le jeune écrivain, Jacques Rivière en fait donc une œuvre à part entière, à mi-chemin entre le poème épistolaire, l'écrit théorique et le récit subjectif des tourments de la création. Fondée sur l'insuffisance de ces premiers poèmes, *La Correspondance avec Jacques Rivière*, publiée en 1924, signe la naissance d'un écrivain. L'échec initial devient selon Maurice Blanchot « le signe sensible d'un   v  nement central de l'esprit sur lequel les explications d'Artaud jettent une lumière surprenante ».    travers l'intérêt de Jacques Rivière pour « l'expérience de l'œuvre »,

---

<sup>670</sup> En s'interrogeant sur les moyens de faire de la recherche *en* danse, Dominique Dupuy suggérait ainsi aux futur.es chercheur.es : « [...] c'est peut-être dans la recherche même de ce processus que l'on peut espérer atteindre quelque chose qui serait la danse comme contenu-sujet. On ne possède pas ce sujet. On s'en dessaisit. Autrement dit, la recherche en danse contemporaine serait une recherche sur cette recherche », *in* « Quant à la recherche », *Rue Descartes*, vol. 44, né 2, 2004, p. 109.

<sup>671</sup> Tanguy Viel, *Icebergs*, Paris, Les   ditions de Minuit, 2019, p. 86.

Blanchot perçoit en effet « un phénomène auquel semblent liés la littérature et même l'art : s'il n'est poème qui n'ait pour "sujet" tacite ou manifeste son accomplissement comme poème, et si le mouvement d'où vient l'œuvre est ce en vue de quoi l'œuvre est parfois réalisée, parfois sacrifiée<sup>672</sup> ».

Faut-il en conclure que l'œuvre – ici le trio *Dans le creux de l'absence* – est complétée par le récit du processus de transmission et de création qui lui a donné naissance ? Cette interrogation rejoint celle que je soulevais à la fin de la troisième partie à partir des réflexions de Frédéric Pouillaude : l'œuvre trouve-t-elle « à se valider en tant qu'œuvre, en tant qu'objet autonome susceptible d'interprétation et de réinterprétation<sup>673</sup> », dans le temps de la « passe » où s'expose les actes générateurs ?

Si elle ne fournit pas de réponse à ces questions, la recherche-crédation permet de les appréhender concrètement, dans l'espace de tension qu'elle génère entre les formes artistique et discursive : autrement dit, elle donne à penser et à éprouver l'œuvre dans le riche tissu de correspondances qu'elle établit entre les plans sensible et réflexif. Ces plans « se croisent, s'entrelacent » mais, comme l'écrivent Deleuze et Guattari au sujet de la philosophie, de l'art et de la science, « sans synthèse ni identification<sup>674</sup> ». La forme discursive n'aspire pas la pratique artistique dans une représentation conceptuelle et l'œuvre créée n'éclipse pas la pratique réflexive qui l'a accompagnée. Dans cette perspective il me semble que la recherche-crédation n'est pas ce qui contribue à compléter le trio *Dans le creux de l'absence* ou à parachever le solo *Le Vrai lieu* mais ce qui leur offre un autre mode d'existence. En prolongeant la réflexion de Bruno Latour – le savoir est une trajectoire par laquelle les choses du monde se transforment et accèdent à un autre mode d'existence<sup>675</sup> – et en la croisant avec celle de Deleuze et Guattari – l'art existe dans sa capacité à transformer une perception en un percept<sup>676</sup> – la recherche-crédation peut être conçue comme la voie d'une double transformation/connaissance/existence de l'œuvre : la forme artistique nous donne à éprouver un devenir sensible et la forme discursive réfléchit le mouvement de transformation qui soutient ce devenir.

---

<sup>672</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>673</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op. cit., p. 279.

<sup>674</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* op. cit., p. 240.

<sup>675</sup> Bruno Latour, « La connaissance est-elle un mode d'existence ? Rencontre au Muséum de James, Fleck et Whitehead avec des fossiles de chevaux », op. cit., pp. 17-44.

<sup>676</sup> « L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage. L'écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le ton, le langage des sensations », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* op. cit., pp. 211-212.

Cet écrit expose donc la recherche menée par la création du trio *Dans le creux de l'absence* pour transformer une perception tacite en un devenir sensible et transmissible. La sensation d'un « lieu intérieur » s'est ainsi clarifiée par sa *transformation* en un espace interstitiel, produit et façonné par une chorégraphie d'émulations. Cette chorégraphie, qui fonde un unisson d'état, fonde du même coup une méthode pour partager cette sensation. En *organisant* la perception initiale, la partition corps-espace joue un rôle similaire à celui que Deleuze et Guattari attribuent à « la syntaxe d'un écrivain », aux « modes et rythmes d'un musicien » ou aux « traits et [...] couleurs d'un peintre<sup>677</sup> » : elle détermine le « style » qui modèle un « devenir-corps ».

La clarification de la perception initiale, et sa transformation en un « percept<sup>678</sup> », a progressé au gré d'une expérience de création et de transmission qui contribuait peu à peu à identifier la danse du *Vrai lieu* en dehors de mon propre corps. En m'indiquant les moyens d'interpréter cette danse, ce cheminement m'éloignait à la fois de la représentation du lieu intérieur comme noyau irréductible, point d'ancrage, substance enracinée, et de la sensation vertigineuse d'un vide absolu. Le *lieu* que j'avais pressenti s'est plutôt révélé comme un état de vacillement, ouvert par la porosité des corps à l'espace. Le mouvement dansé propre au solo et au trio naît dans ce lieu-intervalle, aux abords d'un vide plein que les gestes créent en même temps qu'ils y puisent. Le *lieu* du *Vrai lieu* est en cela proche de la proposition d'Anne Cauquelin de concevoir le lieu tel que le suggéraient les stoïciens, comme « transformation du vide en corps » :

[...] le lieu n'est donc pas cet ancrage profond dans la stabilité d'une terre-mère, mais un état vacillant de passage, la transformation du vide en corps, une possibilité d'être quelque part, mais sans aucune assurance que cet état puisse durer. [...]  
Le monde des attachements et des racines cède la place à la conception d'un lieu qui « advient ». Il ne s'agit plus de substance, mais d'évènement. Le lieu devenu évènement, accident du temps, et non support du temps<sup>679</sup> [...].

La reconnaissance de ce *lieu* comme *moment* corporel de bascule et d'ouverture à l'espace a fait apparaître une danse qui n'existe plus seulement dans les corps mais qui *advient* à travers eux. Cette observation s'est révélée particulièrement stimulante sur un plan chorégraphique : en définissant les contours d'une écriture capable de générer et de soutenir ce vacillement, et en fixant un cadre à l'émergence vibrante d'une danse qui advient, il est devenu possible de transmettre la nécessité à l'œuvre dans le solo. Alors que *Le Vrai lieu* cherchait à faire du geste

---

<sup>677</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>678</sup> *Idem.*

<sup>679</sup> Anne Cauquelin, « Parler du lieu » in Aline Brochot et Martin de la Soudière (dir.), *Communications. Autour du lieu*, n° 87, 2010, p. 81.

un lieu d'ancrage, le trio *Dans le creux de l'absence* a découvert ce lieu comme le geste fondateur et vacillant d'une danse qui le régénère en permanence. De l'expressivité du geste à la nécessité du mouvement, la danse est bien (re)créatrice d'un lieu oscillant entre les espaces intérieurs et extérieurs.

La recherche-crédation a ainsi contribué à transformer l'expérience obscure du « dansé » en une démarche chorégraphique pouvant être à la fois transmise et (ré)interprétée. En s'éloignant de mon « lieu propre », c'est-à-dire de mon corps comme point d'ancrage, l'état de danse du solo s'en est trouvé désolidarisé. Cette « ex-proprietation », dont Laurent Pichaud soutient qu'elle garantit le passage du « dire » du chorégraphe à l'« écrire<sup>680</sup> » de l'interprète, a pourtant entraîné un mouvement paradoxal de réappropriation. En progressant dans la recherche et dans la création, et à mesure que je distançais la danse du *Vrai lieu* de son support originel, je devinais le rôle que jouait la mémoire de mon propre corps dans le discernement de cette danse. Ce que je parvenais à mettre au jour – et inversement ce qui demeurait obscur – était à l'évidence conditionné par un point de vue et un certain mode d'observation : plutôt que de chercher à éclairer entièrement le champ qui m'occupait, j'ai préféré ménager des lieux d'incertitude. J'ai avancé en tâtonnant, munie d'une torche dont le faisceau lumineux ne discernait que les éléments nécessaires à mon cheminement. Mais ce qui est resté inobservé ne l'a pas été uniquement par choix. La façon dont j'ai prêté attention à certaines intuitions plutôt qu'à d'autres, dont j'ai repéré certains reliefs plutôt que d'autres, était informée par les expériences passées de mon corps. Il est donc probable que la danse que je suis parvenue à détacher de mon corps, et qui n'est pas *toute* la danse du *Vrai lieu*, renvoie plutôt à la danse que je *voulais* et *pouvais* voir. En même temps que cette danse me renseigne sur mon propre *style* chorégraphique, elle m'interroge sur les expériences corporelles qui ont construit cette perception : autrement dit, et en reprenant la formule que nous adressait Gretchen Schiller à l'occasion d'une journée d'étude, de quelle manière mon « CV corporel » a-t-il « informé ma façon de comprendre ma pratique<sup>681</sup> ? ».

