HAL open science

# Pour une danse voyante

Mathieu Bouvier

▶ To cite this version:

Mathieu Bouvier. Pour une danse voyante. Recherches en Danse, 2017, 6, 10.4000/danse.1686 . halshs-04322511

HAL Id: halshs-04322511

https://shs.hal.science/halshs-04322511

Submitted on 5 Dec 2023

**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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

**Recherches en danse**

**6 | 2017**
**La place des pratiques dans la recherche en danse**

# Pour une danse voyante

## Point de vue figural sur quelques outils pratiques développés par et avec Loïc Touzé

**Mathieu Bouvier**

**Édition électronique**
URL : https://journals.openedition.org/danse/1686
DOI : 10.4000/danse.1686
ISSN : 2275-2293

**Éditeur**
ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**
Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 12 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/danse/1686 ; DOI : https://doi.org/10.4000/danse.1686

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2022.

association des Chercheurs en Danse

# Pour une danse voyante

Point de vue figural sur quelques outils pratiques développés par et avec Loïc Touzé

Mathieu Bouvier

## Cheval et cavalier

« Quand les corps sont échauffés et les jambes toniques, Loïc Touzé propose une pratique équestre : nous sommes des chevaux et nous allons travailler nos trois allures, le pas, le trot et le galop. L'inconvénient de notre bipédie nous obligera à traiter successivement les pattes antérieures et postérieures. D'abord le pas : allure marchée, symétrique à quatre temps égaux séparés. Puis le trot : allure sautée, symétrique à deux temps égaux, bipèdes diagonaux, légère projection bondissante. Enfin, le galop : allure sautée, asymétrique, à trois temps suivis d'une projection. On sautille, on trotte, on caracole comme on peut, on invente des locomotions inédites et Loïc Touzé conduit nos chevauchées dans un joyeux manège. Puis il donne une indication de jeu : les chevaux sont maintenant montés de leurs cavaliers. Nous incarnons deux corps solidaires, l'un portant l'autre : le cheval dans la partie inférieure du corps, jambes puissantes et rapides, et le cavalier dans la partie supérieure, dos droit, épaules lâchées. Avec les deux poings fermés en pronation, nous tenons la bride du cheval, ni trop tendue, ni trop lâche. Pour tourner, nous écartons latéralement la bride dans la direction souhaitée, et notre cheval nous suit. Et nous reprenons nos allures, le pas, le trot, le galop, avec ce corps hybride. Nouvelle indication : le cavalier succombe à l'épuisement ou à l'ivresse, il s'endort, mais sa fidèle monture continue d'avancer. Le bas du corps reste donc tonique et dirigé, tandis que le buste, les bras et la nuque sont abandonnés. Nous faisons des traversées individuelles, au pas, au trot, au galop, afin de partager nos différentes stratégies kinesthésiques pour incarner cette double corporéité, cavalante et sommeillante à la fois. Si cette image bifide favorise le travail de la dissociation tonique dans le corps, elle en fait une métaphore de la danse : cavalier endormi sur cheval au galop, ou *les solidarités oniriques de l'âme et de l'animal* (lequel rêve l'autre ?). Puis Loïc Touzé donne une dernière indication de jeu : le cavalier endormi va chuter, et le cheval continuera librement sa course. Nos premières tentatives sont d'un mimétisme burlesque et grossier : nous chutons lourdement au sol et nous relevons aussitôt dans une cavalcade sauvage. Alors Loïc Touzé précise l'indication : il s'agit de donner à voir l'intégralité de l'action, comme dans un plan

> large de cinéma : le cavalier gît au sol ET le cheval s'éloigne dans la plaine ! Nous comprenons que l'option figurative n'y suffira pas et que l'enjeu se trouve ailleurs, dans une dimension du geste plus inédite que nos douloureuses imitations. Comme nous ne pouvons pas montrer deux corps séparés en même temps, il nous faut comprendre comment donner à voir une figure relative à ces deux corps : le choc, l'abandon, la fuite, la diminution inéluctable du cheval à l'horizon, la nuit qui tombe, le retour à la sauvagerie, l'angoisse, un regret, autant de figures irréductibles à une solution figurative. Mais si nous tentons de les condenser, de les déplacer, de les travestir, de les convertir sous d'autres régimes expressifs, peut-être pouvons-nous découvrir leurs *figurabilités*, par suggestion et induction plutôt que par imitation. Commencent alors des ébauches de danses "voyantes". »

