

L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture

Jean-Marc Besse

▶ **To cite this version:**

Jean-Marc Besse. L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture. Les Carnets du paysage, 2007, 13-14, pp.11-19. halshs-00185718

HAL Id: halshs-00185718
https://shs.hal.science/halshs-00185718

Submitted on 6 Nov 2007

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.

Jean-Marc Besse

L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture

Les Carnets du paysage, n° 13-14, 2007, numéro spécial « Comme une danse », pp. 11-19

Le moment est venu de prendre conscience de la nature fluide de l'espace
R. Laban

Cher Jean-Luc,

Je cherche à répondre à tes incertitudes concernant la possibilité de faire ce numéro des *Carnets du paysage* sur la danse et la chorégraphie.

En quoi, en effet, une réflexion sur la danse et la chorégraphie, ou plutôt à partir d'elles, peut-elle nous aider à construire une réflexion sur le paysage (et le projet de paysage) ?

Je réponds à ta question par une autre interrogation, que je vais tenter de développer dans les lignes qui suivent : ne peut-on retrouver dans la danse et la chorégraphie l'analogon des gestes mêmes de la fabrication du paysage, c'est-à-dire les gestes de la fabrication d'un lieu habitable pour l'être humain (ou du moins la question de la possibilité ou non de cette habitation) ?

Certes, ce n'est pas assez de dire que l'on a affaire dans l'un et l'autre domaine à des arts de (la description de) l'espace, mais c'est déjà beaucoup. Cela nous donne une orientation, un point d'entrée : l'espace, la spatialité. D'où la question : n'y a-t-il pas un point de rencontre entre danse, chorégraphie et paysage, dans une manière commune ou voisine de se rapporter à l'espace, ou de décrire l'espace ? Ne peut-on explorer la question de la danse et de la chorégraphie du point de vue d'une réflexion sur « l'espace-du-paysage » (je trouve cette expression chez E. Straus et H. Maldiney, entre autres) ? N'y a-t-il pas une spatialité propre au paysage, et la danse ne nous permettrait-elle pas de l'envisager ?

J'ai bien conscience, tu t'en doutes, que les questions du paysage ne se réduisent pas à celle-ci, loin de là. Mais il me semble qu'une interrogation rigoureuse sur la nature spécifique de la spatialité propre au paysage est aujourd'hui nécessaire. Et, plus encore, une interrogation sur la ou les manières de fabriquer de l'espace à partir du ou des mouvements (du corps). Nous avons déjà rencontré cette question dans les numéros précédents sur le jardinage et sur l'hodologie. Cette réflexion que je propose sur la danse et la chorégraphie en est pour moi le prolongement.

***

L'espace-du-paysage ce n'est pas l'espace objectif, ni l'espace comme spectacle, ni l'espace tel qu'il est élaboré par la représentation intellectuelle : c'est l'espace tel que le corps le comprend, c'est-à-dire aussi le décrit par ses mouvements et sa situation, par ses conduites. Ni objectif, ni subjectif : c'est l'aspect du monde auquel le corps s'adresse et s'attache. C'est le milieu de ses comportements, ou, comme le dit Koffka, son « environnement comportemental ».

C'est un espace extérieur d'un genre particulier. Le corps n'est pas extractible, séparable de cet espace : il est sien, au sens où il est son monde, et le corps est le centre des significations qui font la mondanéité de ce monde. Cet espace exprime le corps. Merleau-Ponty : « Tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace. » (*Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p. 291)

Je m'arrête à cette dernière phrase : la prise du sujet sur son monde, qui est l'origine de l'espace. Ne peut-on pas désigner ici, précisément, le point de la rencontre possible entre la question de la danse et celle du paysage ? C'est-à-dire : le corps et ses spatialités, la construction de l'espace par les mouvements du corps, la reconnaissance de l'existence d'un niveau de spatialité spécifique, relatif aux comportements du corps-sujet.