En rebroussant le chemin de ma propre chute par l'intermédiaire des interprètes du trio, je n'ai trouvé ni corps originaire, ni vide, ni lieu intérieur. Sous le corps dansant du *Vrai lieu*, j'ai plutôt découvert un corps chorégraphié, empreint de mémoires et d'héritages. Si le travail d'explicitation engagé par cette recherche-crédation m'a permis de dégager la voie d'une

---

<sup>680</sup> Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », art. cit.

<sup>681</sup> Gretchen Schiller, « Du CV corporel au CV rythmique : la place de la pratique dans la recherche en danse », à l'occasion de la journée d'études « Thèse en création, interprétation ou conception : un objet complexe », organisée par l'ACCRA UR3402, tenue le 6 février 2023 à l'Université de Strasbourg.

démarche chorégraphique, cette voie m'incite en retour à rétroéclairer les actes et les états qui ont favorisé cette explicitation : de quelle manière cet héritage oriente-t-il mon observation ? comment la mémoire est-elle mobilisée par l'introspection rétrospective ? Ces questions, qui font écho à l'outil de l'auto-explicitation développé par Pierre Vermersch<sup>682</sup>, ouvrent d'autres pistes de recherche, faisant appel à un cadre méthodologique qui n'est pas celui dans lequel j'ai choisi de me situer. Avant d'envisager d'articuler mes propres avancées avec ce qui leur permet de prendre forme, il m'a d'abord fallu articuler ma propre pratique à un écrit critique qui l'explique et la partage. Sortir du lieu propre, m'ouvrir au vacillement, m'ont finalement conduite au seuil de ma propre écoute.

---

<sup>682</sup> Voir Pierre Vermersch, « Bases de l'auto-explicitation », *Expliciter – GREX2*, n° 69, mars 2007.

## BIBLIOGRAPHIE

### APPROCHES PHILOSOPHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA DANSE

#### Ouvrages et articles :

BALLANFAT, Elsa, *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Zeta Books, 2021.

BOISSIERE Anne et KINTZLER Catherine (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2001.

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

DOGANIS, Basile, *Pensées du corps*, Bruxelles, Belles Lettres, coll. « Japon », 2012.

GUISGAND, Philippe et GINOT, Isabelle, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2020.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2004 (troisième édition).

POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

- « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion. Sur un article d'Erwin Straus », *Philosophie* n° 93, Paris, Minuit, mars 2007, pp. 33-54.

PERRIN, Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

- « Habiter en danseur », in Christian Gausson (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skené*, Cahier n° 1, École supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, 2013, pp.8-19.

QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2013.

VALERY, Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1998.

- « Philosophie de la danse », in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, pp. 1390-1403.

VILLEMUR, Frédérique *Nacera Belaza : entre deux rives*, Paris, Actes Sud, 2018.

## ANALYSE DU GESTE

### Ouvrages :

CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement – introduction à l'analyse des techniques corporelles*, Paris, éditions Désiris, 2005.

LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement* [1950], traduit par CHALLET-HASS, Jacqueline et BASTIEN, Marion, Arles, Actes Sud, coll. « L'art de la danse », 2007.

LABAN Rudolf, *Espace dynamique* (textes inédits écrits entre 1928 et 1950), traduit par SCHWARTZ-RÉMY Élisabeth, Bruxelles, Contredanse, 2003.

LOUREIRO, Angela, *Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêt, Ressouvenances, 2013.

ROQUET, Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2019.

STRAUS, Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, [1935], traduit de l'allemand par THINÈS Georges et LEGRAND Jean-Pierre, Grenoble, Millon, 1989.

### Articles :

AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », traduit de l'italien par Daniel Loayza, in *Trafic* n° 1, 1991, pp. 31-36.

GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 236-241.

GODARD, Hubert, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas* n° 30, juin 1994, pp. 72-77.

GODARD, Hubert, DOBBELS, Daniel, RABANT, Claude, « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », *IO, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, juin 1994, pp. 63-75.

GODARD, Hubert, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in BOUVIER, Mathieu (dir.), [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

KUYPERS Patricia, GODARD Hubert, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », *Nouvelles de danse* n° 53, « Scientifiquement danse », Bruxelles, Contredanse, 2006, pp. 56-75.

LESAGE, Benoît, « Pour un corps imaginant. La somatisation commence au niveau locomoteur », *Psychosomatique relationnelle*, vol. 5, n° 2, 2015, pp. 9-21

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, n° 32, avril 1936.

STRAUS, Erwin, « La posture érigée » [1952], traduit par LENGLET, Anne et ROQUET, Christine in *Quant à la danse* n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, pp. 22-41.

STRAUS, Erwin, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduit par GENNART Michèle, in COURTINE Jean-François (études réunies par), *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), 1992, pp. 15-49.

## PRATIQUES DE CRÉATION ET DE TRANSMISSION

### Ouvrages :

CHAPUIS, Yvane, GOURFINK, Myriam et PERRIN, Julie, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Nouvelles Scènes / La Manufacture », 2020.

CORDEIRO, Volmir, *Ex-corporo*, Pantin, CND, coll. « Carnets », 2019.

DUPUY, Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, CND, coll. « Parcours d'artistes », 2001.

HAY, Déborah, *Mon corps, ce bouddhiste* [2000], traduit par PICHAUD, Laurent et PERINEAU, Lucie, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Nouvelles Scènes / La Manufacture », 2017.

HUMPHREY, Doris, *Construire la danse* [1958], traduit par ROBINSON, Jacqueline, Paris, Éditions Bernard Coutaz, coll. « Danse », 1990.

NACHTERGAEL, Magali et TOTH, Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Paris, CND, coll. « Recherches », 2015.

PERRIN, Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon/Pantin, Les Presses du Réel/CND, 2007.

ROUSIER, Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2002.

SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane, *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Nouvelles Scènes / La Manufacture », 2016.

SOULIER, Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, CND, coll. « Carnets », 2016.

### Articles, Revues :

GUISGAND, Philippe, « Transmettre-Transformer », *Alternatives théâtrales*, n° 98, Bruxelles, 2008, pp. 37-39.



LOUPPE, Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX<sup>ème</sup> siècle : une double révolution », *Littérature*, n°112, décembre 1998, pp. 88-99.

PALAZZOLO, Claudia et SINTÈS, Guillaume (dir.), « Mémoire de l'œuvre en danse », *Recherches en danse*, 7 | 2019 [En ligne : <https://journals.openedition.org/danse/2246> (consulté le 17 juin 2024)].

VELLET, Joëlle et PERRIN, Julie (dir.), « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », *Recherches en danse*, 2 | 2014 [En ligne : <https://journals.openedition.org/danse/199> (consulté le 17 juin 2024)].

VELLET, Joëlle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps*, vol. 72, n° 2, 2006, p. 79-91.

« Espaces en danse », *Repères, cahier de danse*, La Briqueterie/CDC du Val-de-Marne, vol. 18, n° 2, 2006.

« La transmission », *Nouvelles de danse*, n° 20, Bruxelles, Contredanse, 1994.

#### Thèses :

BESUELLE Claire, *Défaire le jeu. Étude à partir de quelques gestes d'acteur-riche-s et de danseur-se-s, dans la création contemporaine flamande*, Thèse de Doctorat en études théâtrales et en études en danse, sous la direction de Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, Université de Lille, 2021.

ZAMBRANO, Scheherazade, *Bâtir l'architecture intime : une recherche-crédation sur la chorégraphie comme champ expansé*, Thèse de Doctorat en arts du spectacle, sous la direction de Marie-Pierre Lassus, Université de Lille, 2021.

### ÉTUDES DE L'INTÉRIORITÉ ET DES ÉTATS DE CORPS

#### Articles et revues :

CLAM, Jean et GODFROY, Alice, « Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam », in BOUVIER, Mathieu (dir.), [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

BESUELLE, Claire et GIVORS, Martin, « L'invisible en jeu », *Thaêtre*, Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, juin 2018 [En ligne : <https://www.thaetre.com/2018/06/16/linvisible-en-jeu/> (consulté le 17 juin 2024)].

DAMIAN, Jérémy, « Les collectifs intérieurs : l'intériorité peuplée, cultivée et politisée du Body-Mind Centering », in CLAVEL, Joanne, GINOT, Isabelle et BARDET, Marie (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, pp. 47-59.

DAMIAN, Jérémy, « L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir !) », *Socio-anthropologie*, 27 | 2013 [En ligne : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/1471> (consulté le 17 juin 2024)].