1 Cet exercice inventé par le danseur et chorégraphe Loïc Touzé est une introduction ludique aux enjeux de ce que nous appelons *le travail de la figure*, objet d'une recherche théorique et pratique que nous menons ensemble depuis plusieurs années dans divers contextes artistiques et pédagogiques, où les ateliers et les projets que nous proposons croisent nos approches de danseur chorégraphe et d'artiste chercheur[1]. Initiée par un intérêt commun pour les affinités électives de l'image et du corps, cette recherche a bientôt trouvé dans la notion de *figure* une matrice féconde pour la pensée et l'expérience de la danse. Exercices pratiques et dispositifs ludiques, curiosités et réflexions théoriques concourent alors à équiper et stimuler un « travail de la figure », que nous envisageons hors de tout régime iconique, mais bien plutôt dans la perspective figurale d'une « danse voyante » : une danse qui imagine les images plutôt que de les imiter, dans des dramaturgies qui laissent aux regards toute leur part spéculative. Comme le montre ce premier exemple du cheval et du cavalier, le travail de la figure tel que nous l'entendons dépasse l'option figurative pour prendre le parti du *figural*.

## Figure / figural

2 Dans la danse et les arts vivants, une figure de corps est dite figurative quand elle s'efforce de subordonner ses formations motrices à des modèles lisibles ou idéaux (le danseur ou l'acteur exécute ou incarne des « figures » constituées par la technique, la tradition, les répertoires...). Une approche figurale de la danse et de la performance estompe la coupure sémiotique entre figuration et abstraction, pour privilégier le travail et la compréhension des puissances de figurabilité du corps : celles-ci se manifestent quand la danse *donne à voir* davantage que ce qu'elle *montre*. Un geste dansé est une forme fugace : *forme formante*[2] et jamais *formée,* le geste déborde les finitions spatiales et temporelles du corps qui le porte, l'œil ne peut en circonvenir le tracé, l'esprit ne peut l'arrêter en une signification stable. Un geste est aussi une force : il émule et affecte le corps du spectateur, dans lequel il retentit physiquement, en vertu des effets de l'empathie kinesthésique qui font d'un geste vu un geste vécu[3]. Parce qu'elle suscite de puissantes participations sensorimotrices et affectives, la danse a cette faculté de lever dans le regard des figures virtuelles qui excèdent les contours actuels des corps en mouvement et augmentent ceux du spectateur d'une altérité singulière. Nous appelons donc *figures* les épiphanies sensibles qui, au spectacle du geste, font surrection dans la forme, effraction dans le corps, y réveillent des survivances et des mémoires, animent l'oeil d'étranges *excès de vision* : une image virtuelle surgit dans le mouvement, un rythme dans l'image, une force dans la forme, une ressemblance dans la dissemblance, lapsus visuel ou mirage sensible.

3 La compréhension de la figure comme événement visuel aniconique a une longue tradition dans le champ de la philosophie des arts. Les travaux de Louis Marin, Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman ou Marie-José Mondzain, pour n'en citer que quelques-uns, ont montré comment l'iconologie chrétienne a établi une économie du visible au moyen des *figurae*[4], ces ruses visuelles qui convertissent l'infigurable mystère de l'incarnation en effets de défiguration, de transfiguration ou de configuration. Avec leurs processus tropologiques (déplacements, condensations, travestissements...), les détours signifiants de la *figura* chrétienne sont comparables aux ruses de l'inconscient que Freud met au jour dans sa métapsychologie : le travail de la « figurabilité[5] » (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) y produit en effet des collusions entre représentations de mots et représentations de choses dans les rébus du rêve et les formations symptômales de l'inconscient. Dans les champs de la poétique, de la rhétorique et de l'esthétique, la notion de figure ne cesse d'osciller entre deux tendances contraires : d'un côté la figure désigne une formule codifiée, une manière instituée, un schématisme, et de l'autre elle évoque une forme dynamique, un aspect changeant, l'invention et la variation. Le paradoxe de ce battement entre l'instable et l'institué est résumé par Eric Auerbach quand il fait de la figure l'idée même d'une « mouvance au sein d'une essence qui se maintient »[6]. Dans le champ philosophique, le néologisme de *figural*, d'abord forgé par Maurice Merleau-Ponty, est conceptualisé par Jean-François Lyotard dans son ouvrage *Discours-Figure*[7] avant d'être adopté par Gilles Deleuze pour analyser la peinture de Francis Bacon[8] : il désigne pour ces auteurs un type particulier de manifestation du sens *hors-la-signification,* suivant les forces d'une énergétique primaire (pulsionnelle, pré-thétique) irréductible aux élaborations secondaires du *logos*. Si une esthétique figurale est aujourd'hui très féconde dans le champ des arts visuels et du cinéma, elle reste paradoxalement absente - ou discrète - dans celui de la danse et des arts vivants, alors même que le corps et le geste en sont les principes actifs. En effet, si le figural s'entend d'une force libidinale qui se manifeste comme *événement* disruptif dans l'ordre du lisible et du visible, alors il n'est forme ni signe, mais *geste* dans la forme ou symptôme dans le signe. Dans une image, un trouble figural se manifeste à mon regard, le plus souvent de façon sauvage, là où la lisibilité du figuratif est déchirée par un problème, une *crise* : paradoxe spatial, disproportion, raccourci, rapport conflictuel entre la figure et le fond, etc. Aussi une figure dansée offre-t-elle à mon regard des ressources de figurabilité quand elle secrète une intrigue, fût-elle subliminale : je crois y surprendre un lapsus gestuel, un déjà-vu, l'anamnèse ou la prémonition d'une autre figure, une rime posturale, une zone érogène, un trou de mémoire... Ainsi une figure dansée me rend-elle voyant quand elle émule en moi *l'autre geste* auquel rêve le danseur en faisant celui-ci, ou bien les ressemblances fugaces qu'il anime, une épiphanie sensible en surcroît de ma vision. Qu'elle soit picturale ou chorégraphique, une image devient figurale quand elle met mon regard en mouvement et que, selon la belle formule de Lyotard, elle me « fait voir que voir est une danse[9] ».