On a donné des noms différents à cet « espace-du-paysage » : c'est l'espace hodologique chez Lewin et Sartre, l'espace du corps propre chez Husserl ou Merleau-Ponty, l'espace du Dasein chez Heidegger, l'espace thymique chez

Biswanger, l'Umwelt chez Uexküll, l'entourage comportemental chez Koffka, etc. Ces diverses expressions cherchent toutes à rendre compte de l'existence d'un niveau original de la spatialité, ni objectif, ni subjectif, mais, intérieur et extérieur tout à la fois, véritablement au *milieu* : ce milieu je l'appelle l'espace-du-paysage et il me semble que la danse et la chorégraphie m'aideront à le décrire, à le penser.

***

On peut trouver en effet un écho de ces considérations phénoménologiques sur l'espace, le corps et le mouvement, chez Rudolf Laban, le grand chorégraphe théoricien du début du XX^e^ siècle : « La division de l'espace en différentes dimensions, directions et déplacements est basée sur l'expérience du mouvement corporel. Le sens spatial est d'origine dynamique. En avant, à gauche, à droite, sont des expressions désignant des mouvements en relation au centre de notre corps. L'idée de dimensionnalité suppose un centre duquel les six directions rayonnent . Les sites sont dépendants de l'action d'être placé quelque part autour du centre. Mais la stabilité des objets déposés à un endroit suppose encore qu'ils étaient transportés préalablement au lieu de leur repos actuel. Le repos lui-même est une négation du mouvement, un cas spécial du dynamisme général. C'est ainsi, au moins, que l'homme *motorique* pense et sent. Si nous nous mouvons, nous décrivons toujours diverses lignes dans l'espace. » (*Espace dynamique*, Bruxelles, 2003, p. 43)

***

La spatialité hodologique (Lewin) ou motorique (Laban) correspond à la perspective d'un espace qui ne préexiste pas au chemin et plus généralement au mouvement, mais qui, à l'inverse, est produit, aussi bien sur le plan de la réalité effective que sur le plan de la perception, par les cheminements.

Cette suggestion, tu le sais, a été réappropriée et développée dans des domaines différents de la culture : la psychologie du comportement animal et

humain, l'histoire et la théorie de la cartographie (c'est le sens de la distinction entre carte et itinéraire), la théorie de l'urbanisme et du paysage (K. Lynch, J.B. Jackson), mais aussi la philosophie Heidegger : l'ontologie comme hodologie).

J'aimerais ici renvoyer au très beau texte de Gilles Deleuze, intitulé « Ce que les enfants disent » (dans *Critique et clinique*, Paris, 1993, p. 87), où je lis ceci, à propos de l'art et plus exactement de la sculpture : « A l'art-archéologie qui s'enfonce dans les millénaires pour atteindre à l'immémorial s'oppose un art-cartographie qui repose sur 'les choses d'oubli et les lieux de passage'. Ainsi la sculpture, quand elle cesse d'être monumentale pour devenir hodologique : il ne suffit pas de dire qu'elle est paysage, et qu'elle aménage un lieu, un territoire. Ce sont des chemins qu'elle aménage, elle est elle-même un voyage ».

Je ne voudrais pas ajouter d'autres mots aux mots si exacts de Deleuze. Je me contente de développer cette indication : il y a un art hodologique, dans lequel l'œuvre, qu'elle soit sculpture, bâtiment ou paysage (Deleuze renvoie à l'intervention de Carmen Perrin dans le projet *La voie suisse*, de Georges Descombes) se fait carte (et non pas calque, pour reprendre la distinction deleuzienne). L'art hodologique fait de l'œuvre une cartographie, c'est-à-dire tout à la fois une représentation, une concentration, un dispositif d'opérations vis-à-vis du réel, et une intensification de l'espace et des expériences qu'on peut en faire. Il me semble que cette notion peut s'appliquer au paysage comme à la danse.