GIL, José, « La danse, le corps, l'inconscient » [2000], *Terrain* [En ligne], mars 2007.

GLON, Marie, « Partager un état de conscience », *Repères, cahier de danse*, vol. 25, n° 1, 2010, pp. 22-23.

GLON, Marie, « Le corps du souvenir », *Repères, cahier de danse*, vol. 28, n° 2, 2011, pp. 26-27.

GODFROY, Alice (dir.), *Revue Corps-Objet-Image. Infra : l'en-deçà du visible*, n° 1, Strasbourg, TJP éditions, février 2015.

GODFROY, Alice, HERBIN, Renaud et BOUVIER, Mathieu (dir.), *Revue Corps-Objet-Image. Alter : l'autre de la matière*, n° 2, Strasbourg, TJP éditions, avril 2016.

GUISGAND, Philippe, « À propos d'interprétation en danse », *DEMéter*, décembre 2002 [En ligne : [www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf](http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf) (consulté le 17 juin 2024)].

GUISGAND, Philippe, « Pollock ou les états de corps du peintre », *DEMéter*, juin 2004 [En ligne : [www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf](http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf) (consulté le 17 juin 2024)].

GUISGAND, Philippe, « Étudier les états de corps », *Spirale : Arts, Lettres, Sciences Humaines*, n° 242, 2012, pp. 33-34.

GUISGAND, Philippe, « Rendre visible », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, juin 2011 [En ligne : <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=99> (consulté le 17 juin 2024)].

GUISGAND, Philippe, « À propos de la notion d'état de corps » in FERAL, Josette (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239.

PAGES, Sylviane, « Au risque de l'intime : le butô, une poétique de l'infime », *Repères, cahier de danse*, 2012/1 (n° 29), p. 24-27.

PAXTON, Steve, « Esquisses de techniques intérieures », traduit par KUYPERS, Patricia, *Contact Quarterly*, vol. 18, 1993.

« Fantômes etc. », *Journal de danse*, n° 81, Pavillon ADC, août-décembre 2022.

« Images du corps », *Repères, cahier de danse*, La Briqueterie/CDC du Val-de-Marne, vol. 17, n° 1, 2006.

## MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

### Ouvrages et revues :

BOUDIER, Marion et DECHERY, Chloé (éds.), *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes : Performer les savoirs*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022

DEWEY, John, *L'art comme expérience* [1934], traduction coordonnée par COMETTI, Jean-Pierre, Paris, Gallimard, 2010.

FRATAGNOLI, Federica, NORDERA, Marina et VEROLI, Patrizia (dir.), « Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie) », *Recherches en danse*, 5 | 2016 [En ligne : <https://journals.openedition.org/danse/1254> (consulté le 17 juin 2024)].

GUILBERT, Laure, GUISGAND, Philippe, HARBONNIER-TOPIN, Nicole, NORDERA, Marina et VELLETT, Joëlle (dir.), « Être chercheur en danse », *Recherches en danse*, 1 | 2014 [En ligne : <https://journals.openedition.org/danse/193> (consulté le 17 juin 2024)].

GUISGAND, Philippe et SCHILLER, Gretchen (dir.), « La place des pratiques dans la recherche en danse », *Recherches en danse*, 6 | 2017 [En ligne : <https://journals.openedition.org/danse/1651> (consulté le 17 juin 2024)].

### Articles et communications :

DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes*, vol. 44, n° 2, 2004, pp. 106-110.

GINOT, Isabelle « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004.

LATOURE, Bruno, « La connaissance est-elle un mode d'existence ? Rencontre au Muséum de James, Fleck et Whitehead avec des fossiles de chevaux », in Didier Debaise (dir.) *Vie et expérimentation : Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, 2007, pp. 17-44.

LANCRI, Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in GOSSELIN, Pierre et LE COGUEC Éric (éd.), *Recherche Création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 9-20.

PAQUIN, Louis-Claude, « Dégager des connaissances de sa recherche-crédation » [En ligne : <https://www.researchgate.net/publication/346448818> (consulté le 17 juin 2024)].

PAQUIN, Louis-Claude et NOURY, Cynthia, « Définir la recherche-crédation ou cartographier ses pratiques ? », *Acfas Magazine*, février 2018.

PICHAUD, Laurent, « Artiste où chercheur ? », communication exposée à l'occasion du séminaire RESCAM *Dialogues sur les enjeux de la recherche-crédation pour les sciences humaines*, 6 mai 2021, [En ligne : <https://rc.hypotheses.org/60> (consulté le 17 juin 2024)].

ROUSIER, Claire et SEBILLOTTE, Laurent, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements méthodologiques spécifiques », *Rue Descartes*, vol. 44, n° 2, 2004, pp. 96-105.

VERMERSCH, Pierre, « Bases de l'auto-explicitation », *Expliciter – GREX2*, n° 69, mars 2007.

## PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

### Ouvrages et articles :

AMAGATSU, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick De Vos, Paris, Actes Sud, coll. « Le Souffle de l'esprit », 2000.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, coll. « Le livre de poche », 1942.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1959.

BILLETER, Jean-François, *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2002.

BILLETER, Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.

BRENET, Jean-Baptiste, *Que veut dire penser ? Arabes et latins*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2022.

CAUQUELIN, Anne, *Le Site et le paysage* [2002], Paris, PUF, 2013 (troisième édition).

CHENG, François, *Vide et Plein*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, 2005 (deuxième édition).

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique* [1964], PUF, Paris, 1968 (deuxième édition).

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, pp. 12-19.

GOLDSCHMIDT, Victor, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1953.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

HELMER, Étienne, *Ici et là. Une philosophie des lieux*, Paris, Verdier, 2019.

KLEE, Paul *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

MALDINEY, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus* [2000], Paris, Éditions Métailié, 2006.

TANIZAKI, Jun'ichiro, *Éloge de l'ombre* [1933], traduit du japonais par SIEFFERT René, Paris, Verdier, 1977.

VALERY, Paul, « Première leçon du cours de poétique » [1937], *Cours de poétique* t. 1, édition de William Marx, Paris, Gallimard, 2023, pp. 21-45.

VIEL, Tanguy, *Icebergs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

## ANNEXES

## TABLEAU DE RETRANSCRIPTION DU CARNET DE BORD

Pendant toute la durée de création du trio *Dans le creux de l'absence* j'ai tenu un carnet de bord : j'y ai à la fois consigné les exercices proposés aux interprètes, leurs impressions et les miennes à l'issue d'improvisations, et certaines remarques plus générales suscitées par l'entrecroisement de mon observation et de la leur. La retranscription de ces notes en un tableau a contribué à une première organisation des connaissances mises au jour par le travail de transmission et de création.

Sans chercher à modifier le lexique ou la syntaxe employées, j'ai simplement classé ces notes en cinq colonnes, reliées les unes aux autres : la colonne A décrit ce qui a été proposé ou transmis aux interprètes, en précisant s'il s'agit d'une forme gestuelle, d'une contrainte ou d'un enchaînement défini ; la colonne B indique les éventuels objectifs assignés à l'exercice cité en colonne A ; la colonne C rend compte de mes propres impressions face à l'observation de l'exercice réalisé par les interprètes ; la colonne D témoigne des impressions des trois danseuses à l'issue de chaque improvisation ; la colonne E fait état des pistes, des réponses ou des interrogations qui ont émergé à la croisée de ces espaces. Les notes retranscrites dans une seule case fusionnant ces colonnes correspondent soit à des remarques émises en amont ou à l'issue de *filages* précédant une représentation, soit à des réflexions consignées en marge des journées de répétition.

Je précise néanmoins que cette retranscription n'est pas parfaite : soit parce que je n'ai pas intégré dans le tableau des consignes notées mais jamais expérimentées, soit parce qu'il m'est arrivé de développer, pour les clarifier, des notes qui me semblaient trop concises ou trop abstraites pour des lecteur.ices

	A	B	C	D	E
Date	<p>Ce qui a été proposé/transmis</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Forme gestuelle</i></li> <li>- Contrainte</li> <li>- <b>Enchaînement défini</b></li> </ul>	Objectifs	Impressions extérieures (Eva)	Impressions intérieures (Carole, Solène, Soline)	Réponses / pistes/remarques
<b>PREMIER LABORATOIRE AU STUDIO LE REGARD DU CYGNE 26/04-28/04/2021</b>					
26/04/21	<p><i>Transmission des trente premières secondes du solo (au sol), puis d'un court extrait d'une séquence dansée à la verticale (à quelques minutes de la fin).</i></p> <p>Improviser à partir de ces extraits.</p>	Observer la danse que produit chacun de ces extraits puis la danse de l'écart générée pour passer d'un extrait à l'autre.	<p>Solène : les mains Soline : infime tremblement Carole : lignes</p> <p>Soline : séquencé Carole : rétréci Solène : autour</p> <p>Impro debout : intranquille / la tête surplombe</p>	<p>À propos de l'expérimentation au sol :</p> <p>- Carole : minéralité, « végétaux qui fendent la pierre ».</p> <p>- Solène : « sur un fil ».</p>	<p>- l'espace sous soi s'agrandit</p> <p>- le corps est <i>poussé</i> vers le haut ?</p> <p>- puis le ballon se dégonfle</p> <p>- rattraper l'espace sous soi</p> <p>Pistes :</p> <p>- trouver l'air commun</p> <p>- la répétition d'une forme</p>
26/04/21	Contrainte de l'espace entre deux parties du corps (contrainte imaginée pendant la création du solo)				
26/04/21	Être l'ombre de l'une ou de l'autre				Remarque/interrogation : Peut-être quelque chose à trouver avec les orientations, les glissements, les pivots.
27/04/21	Trouver « l'air » commun, le temps commun, l'évolution commune entre : glissements/surélévation/l'espace sous soi grandit/l'air accumulé en haut s'échappe		<p>Les gestes sont plus contraints quand l'air pousse sous soi. Debout, leur corps donne l'impression d'être <i>poussé</i> par l'espace.</p> <p>Les gardiennes de l'espace (entre elles)</p>	<p>Carole cite de mémoire une phrase prononcée par le sculpteur Alberto Giacometti : « La naissance de l'objet crée son propre creux dans l'espace ».</p>	<p>Pistes :</p> <p>- il faut lutter avec l'espace : en soi, autour de soi</p> <p>- Laisser gonfler le « ballon » jusqu'au maximum</p> <p>Attention à avoir : dans les tours, s'il y a</p>



				Elle dit aussi qu'elle identifie un « point de naissance très intérieur » Elle évoque l'image du marbre et de sa fragilité (sculpture de Michel-Ange), qu'elle rapproche de l'image des chasmophytes (végétaux qui percent les minéraux)	pivot il faut soit trancher l'air, soit lutter contre → éviter le plus possible la résonance du geste. La résonance doit être intérieure.
27/04/21	À partir d'une forme définie, faire varier l'air à l'intérieur et autour				Remarque/interrogation : Concevoir des formes à partir du tableau ?
27/04/21	Le corps laisse des empreintes de son ombre/ s'inscrire dans un sillage				Remarques : - S'inscrire dans un sillage - penser à des glissements au sol dans une trajectoire (pivots, glissements, empreintes).
		Noté le 27 au soir : La création de l'espace précède la forme. L'espace supporte et est porté. Le corps est comme une pierre poreuse qui absorbe et libère l'air qui le contient/qu'il contient.			
28/04/21		Noté le 28 : étonnante expérience d'ubiquité – être à l'endroit « qui me regarde » (Laurent Pichaud)			
<b>RÉSIDENCE À MICADANSES 5/07-9/07/2021</b>					
5/07/21	<b>Prolongement de l'expérimentation au sol : glissements/surélévation/l'espace sous soi grandit/ l'air accumulé en haut s'échappe</b>	Préciser les couches de contraintes	L'air se libère quand les 3 corps se sont agrégés		- il faut qu'il y ait un <i>besoin</i> de libérer l'air - éviter d'utiliser la paume de la main comme appui et le double appui sur les jambes
5/07/21	Créer un espace entre 2 parties du corps, à l'extérieur de soi, puis absorber cet espace à l'intérieur			Solène : « comme si la distance se retrouvait partout dans le corps à différentes échelles » ; sensation d'un	

				<p>« creux aéré et léger à l'intérieur ».</p> <p>Soline : « sensation d'un creux du corps par la relation hanche-coude. La sensation de pli se répand à l'intérieur ».</p> <p>Carole : « le rapport a densifié la partie en question » ; sensation de « déplacement de la colonne » ; sensation de « remplissage de l'espace intérieur ». « Ça stabilise », crée une connexion.</p>	
05/07/21	Saisir et dessaisir les gestes des autres qui apparaissent dans le champ de vision (ne pas chercher à intercepter du geste)	Continuer de tester la perméabilité du corps		<p>Solène :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « reliées par des fils » ;</li> <li>- « sortir de soi et y revenir » ;</li> <li>- qd la forme se dissout, « perte de l'état de corps/de la densité » ;</li> <li>- « pas de retour possible ».</li> </ul> <p>Soline :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « Le mvt de l'autre crée de nouveaux prolongements » ;</li> <li>- « encore plus conscience de soi une fois "revenue" ».</li> </ul> <p>Carole :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- sensation « d'effacement dans le fait de se saisir », qui induit une « certaine légèreté ».</li> </ul>	Le fait de saisir plutôt perçu comme « être saisie » → crée une porosité, un va-et-vient entre intérieur et extérieur.
05/07/21	<i>Transcription de la forme issue du tableau Caduta de Beatrice Meoni</i>	Créer un repère/balise			

05/07/21	<p><b>Première longue improvisation guidée :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- commencer au sol, comme les membres épars d'un corps (un seul ?)</li> <li>- absorber l'air, l'intégrer en soi : sa vibration à l'intérieur me fait bouger</li> <li>- créer un espace entre 2 parties du corps : développer cette conscience interne/externe, pliures/creux, à l'intérieur de soi</li> <li>- faire apparaître la « forme » du tableau</li> <li>- l'espace autour pousse vers le haut</li> <li>- une fois debout, tentative de saisie/dessaisie</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'espace intérieur, c'est le muscle qui se densifie, le muscle qui vibre, la fibre musculaire qui vibre (notée à l'issue d'une improvisation que je fais avec elles).</li> <li>- l'instabilité permet de créer cette densité intérieure</li> <li>- La conscience de l'espace autour, de l'espace qui soulève mon corps, me permet de développer une conscience globale de mon corps → cette conscience-là fonctionnerait comme un pré-requis ?</li> <li>- nécessité de se dessaisir de soi pour qu'une instabilité/un risque se produise, pour qu'une faille se creuse et que le mouvement circule → le mvt naîtrait de cette dessaisie de soi dans l'autre.</li> </ul>
06/07/2021	<p>Composer une phrase à partir de la contrainte « espace entre » et en faisant alterner espace intérieur/extérieur. Improviser avec cette phrase : creuser à l'intérieur, la répéter à outrance, comme pour inscrire sa trace dans l'espace, varier densité, rythme* Puis utiliser cette phrase pour entamer la phase saisie/dessaisie</p>		<p>Identification des densités/matières que chacune traverse :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Solène : eau/fluidité</li> <li>- Soline : effacé, marqué</li> <li>- Carole : peu d'oxygène</li> </ul> <p>Sensation qu'elles se communiquent/s'en voient un espace</p>	<p>Solène : « mon geste n'est plus le mien ».</p> <p>Carole parle d'effacement, « non pas comme disparition de soi, mais individuel, pour que le mouvement les traverse/circule ».</p>	<p>Pistes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- creuser dans la même direction</li> <li>- devenir poreuses les unes aux autres mais sans tomber dans le <i>poisson</i> (imitation de la forme)</li> <li>- retrouver la nécessité dans les brisures : peut-être grâce à l'augmentation de la tension.</li> </ul> <p>L'espace commun qu'elles ont créé fait circuler leur</p>

			Un seul corps perçu → permet de voir le mouvement circuler		mouvement → c'est le mouvement que je vois							
	<p>* Tester différentes densités d'espace et actions sur l'espace</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Densité</th> <th>Actions</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Glaise/résistance</td> <td>Vitesse + tension musculaire  Aiguiser</td> </tr> <tr> <td>Compacte</td> <td>Chasser l'air/fermer les espaces</td> </tr> <tr> <td>Environnement souple</td> <td>Contenir, Réfréner</td> </tr> </tbody> </table>	Densité	Actions	Glaise/résistance	Vitesse + tension musculaire  Aiguiser	Compacte	Chasser l'air/fermer les espaces	Environnement souple	Contenir, Réfréner			Identification de la physicalité engagée dans la vitesse : nuque « au-dessus », sensation d'être possédée par le mouvement
Densité	Actions											
Glaise/résistance	Vitesse + tension musculaire  Aiguiser											
Compacte	Chasser l'air/fermer les espaces											
Environnement souple	Contenir, Réfréner											
07/07/21	Retraverser les impros de la veille, commencer à écrire à partir de la forme <i>Caduta</i> (en amont et en aval)				<p>Créer la densité intérieure pour permettre un état dansant. Elle permettrait au mouvement d'apparaître pour lui-même, de circuler.</p> <p>Pistes :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- création de cette densité intérieure comme pré-mouvement</li> <li>- créer une dessaisie/instabilité pour que le mouvement circule</li> <li>- cette instabilité nécessite un retour à soi, à sa densité intérieure....</li> </ul> <p>→ Boucle infinie.</p>							