***

Le point de départ de mon interrogation est un rapprochement, peut-être abusif, entre deux expressions : *choré*graphie et *choro*graphie. J'ai retrouvé ce rapprochement dans deux livres qui viennent de paraître, très différents l'un de l'autre pourtant : l'un propose de construire une « anthropologie modale » à partir du « modèle chorégraphique » (F. Laplantine, *Le social et le sensible*, Paris, 2005, p. 42), tandis que l'autre s'intéresse à l'histoire du ballet de cour en France (M. Franko, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, 2005, p. 43).

Chez Ptolémée, la chorographie est la description des lieux (elle n'est pas toujours distinguée de la topographie), des régions, des pays de petite taille, à la différence de la géographie au sens strict du terme, qui décrit la terre dans sa totalité. Autrement dit, la chorographie est une description des paysages, entendus comme territoires proches, lieux de vie partagés au quotidien (et non comme « paysages de monde »).

Mais pourquoi ce rapprochement *choré-choro* : la danse d'un côté, la géographie de l'autre côté ? Ou du même ? Y a-t-il une parenté entre ces deux mots ? Entre ces deux genres ? Est-ce simplement une juxtaposition plus ou moins heureuse des assonances ? Une coïncidence qui peut prêter à confusion ? Ou à l'inverse une analogie possible ? C'est-à-dire : est-ce que je peux envisager la danse comme une géographie, et à l'inverse voir dans la géographie l'inscription d'une sorte de danse complexe des humains à la surface de la terre ? Dans les deux cas, il y aurait écriture, ou plus précisément le rapport parfois tendu entre le mouvement et son inscription durable sur un support. La question centrale : celle du tracement ?

***

Laurence Louppe : « Quand Irmgard Bertenieff, cette danseuse, notatrice, thérapeute, élève de Laban, exilée aux Etats-Unis dans les années 30, soignait un petit handicapé au William Parker Hospital, elle ne cherchait pas à traiter la zone mutilée, mais à restituer un 'projet spatial' (spatial intent). Le transfert de poids alors ne tire pas son identité d'une substance interne, mais de cet appel spatial par où le corps se construit, dans le mouvement qui l'élabore. Il n'y a donc pas pour le mouvement une origine génératrice dans l'interne du sujet (…) mais au contraire un facteur essentiel d'altérité. D'où l'importance de sa vision du corps comme 'géographie de relations'. C'est à travers cette géographie que notre rapport au monde se ramifie, sur le plan affectif comme sur le plan poétique. D'où la nécessité de ré-explorer sans cesse, d'entretenir ou même d'ouvrir ces chemins relationnels. Parfois de les réparer, quand les blessures de la relation spatiale sont trop profondes ; une fois de plus, ceux qu'on pense porteurs d'une défaite du corps,

d'une fêlure, d'un inachèvement, sont les grands révélateurs des savoirs du corps. Dans les sillons de la meurtrissure, ils nous font lire la cartographie de là où ça circule vraiment. Le danseur ne prétend à l'acquisition des savoirs que pour redoubler, et activer ces cartographies imaginaires. » (*Poétique de la danse contemporaine*, 3e éd., Bruxelles, 2004, pp. 178-179)

***

On fait remonter habituellement l'apparition du mot chorégraphie au livre de Feuillet : *La Chorégraphie ou l'art de décrire* (ou : *d'écrire*) *la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1701). Décrire, est-ce écrire ? Ou tracer ? Ou les deux ensemble ?

Le mot dérive de χοροζ, signifiant tout à la fois danse, chœur, groupe de danseurs, place où l'on danse…

A la fois danse et place de la danse, χοροζ contient une première ambivalence, celle du mouvement et du lieu où il se déploie (ou s'inscrit : je pense à χοροιτυποζ : qui frappe le sol en dansant, τυποζ c'est aussi l'empreinte, ce n'est pas seulement frapper, c'est inscrire dans, marquer). Ce « bougé » de l'espace interroge, il fait l'intrigue.

Deuxième incertitude : le mot désigne l'emplacement de la danse, mais aussi le groupe de danseurs. C'est cette juxtaposition entre le lieu et les danseurs en groupe, c'est-à-dire le mouvement en commun des danseurs, qu'il faut penser.