08 & 09/07/21	Idem + accélération de la phase saisie/dessaisie				<p>- Il faut trouver un équilibre entre lucidité et dessaisissement</p> <p>- comment sortir de l'état qui les étouffe à la fin ? arrêt ?</p> <p>Quelle forme de détachement ?</p> <p>Image apparue à l'issue d'une longue impro : « la glue de l'araignée » pour qualifier l'espace qu'elles créent entre elles et dont elles deviennent les gardiennes.</p>
---------------	--	--	--	--	--

RÉSIDENCE CENTQUATRE 11/10-15/10/2021

11/10/21	<p><b>Nouvelle exploration de l'évolution définie pendant la résidence de juillet :</b></p> <p><b>commencer au sol, comme les membres épars d'un corps ; absorber l'air, l'intégrer en soi : sa vibration à l'intérieur me fait bouger ; créer un espace entre 2 parties du corps : développer cette conscience interne/externe, pliures/creux, à l'intérieur de soi ; faire apparaître la « forme » ; l'espace autour pousse vers le haut ; une fois debout, tentative de saisie/dessaisie</b></p>				<p>- Pour le début : penser à l'idée d'un corps qui se déplie.</p> <p>- Veiller à ne pas quitter la lenteur</p> <p>- Ne jamais arrêter le mouvement : la forme n'est qu'un passage</p> <p>- Les espaces grandissent peut-être de + en + pour se sur-élever ?</p> <p>Note + générale : pour que la conscience de l'espace naisse, il faut que cet espace devienne nécessaire en tant que soutien.</p>
12/10/21	<p><b>Impro guidée :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- sol</li> <li>- passage forme</li> <li>- ouverture d'espace</li> <li>- surélévation → avec resserrement</li> <li>- dislocation</li> <li>- espace resserré (pulsation)</li> </ul>				<p>Dans saisie/dessaisie : retrouver les « trous d'air », puis rapprochement extrême.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- souvenirs des phrases (...espace entre ?)</li> <li>- saisie/dessaisie</li> <li>- évolution « rapidité »</li> </ul>				
13/10/21	<p><b>Même impro guidée que les jours précédents (sol/surélévation/saisie dessaisie) avec en plus la contrainte des « chutes intérieures »</b></p>				<p>Utiliser la phrase de dessaisie pour embrayer dans une nouvelle atmosphère</p> <p>Utiliser la phrase dislocation pour se mettre au diapason les unes des autres</p> <p>Il faudrait resserrer l'espace, augmenter la fréquence de saisie/dessaisie pour qu'elles soient toujours actives</p>
14 & 15/10/21	<p>Travail de la musique. Première ébauche d'un enchaînement des phases musicales selon l'ordre :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 0'-3' : début U1 104 (réf. Prophète)</li> <li>- 3'-5' : kick progressif tempo 58</li> <li>- 5'-8' : disparition synthé/kick tempo up</li> <li>- 8'-12' : U1 40 / phase dislocation/ tempo 91</li> <li>- 12-15' : U1 56, tempo 91 monte jusqu'à 130.</li> </ul>				<p>Notes :</p> <p>Après phase dislocation, dans la phase saisie/dessaisie : garder conscience des espaces et surtout ne jamais « s'installer ». Rester <i>intranquilles</i> tout du long</p>
<b>RÉPÉTITIONS À MICADANSES 30/10-31/10/2021</b>					
30/10/21	<p><b>Filage d'une première forme (telle qu'élaborée au fil des résidences 3&amp;4), en vue d'une présentation au Regard du Cygne le 10 novembre 2021</b></p>				<p>Remarques en amont du filage :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour surélévation : sensation d'un espace qui <i>soulève</i> ;</li> <li>- une fois arrivées en haut, à la verticale, le corps est comme chargé</li> </ul>

					<p>d'une densité qu'il doit libérer ;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- une fois debout, l'espace entre elles se dilate...</li> </ul> <p>Notes à l'issue du filage :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- rester proches ;</li> <li>- mains très connectées dans la remontée.</li> </ul>
31/10/21	<b>Filage</b>				À la relevée les mains sont comme des antennes, des « capteurs » (je note aussi : « traduit l'idée de naissance »).
<b>RESIDENCE CND 28/02-2/03/2022 (avec Carole et Solène)</b>					
28/02/2022	<b>Improvisation à partir de l'évolution définie au sol (espace sous/autour de soi)</b> avec ajout de la contrainte : trouver des arrêts/vibrations/regards/orientations communes	Répondre à la remarque de Philippe à l'issue de la présentation de l'étape de travail : « Voir aussi s'enrichir l'espace d'autres lignes que les regards, demeurés à l'écoute ou en exploration du centre intérieur, peinent encore à tracer et que pourrait faciliter la recherche d'une aide, d'un soutien, d'une complicité ou d'une vectorisation visuelle commune ».		<p>Solène : « impossible de tricher » (sensation plaisante) ; « ne pas pouvoir tricher permet de prendre des risques ».</p> <p>Carole, à propos du risque : « c'est aussi un état. C'est dans l'immédiateté que tu te mets au bord du risque ».</p>	<p>Questions :</p> <p>→ Comment maintenir le risque dans l'écriture ?</p> <p>→ Est-on plus conditionné.e à l'instabilité au sol que debout ? (pour les spectateurs comme pour les danseurs)</p>
28/02	Inventer des gestes « d'évidement » (Jacques Gaillard) à partir de la phrase écrite (espace-entre)			<p>Carole : le geste d'évidement aurait lieu selon elle dans la présence. Il ne peut pas s'agir d'un moteur de mouvement.</p> <p>Carole et Solène évoquent une absence de contours.</p>	<p>Le rien et le déséquilibre, la marche (identifiés comme des réponses éventuelles).</p> <p>Je note aussi : attention à ne pas vider à un endroit sans remplir à un autre (idée qu'il n'y aurait donc jamais d'évidement absolu).</p>

					Autre piste : aller jusqu'à la découverte d'un état...puis le quitter.
28/02	<b>Improvisation à partir de l'évolution définie au sol</b>			Solène : la forme (celle créée à partir du tableau) « comme des encres/des balises ».  Carole : « le temps de l'organisation intérieure détermine le geste ».	Remarques : - Le réflexe de tenir debout.  Questions : - comment faire en sorte que cette organisation ne cesse jamais et qu'elle détermine un geste dansé ?
28/02	Exploration des espaces entre l'horizontalité basse et la verticalité haute.	Tenter d'éprouver un désaxement, une « intranquillité » debout, malgré le réflexe que l'on a de tenir debout	- De « micro » espaces apparaissent et disparaissent ; - on sent le sol dans leurs bras ; - le geste n'est pas juste un appui, il a une valeur pour lui-même : càd que dès que mon bras prend appui dans l'espace, il doit prendre conscience des nouveaux espaces qu'il produit en retour.		
28/02	Pistes de composition : - Commencer « éparpillées » au sol dans l'espace. Tracer une trajectoire horizontale à distance (entre elles ?) avec l'idée des empreintes. - Après remontée du sol, faire voir ces espaces « intermédiaires » avant la phase saisie/dessaisie.				
28/02	S'inspirer des postures représentées sur le tableau des <i>Trois jeunes femmes</i> pour définir une forme. À partir de cette forme, explorer la variété des espaces qui peuvent l'habiter/l'entourer/la former... + contrainte du désaxement	Quels espaces faire exister à partir d'une même forme ?	Quand l'espace s'ouvre brusquement...	Carole : « C'est riche, ça me met au bord de... Ça active la conscience des plans » ; « ça évoque des archétypes qui s'évaporent ».  Solène : « plus concret de partir	Remarque : - métamorphose de la forme par la conscience des espaces.  Questions : - comment donner à voir des objets de recherche dans un cadre spectaculaire ?



				d'un contact sur soi ».	- Mettre en scène des corps « au bord » ? (Travail de la lumière ?)
1/03/22	<p>À partir d'une forme reliant 2 parties du corps, faire varier l'espace (l'amplitude, la consistance, la densité) entre ces 2 extrémités, mais avec en plus la sensation de s'extraire d'une roche/d'une enveloppe de pierre</p> <p><b>Essayer de passer de la phrase écrite (partie-partie) au désaxement/exploration des espaces intermédiaires (y aller progressivement), puis explorer la saisie/dessaisie.</b></p>	<p>Comment trouver un état plus rêche, plus dur, plus impactant ? (Tel que celui que je traverse dans le solo)</p>			<p>Questions :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Comment retrouver le principe d'organisation intérieure dans une phrase écrite ? (Dans l'impro, beaucoup plus organique et « au bord », que dans la phrase écrite).</li> <li>- Comment réemprunter un chemin sans anticiper son parcours ?</li> </ul>
1/03/2022	<p>À partir du sol et de l'évolution définie précédemment, trouver des points de rencontre à travers :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Orientation commune (ouverture d'un espace commun)</li> <li>→ Pivots (déplacement d'un espace commun)</li> <li>→ Regards (projection d'un espace commun)</li> </ul>	<p>« Enrichir l'espace d'autres lignes » (remarque de Philippe)</p>			<p>Questions :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les arrêts doivent-ils être communs ou au contraire singuliers ?</li> <li>- Si même orientation : assumer forme quasi identique ?</li> </ul> <p>Remarque : Faire attention à l'extension, qui fait disparaître de nombreux espaces</p>
1/03/2022	<p>Retravailler phrase écrite debout avec affinement de la sensation de se risquer/d'être au bord</p>		Régularité de Solène/irrégularité de Carole.		<p>Bien marquer les arrêts une fois qu'un espace s'est ouvert</p> <p>Pour Carole : il faudrait rattraper de la densité parfois.</p> <p>Attention à ne pas vider les espaces avec la même vitesse/durée.</p>

1/03/2022	Noté le 1/03/2022 : Avec le solo je suis encore à la recherche d'une matière chorégraphique. Avec le trio je cherche à transmettre cette matière à travers des outils, mais surtout à « mettre en scène » cette matière.				
2/03/2023	Explorer la sensation d'effritement de l'enveloppe corporelle (brisures minérales)				L'espace doit être tranché : quelles résonances à l'intérieur cela produit-il ?
2/03/2023	Reprise d'un extrait d'une impro d'avril 2021, elle-même empreinte de l'extrait du solo transmis (phase debout). Explorer, à partir de cette phrase, un état de glaise, puis esquisser cette phrase à la manière d'un souvenir qui se rappellerait à son propre corps.				Quand la forte densité éprouvée continue de vibrer...
2/03/2023	Explorer la verticalité avec le souvenir du sol dans le corps. Rajouter la contrainte saisie/arrêt.		« Il se passe quelque chose, comme si vous aviez soulevé les espaces du sol » → on retrouve l'instabilité du sol		Oui quand de micro-espaces vibrent. Attention au surplus de tours. La saisie/dessaisie crée du risque et moins de fluidité (dans le sens d'un mouvement facile...)

Noté à l'issue de la résidence au CND :

Le retravail des phrases écrites par la redéfinition/précision des temps/espaces/vitesses/moteurs permet de réaliser que ces facteurs construisent la forme et que je ne peux donc pas en modifier un sans perdre la forme. Or ce qui m'intéresse n'est pas de faire varier une forme à partir de la modification du paramétrage de ces facteurs mais de voir quelles formes produisent un certain paramétrage (celui-ci concernant principalement l'équilibre/le dialogue entre corps et espace).

RÉPÉTITIONS (RATTRAPAGES) À MICADANSES 23/05-24/05/2022 (avec Soline)

23/05/22	<p><b>Exploration du sol à partir des outils définis :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- mettre en contact avec le sol le maximum des faces à la fois antérieures et latérales du corps</li> <li>- le sol est la première donnée : faire naître un espace entre le corps et le sol. La densité de cet espace est proportionnelle à la sensation de son propre poids.</li> <li>- rendre cet espace (sous soi) aussi nécessaire que le sol : réduire les surfaces d'appui (rarement + de 3, jamais 2 plantes de pieds/paumes de mains au sol)</li> <li>- conscientiser les espaces entre les membres, entre les membres et le sol, en maintenant au maximum les pliures.</li> <li>- progressivement, fondre son corps dans l'espace créé par la porosité de son enveloppe corporelle : je suis la matière de cet espace en même temps que je suis dedans (créé un mvt qui ne peut jamais cesser → ce que mon corps déplace me déplace en retour).</li> </ul>		<p>(1<sup>ère</sup> impro) Le sol change de relief (oui, il faudrait avoir la sensation que l'espace/sol ne cesse de changer de plans et de relief).</p> <hr/> <p>(2<sup>ème</sup> impro) Au fur et à mesure l'espace/sol change de nature → ce chgt est dû à la fibre musculaire qui, pour adapter le corps, vibre et fait vibrer l'espace en retour.</p>	<p>(1<sup>ère</sup> impro) : Soline évoque l'image du matelas mousse. Selon elle, il faut assez vite convoquer les espaces « entre » pour modifier l'organisation (et donc ne pas se figer dans une forme)</p> <hr/> <p>(2<sup>ème</sup> impro) « Le fait d'être de la même matière que l'espace crée des oscillations » (en physique-chimie on parle de l'accélération de la matière dans les atomes), « mais ça se réorganise vite ». « Les arrêts sont liés à des mouvements de matière qui passe de l'intérieur à l'extérieur ».</p>	<p>Il faudrait que les propriétés physiques du sol créent la matière de l'espace qui va se développer entre soi et le sol. La sensation/le contact (concret) de l'espace physique (ici le sol) crée mon poids (ou : me communique la sensation de mon poids...en fonction de l'organisation de mon corps au sol (→ en quoi la posture faces antérieures/latérales détermine-t-elle une sensation spécifique ?)</p> <p>Il faut donner de la valeur à ces visions (oscillations, mouvements de matière etc.) : comment ?</p> <p>Prendre immédiatement conscience du réagencement/de l'organisation du poids dans le corps/de la configuration gravitaire.</p>
23/05/2022	<p>Retravail de la phrase écrite debout par la définition des temps/espaces/vitesse/moteurs dans le but d'affiner la sensation d'être au bord/de se risquer</p>				<p>Ne pas mimer le déséquilibre mais créer les conditions du déséquilibre : comment ?</p> <p>On ne dessine pas l'espace, on le déplace (dimension tactile et non visuelle) pour</p>

					rendre l'espace tangible.
23/05/2022	Explorer sensation de s'extraire d'une matière (glue ?)		Image de Soline au milieu d'une onde vibratoire.		
23/05/2022	<b>Longue impro depuis sol jusqu'à phrase écrite.</b>		Renversement de l'espace par le regard.		Piste : - il faudrait donner l'impression que l'espace bascule dans la même direction (cf. dessin).
Remarques et questions notées à l'issue de la répétition du 23 mai : <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'espace agit sur moi et non l'inverse ;</li> <li>- La matière chorégraphique est définie par le traitement de l'espace ;</li> <li>- Comment faire coïncider les imaginaires et les rythmes intérieurs à travers la définition du rapport à l'espace ?</li> </ul>					
24/05/2022	Observation de l'impro de Carole et Solène au CND. Explorer l'état qui semble les animer.			Soline, à l'issue du visionnage : « on dirait qu'elles se projettent en bloc ».  À l'issue de sa propre exploration : « un rapport hanches-mains s'est instauré » ; l'espace vibre, puis impressions de « translations » dans de la roche : « tout est morcelé à l'intérieur de moi, ça bouge dans un trou de roche ».	
24/05/2022	Composition d'une phrase espace entre hanches-mains puis, à partir de cette phrase, explorer l'espace/matière roche.			Difficulté de s'effriter en continu.	La phrase est un outil pour s'extraire (de la matière), ou pour creuser la matière.
24/05/2022	Exploration des espaces intermédiaires (entre horizontalité basse et verticalité haute) avec ajout de l'idée d'un relief et de plans qui ne cesseraient d'évoluer. (J'improvise avec Soline)		Monter la charge du sol debout.	Nécessité de se raccrocher à son corps Sensation d'un « trou entre toi et moi » (Soline).	Danser ou être dansée ? → Être dansée par l'espace et par l'espace des autres.  Le geste a lieu entre le vide du corps

					(Tchouang-Tseu) et le plein de l'espace.
24/05/2022	<b>Exploration du sol avec outils définis (voir plus haut).</b>			Absence de limites du corps du fait d'être « bougée par la matière de l'espace qui nous contamine ». Mouvements de « valves », « porosité » du corps.	Redonner à l'espace ses propriétés physiques...l'espace comme corps (vision matérialiste) ?

**RÉSIDENCE À MICADANSES 25/07-5/08/2022**

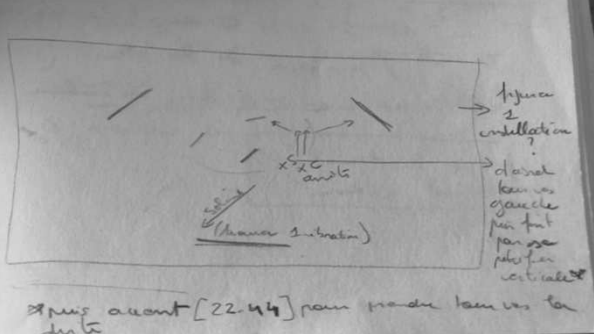
Notes en amont : quel état/quelle sensation de l'espace après l'élévation ? 1) effritement/déchirement – 2) désaxement – 3) espace-entre ?

Puis « glisser » dans la matière espace des autres pour être dansée par elle/s ?