Car il n'est pas sûr, au bout du compte, que le lieu précède le mouvement, et précède la communauté des danseurs. Il se peut que la place de la danse procède du mouvement même de la danse, et qu'elle ne soit rien d'autre que le résultat du rassemblement des danseurs en groupe. De la place à la danse, et de la danse à la communauté des danseurs : on peut réfléchir ici à la façon dont les « lieux » sont produits (décrits) c'est-à-dire aussi animés, dynamisés (ou dynamités) par les mouvements que décrivent en commun des corps qui s'assemblent. Il y a bien là un paradigme de la création de l'espace.

Mais le mot contient enfin une troisième ambivalence, que Chantraine présente ainsi : « Selon qu'on envisage un espace de danse comme 'un emplacement dégagé, vide', ou comme un 'emplacement délimité, clos', on sera enclin à admettre soit une étymologie qui rapproche χωροζ, soit une étymologie qui rapproche χορτοζ et par là la racine *gher- « (con)tenir. » (*Dict. étym. langue grecque*, IV-2, 1270) Je note au passage que la seconde étymologie nous transporte dans les parages des origines du mot *jardin*. Mais surtout je souligne cette coexistence de l'ouvert et du fermé, caractéristique de toutes les fondations spatiales, c'est-à-dire de l'apparition des morphologies.

Je voudrais laisser flotter ces incertitudes qui tissent néanmoins des relations entre place, mouvement, groupe de danseurs, ouverture et fermeture. Il me semble qu'elles nous aideront à penser la naissance des spatialités, y compris celles du paysage.

***

Prenons le problème par l'autre bout, si je puis dire. C'est-à-dire celui de la graphie, de l'écriture. Et la question serait alors la suivante : n'est-il pas possible d'envisager ensemble danses et paysages comme des expressions communes, quoique diverses dans leurs apparences et les échelles de leur déploiement, d'un même mouvement général que l'on pourrait appeler, après d'autres, l'écriture, l'inscription. Chorégraphie-chorographie : deux manières voisines de rencontrer ce problème de l'inscription, c'est-à-dire de la figuration et de la stabilisation, des mouvements et des flux.

Les historiens et les philosophes de l'écriture (Leroi-Gourhan, Derrida) nous ont appris deux choses : d'une part qu'il est possible de dissocier l'écriture de l'oralité pour l'envisager comme un phénomène d'expression *sui generis*, porteur d'une rationalité spécifique ; et d'autre part que cette dissociation met en question le privilège généralement accordé à la linéarité du langage verbal et permet de reconnaître une sorte de spatialisation pluri-dimensionnelle des figurations graphiques. Ce qui se joue dans l'écriture n'est pas nécessairement la transcription

de l'oralité, mais peut-être le déploiement d'un mode original de l'expression humaine, non réductible à la parole. Qui correspond à ce que Derrida nomme, précisément, « l'espacement ».

Plus encore, il serait possible de reprendre l'hypothèse d'une « écriture généralisée » se développant dans l'espace, à plusieurs échelles et sur des supports variés. Il est possible de considérer le paysage comme une page écrite, dit Michel Serres, qui associe *pagina* et *pagus* dans l'action commune de la gravure, du bornage et du tracement (*Les cinq sens*, Paris, 1985, p. 260). Mais cette perspective d'une écriture générale de la trace - s'applique également à la question de la danse, me semble-t-il.

***

Dans les deux cas, celui de la danse et celui du paysage, la question est celle des rapports entre les mouvements et les formes.

Il faut penser la question à deux niveaux : d'une part celui des relations entre le mouvement et son inscription ou sa trace sur un support, c'est-à-dire son écriture ; et d'autre part celui de la forme contenue *dans* ou exprimée *par* le mouvement lui-même. Toute la question du statut des formes et de leur mobilité intérieure, plus précisément de leur *animation* intérieure est déployée dans l'écart entre ces deux niveaux de l'écriture.