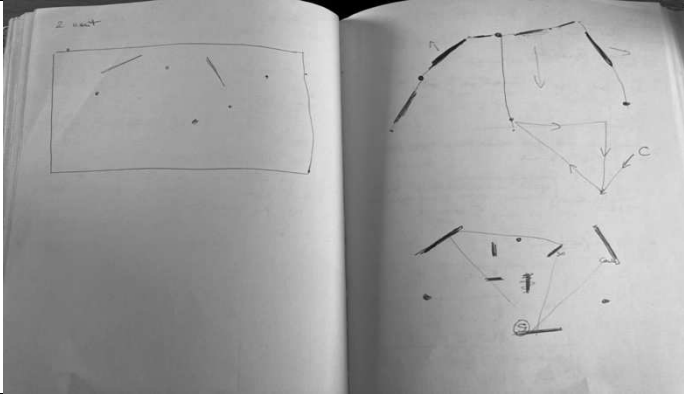
25/07/2022	<b>Ré-exploration du sol (avec les outils définis lors des sessions précédentes) suivi de l'élévation puis de la « toile-espace ».</b>		Étonnants moments de surélévation communs. L'espace « plein » du début vibre progressivement (accompagné par la musique). L'espace semble un mur auquel elles s'accrochent.	Carole : « ça déplace le centre de gravité ».	Remarques : - quand l'appui est infime, laisser voir la vibration produite.  - la toile-espace « facilite », permet de sortir du corps-poids.
25/07/2022	<b>Explorer le sol (selon consignes précédemment citées) en donnant aux danseuses 4 tops correspondant à 4 mouvements de la toile de l'espace</b> (se répercutant sur les corps selon la théorie de la relativité générale) : - top 1 : les extrémités de la toile se soulèvent de part et d'autre, provoquant l'attraction des corps vers le centre de la toile ; - top 2 : l'extrémité gauche (jardin) de la toile s'élève davantage, entraînant les corps vers la direction opposée ; - top 3 : idem mais dans l'autre direction ;	S'appuyer sur la loi de la relativité générale (les courbures de l'espace au voisinage des masses induisent leurs mouvements) pour fonder un imaginaire commun. + imaginaire du mur escaladé.			Des mouvements qui font basculer plutôt que des directions à prendre (tjrs idée d'être dansée mais de créer les conditions pour l'être).

	- top 4 : la toile s'élève de manière uniforme, élevant les corps / imaginer un mur que l'on escalade (2 imaginaires).				
25/07/2022	<b>Idem+ saisie/dessaisie</b>				Le réseau se remplit de forces mais chacune doit rester sa propre planète, c'est-à-dire recevoir différemment la force/l'élan. Cela éviterait de se mordre la queue ?  Comment travailler la singularité de sa propre réception : la façon dont je reçois le mouvement/la force/l'élan de l'espace ?
26/07/2022	<b>Tentatives/pistes de composition :</b> - revoir phrases « effritement » et, pour Solène et Carole, composer l'ombre de celle de Soline ? - idée de progression après toile-espace : l'espace se rigidifie progressivement et Soline s'en extirpe. Carole et Solène bloquées dans une sidération progressive (d'éloignées elles se rapprochent). Peut-être utiliser en transition l'état saisie amorce/glaise - Explorer saisie/dessaisie avec sensation de la toile de l'espace qui se rigidifie			Carole citant une phrase de Rilke : « Danser, est-ce combler un vide, est-ce taire un cri ? C'est la vie des astres prise au ralenti ».	
27/07/2022	<b>Précisions sur la composition :</b> Phrase toile-espace → poursuite avec échappées/espacements → extraction Soline ≠ retenue Carole et Solène → aspiration/torsion/projection ? 2 <sup>ème</sup> essai : après extraction de Soline, Carole et Solène restent liées par la toile				Qualifier l'état progressivement, au gré de multiples explorations sur le type de relation corps-corps, corps-espace, qui anime les interprètes.

	(pulsation, étirement de la membrane). (Soline passe par-dessus puis elle est comme aimantée par la toile élastique).				
28/07/2022	Première ébauche d'un minutage de l'ensemble (+ notes sur la musique) - sortie de la forme vers 7' (souhait : 9') - Vers 12' début de la toile (souhait : 15') Musique : préférence pour l'aspect tellurique de la version initiale (le caractère « atmosphérique » ne permet pas aux danseuses de s'appuyer dessus). La musique figure au début la matérialité de l'espace. - extraction de Soline vers 18' - début Carole vers 22'				À propos des spirales finales : développer le pivot « qui creuse ensemble » ; à expérimenter : si chacune a une phrase et des vitesses de giration différentes.  Pistes :  - travailler la singularité de sa réception (une fois identifiée la relation corps-espace) ; - l'éloignement/ la sortie de la toile est synonyme de rigidification/pétrification ; - faut-il prolonger le solo de Soline ?
29/07/2022	Utilisation des vidéos des filages précédents pour retrouver des repères au sol (pivot coude), des orientations communes (début solo Soline), cerner et préciser des états pour les faire émerger à nouveau (« voir état Soline à 6.37' » ; « Solène → 5.25-6.17' et 7.43-8.30 : états justes), faire réapparaître des images (« oui remontée de dos »). Il s'agit de fixer des balises.				

29/07/2022	Composer en s'appuyant sur une première ébauche de la scénographie, constituée de 6 LED placées au sol et qui pourrait figurer, selon leur disposition en rapport avec les 3 corps, une constellation (voir dessin(s))	 <p>The sketch shows a rectangular stage area with several points marked by short lines, representing the positions of 6 LEDs. Handwritten notes include 'figura 2 constellation', 'dans le plan de la scène pour faire passer l'attention verticale', and 'puis avant [22-44] pour perdre l'attention du public'.</p>			
29/07/2022	<b>Improvisations à partir des trames établies au sol et à la verticale pour définir des balises dans la composition</b>		Des pivots comme des mouvements de matière.  Appuis de plus en plus précaires.		Remarques : - appui commun sur les genoux pour initier la phase de surélévation à 8' ; - attention aux résonances (surtout chez Carole) : il y a des « trous » au début mais par la suite il s'agit plutôt de l'élasticité de la toile et/ou de ses vibrations ; - attention à ne pas se figer dans une forme.
29/07/2022	<b>1<sup>er</sup> filage – découpage du temps et défrichage de la composition générale (rapports danse/musique/lumières)</b>				Remarques : -pivot commun à 4' ; - améliorer les espaces mais possibilité d'écrire l'arrivée à la « forme » ; - travailler aux amorces de la spirale.  (Découpage du temps au sol : 1) environ 5' pour arriver à la forme 2) 4-5' pour arriver sur les genoux ; puis premiers tremblements de musique/lumière/corps).



1/08/2 2	- <b>composition au sol à partir de l'impro du 29/07</b> - <b>idem pour la composition de la suite de la « toile ».</b>				Pistes : - pour la suite de la toile : étirement de la matière tissée → les accents sont liés à des rétractations de matière.
2/08/2 022	Tests de composition scénographique.				
2/08/2 022	Filage pour préciser certaines « balises » dans l'évolution chorégraphique et ajuster la relation danse-musique.				Les regards découvrent des espaces
3/08/2 022	Filages divers				Pistes et remarques :  - préciser à chaque fois la manière dont corps et espace agissent l'un sur l'autre → la partition de ce dialogue détermine une écriture et une esthétique du geste. - Continuer d'explorer la « rétractation de l'espace ».
3/08/2 022	Improvisation à partir de l'idée que l'espace commence à agir sur elles : il se met à « bugger »		Lutte progressive pour tenir	Solène : image de la boîte de l'avion, secouée par les turbulences ; « changement de plan et d'équilibre ».  Soline : un/des « changement(s) d'orientation des espaces intérieurs ».	Remarque : cette contrainte ne produit pas que des accents.

				Carole : trouve « l'inconfort » en initiant le mouvement par le bassin et la colonne.	
3/08/2022	<b>Filage</b>			Carole, Solène, et Soline : « ça s'auto-alimente ; ça chemine ; ça va de nécessité en nécessité ».	
4/08/2022	Composition de ce qui suit la « toile » à partir de plusieurs extraits d'impro filmées.  + précisions de la relation entre danse et musique				
5/08/2022	<b>Filage</b> et définition de repères musicaux précis.				<p>Précisions concernant les repères musique/danse :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- premières basses : 1.45' avant la forme ;</li> <li>- grosses basses + synthé : pose genoux ;</li> <li>- démarrage du beat : bascule ;</li> <li>- « feux d'artifice » : prélude à la « toile » ;</li> <li>- nouveau synthé : solo Solène ;</li> <li>- basses à 25' : début solo spiralé de Carole.</li> </ul> <p>Remarques :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les premières impulsions pour les phrases spiralées sont données par Carole puis Solène et Soline deviennent maîtresses de leur propre rythme.</li> <li>- Pour phase de surélévation : attention à ne pas être dans la</li> </ul>

					<p>recherche d'équilibre mais être plutôt dans la recherche d'appui dans l'espace</p> <p>Question :</p> <p>Comment faire en sorte que le geste crée en permanence sa propre nécessité ?</p>
5/08/2022	<b>Filage</b>				<p>Remarques :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les points de rencontre sont comme des photographies dont l'empreinte persisterait ;</li> <li>- après la « forme » les 3 corps fusionnent dans la même matière (+ épaisse, comme la musique) ;</li> <li>- à la fin, il faudrait que la lumière transmette la sensation d'une perte de repères.</li> </ul>
<p>RÉPÉTITIONS AU CND ET À MICADANSES (5/09 ET 8/09/2022) (en vue de la première à Micadanses le 19/09/2022)</p>					
5/09	Travail de l'effet « orbites » et des spirales après la remontée du sol				
8/09	Attention portée sur le travail de la lumière				Note concernant le regard « complice » de Carole qui accompagne.

9/09	<b>Filage</b>				Remarques : - Se servir des bugs musicaux pour explorer la sensation « glissements de terrain ». - Notes sur les regards : plus « habités » et moins lointains (pour Solène).
RÉPÉTITION AU CND (15/09)					
<p>Note en amont :</p> <p>Le regard de Solène passe par la face mais va dans la direction de Soline (diffraction d'un même regard). Carole regarde vers Soline et entame sa « révolution » (Carole semble guetter quelque chose). Une fois qu'elle passe (arrêt avec regard) entre Solène et Soline, elles entament elles aussi leur « révolution » (pas forcément un rythme crescendo). Carole s'arrête au bout de 5/6 tours (crescendo), puis Solène et Soline. Regards entre elles, puis 3 regards en face, l'image se forme.</p>					
15/09	<b>Filage</b>			Carole parle de « friction dans l'espace » entre Soline et le creux au lointain.	Remarques : - Commencer à activer sa spirale sur place ; - l'arrêt de Carole provoque une réaction ; - moins de tristesse dans les yeux (Solène).
15/09	<b>Filage</b>				- La « toile » correspond au moment où elles <i>s'accordent</i> le plus ; - être bougées les unes par les autres (ex : effet du tour de Carole sur Soline).
19/09	<b>Filage</b>				- Soline est comme tirée (aspirée ?) par Carole après le « chaudron » ; - attention aux délais/retards... - oui rigidité du torse Carole ; - transfiguration intérieure de Soline.

RÉPÉTITIONS EN NORMANDIE 10/02 ET 11/02/2023 :  
(en vue des représentations des 22/03 et 23/03/2023 au Studio Le Regard du Cygne)

Réflexions notées en amont :

- Le mécanisme qui contribue à un « débrayage » (M.Bernard) du réseau sensoriel du dedans vers le dehors : l'imaginaire. Le réseau sensoriel du dedans (poids, musculature, ossature, contact du sol) s'extériorise par le biais de l'imagination et crée un espace fictif avec lequel il va interagir.
- Dans *L'Œil et l'Esprit*, l'imaginaire est ce qui « tapisse intérieurement la vision »
- Questionner Solène, Soline et Carole sur ce qui *tapisse* leur corps.
- L'espace fictif créé par l'imagination vient-il en retour « re » tapisser leur intérieur ?
  
- Valéry : « Il semble bien que [le danseur] n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi fuir encore... » : cet objet pourrait-il être la matière-espace ?

Pour cette résidence je souhaite préciser la physionomie de l'espace que les danseuses construisent.

Précisions quant à l'évolution de la pièce, à l'intention des interprètes :

Importance de la fragilité après la relevée du sol : imaginer que les espèces de bandes d'espace qui vous reliaient se fissurent, craquèlent, se fendillent...

Au début vous êtes/vous créez un magma. Rien ne pré-existe. Vous partez d'un point-zéro. Votre imaginaire/projection crée un magma à partir de votre réseau sensoriel interne.

Vous bougez cette matière et elle vous meut en retour, constamment (vous + l'« objet » évoqué par Valéry).

Quand vous vous relevez, vous étirez la matière, elle résiste (→ densité des corps) mais elle se laisse être fendillée.

Oublier les plans d'horizontalité et de verticalité. Visualiser des plans de matières désolidarisées.

Dosage entre prise de risque/mise en danger et véritable danger pour ne pas laisser émerger des gestes réflexes : comment parer le danger total ? Créer des outils comme des « béquilles » (phrase écrite ou saisie du geste de l'autre : se rattraper dans le geste de l'autre) ?

Solo Soline : s'extirper après « équilibre flottant » avec côtes/coude côté gauche + centre. S'extirper « de sa propre peau ».  
Ne pas perdre les regards – même furtifs – vers Soline.

Quand Carole commence à spiraler, ses spirales résonnent en vous (comme des traces/ou des vibrations ?). Le mouvement ne s'arrête jamais.

Les spirales comme l'apprentissage de la marche

Le fait d'éprouver véritablement un même espace rend possible des variations de vitesse entre chacune, sans pour autant que les corps paraissent dissociés.

10/02	<b>Filage</b>				Remarques : - faire moins sentir le déplacement dans la spirale ; - attention aux liaisons (Carole)
11/02	Échange avec les interprètes : quelles sont leurs premières intentions/visions/projections ?				
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carole perçoit une matière-magma qui vient la « remplir par en-dessous ». Elle s'appuie sur plusieurs plans plutôt que sur un seul plan diffus ;</li> <li>- Solène parle de « plaques tectoniques » (rejoint par-là l'idée d'une multiplicité de plans) ;</li> <li>- Carole évoque l'impression d'être en « kit » au début, puis de se construire comme une pierre ;</li> <li>- Soline a besoin de laisser exister « le temps du poids » ;</li> </ul>				

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Solène laisse « gronder » qqch par en-dessous puis est « portée » par le sol. Ensuite elle sent le poids de ses membres par les os. La vibration entraîne une « densité osseuse » (corps imaginaire osseux ?) ;</li> <li>- Carole s'interroge : « comment trouver l'équilibre entre tout le poids déposé et des restes de tensions pour rester active ? » ;</li> <li>- Soline fait glisser le poids d'une partie du corps à l'autre (Solène utilisera cette image après). Elle prépare son corps (« corps préparatoire ») au soulèvement à venir ;</li> <li>- Solène prend appui dans l'espace, puis glisse dessus (comme si elle construisait progressivement des parois imaginaires) ;</li> <li>- Solène parle de continuité. Elle trouve le « corps-sablier » (de Soline) plus tard.</li> </ul>				
11/02	<b>Impro sol → remontée</b>			<p>Solène parle d'un corps « moulé » qui bouge/évolue à l'intérieur de ce moule.</p>	<p>Remarques et questions :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- attention aux bras longs sur le côté qui équilibrent le corps.</li> <li>- Comment assurer l'intranquillité ? → présence des autres/bouger l'espace ensemble...</li> <li>- Les torsos siamois. Le torse pilier. Les torsos comme les ouïes des poissons.</li> <li>- S'appuyer sur les sons « sous-marins » (forage de l'eau) pour donner consistance et résistance.</li> <li>- Comment s'arrêter après les spirales ?</li> <li>- Toujours attentives à la résistance. Éviter au maximum les effets de succession.</li> <li>- Attention aux mains cassées.</li> <li>- Si Soline « apprend » le solo de Solène pour en être imprégnée ?</li> <li>- Solo Soline : imagine que ton corps se reconstruit de l'intérieur, les</li> </ul>

					<p>cellules se réorganisent.</p> <p>- À partir des « toc-toc » (repère musical), Solène et Soline sont liées par le torse et uniquement aspirées vers la droite.</p>
11/02	<b>Filage</b>				<p>- Dans la spirale-chaudron il y a des moments où les trois corps pourraient presque « bugger » ensemble.</p> <p>- Solène doit être plus « concernée » par la direction de Soline.</p>

RÉPÉTITIONS PRÉCÉDANT LES REPRÉSENTATIONS AU STUDIO LE REGARD DU CYGNE LES 22 ET 23 MARS 2023

16/03	<p>Noté en amont :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Chaudron : élever la matière qui se fendille/craquèle/se fissure ;</li> <li>- issue du chaudron : Carole ouvre l'espace, Solène est aspirée, Soline résiste ;</li> <li>- Soline poussée par l'arrière (espace du dos) dans la diagonale ;</li> <li>- des torsos qui enroulent et déroulent l'espace.</li> </ul> <p>Noté après un filage :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Solène doit être plus « appelée » par le vide laissé par Carole ;</li> <li>- chaudron plus dense et craquelé ;</li> <li>- se penser parfois plus en « kit », moins globales.</li> </ul>
23/03	<p>Noté en amont :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- prendre son temps au début. Sentir le poids, verser le poids dans le corps. Ne jamais presser ;</li> <li>- chaudron : étirer la matière depuis le sol. Lui laisser le temps de craqueler/ se fendiller ;</li> <li>- écarter l'espace chaudron autour de Soline ;</li> <li>- importance des regards ;</li> <li>- attention à ne pas se penser trop « globales » ;</li> <li>- attention aux effets de résonance et de succession ;</li> <li>- Pour éviter de « casser » les poignets, penser au plan de l'avant-bras dans son ensemble.</li> </ul>