Cette question est bien connue des danseurs (voir sur ce point les réflexions de Laurence Louppe dans « Les imperfections du papier », in *Danses tracées*, Paris, 1991, pp. 9-33). Mais on retrouverait à peu près les mêmes inquiétudes (et les mêmes formules) du côté de la géographie : le paysage peut-il se retrouver dans la carte, le vif du mouvement dans sa représentation coordonnée sur le papier ?

A dire vrai, la question va plus loin. Dans cette articulation entre formes tracées et mouvements traçant, le vrai problème est de retrouver les formes dans les mouvements se déployant selon des modes apparemment secrets. L'espace, celui de la danse et celui du paysage, est comme la « cristallisation » du mouvement. Sous

l'espace : le temps comme déploiement de l'acte, du geste. Sous l'espace apparemment stable des inscriptions : le mouvement vivant.

***

Analysant l'œuvre d'Etienne-Jules Marey et la question de la représentation du mouvement, Georges Didi-Huberman cite Bergson renvoyant lui-même à Leonard de Vinci. Bergson convoque Leonard « précisément pour marquer l'exigence d'une ligne qui ne serait pas la courbe du mouvement ou son graphe, mais bien une courbe en mouvement, une ligne donnée dans l'acte, dans le tracement, dans la danse de sa propre flexion. » (« La danse de toute chose », dans L. Mannoni et G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air. E.-J. Marey, photographe des fluides*, Paris, 2004, p. 281-282).

Bergson : « Il y a, dans le *Traité de peinture* de Leonard de Vinci, une page […] où il est dit que l'être vivant se caractérise par la ligne onduleuse ou serpentine, que chaque être a sa manière propre de serpenter, et que l'objet de l'art est de rendre ce serpentement individuel. 'Le secret de l'art de dessiner est de découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue, telle qu'une vague centrale qui se déploie en vagues superficielles, une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur.' Cette ligne peut d'ailleurs n'être aucune des lignes visibles de la figure. Elle n'est pas plus ici que là [mais] les lignes visibles de la figure remontent vers un centre virtuel [qui est] le mouvement que l'œil ne voit pas, [et même] derrière le mouvement lui-même quelque chose de plus secret encore. […] [C'est un] art qui ne souligne pas les contours matériels du modèle, qui ne les estompe pas davantage au profit d'un idéal abstrait, mais les concentre simplement autour de la pensée latente. » (H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tel que cité par Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 282-283).

***

Il me semble en réalité qu'un des motifs essentiels de ce qu'il est convenu d'appeler le « projet de paysage » est contenu dans cette notion d'une « pensée latente » qui résiderait derrière les formes visibles, dans cette sorte de vague qui se développe à travers toute l'étendue et lui confère pour ainsi dire un sens. Le projet serait la cartographie de cette vague invisible, de ce « centre virtuel » des mouvements de l'espace. C'est cette danse de l'espace qu'il s'agit de capter.

***

Rudolf Laban, pour finir : « Nous devons nous souvenir que la forme d'un mouvement ne se réduit pas à une seule ligne ; ce n'est pas une arabesque ou une courbe, ni une simple surface courbe ou angulaire comme nous pouvons le voir dans un minéral cristallisé, mais une cataracte de formes, comme si on venait de déverser brutalement un amas de joyaux ou de pierres précieuses qui scintillent, sautillent et éclatent. Bien plus encore, c'est comme si ces formes croissaient, se rétractaient, s'absorbaient mutuellement ou en engendraient d'autres, modifiant leur forme dans un processus perpétuel de transformation. En essayant de saisir les directions principales de cette cataracte, nous commençons à appréhender sa forme générale et sa signification structurale. La mise en relation des qualités provient de la compréhension de son principe structurel qui conduit, à son tour, à la compréhension du principe expressif, et finalement à la conscience du langage du mouvement et de la danse. » (« Vision de l'espace dynamique », dans *Espace dynamique*, Bruxelles, 2003, p. 234)

Jean-Marc Besse