4 Tel que nous le pensons et le pratiquons, le travail de la figure est donc soutenu par une question centrale : « que donne à voir une danse ? ». Cette question appelle, quoi que de façon différente pour le danseur et pour le spectateur, une question corollaire : « comment se faire voyant ? ». Si c'est par un « dérèglement de tous les sens[10] », celui-ci ne sera fécond qu'à être « raisonné » par une confiance dans le jeu autant que dans ses règles : foi dans le *play* autant que dans le *game.* C'est pourquoi, sans viser une méthode générale, nous élaborons des exercices et des dispositifs de jeu qui reposent souvent sur des intrigues, des leurres ou des pièges à regard[11]. Sans garantir de résultats, ils

cultivent une disposition des corps et des regards à la figurabilité. Car si l'option figurale ne se décide pas, elle peut néanmoins se travailler *au corps,* et dans l'augmentation de la foi perceptive.

## Faire une danse

5 Pour introduire notre atelier figural, il paraît utile de préciser la différence que nous entendons entre danser et « faire une danse ». Si faire une danse implique de danser, l'inverse n'est pas forcément vrai : dans une discothèque, une jam d'improvisation, seul dans sa chambre ou bien même dans un spectacle chorégraphique, on peut danser sans « faire une danse ». Danser s'entend ici au sens intransitif d'un pur agir kinesthésique, au sens du fameux « moyen sans fin[12] » que propose Giorgio Agamben pour qualifier le geste comme médialité pure et sans objet. Le geste dansé se donne alors comme une autotélie[13] : proposition à un seul terme, il ne renvoie qu'à lui-même ; sans « à-propos », il n'exprime que sa seule *quiddité.* La danse étant le seul art qui réunisse en une seule instance l'auteur, le médium et la forme, elle est souvent vue par la philosophie comme un « acte-monde » plutôt que comme un acte de relation au monde. 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 signifiances. C'est pourquoi, à l'initiative de Loïc Touzé, nous utilisons plus volontiers l'expression « faire une danse » : c'est une proposition transitive, un faire poïétique qui articule un projet, un acte et un effet, dans une situation qui en détermine les gestes pertinents[14]. « Faire une danse » implique alors de considérer que la danse s'étend bien au delà des contours du danseur : elle est un agencement général de corps existants et contingents, d'entités substantielles ou spirituelles, de gestes actuels et d'images virtuelles, qui s'environne d'un espace propice, s'accompagne de regards actifs, se soutient d'une fiction perceptive, s'épaissit de temporalités passées et futures. Autant de partenaires tangibles ou incorporels avec lesquels le danseur crée des compositions de rapports, loin de tout solipsisme. Environné de ces entités partenaires, et soutenu par un *credo* intime en leur coopération, le danseur n'est plus le seul souverain de sa danse, il en devient l'interprète. Et pour se faire l'interprète d'une danse qui l'excède, il doit en quelque sorte s'en faire le *voyant.* 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 vision (forcément sans objet), pourvu qu'ils voient ensemble, dans l'émulation réciproque de leurs simulations discrètes.

## Le corps et sa danse

6 Peut-on, comme l'implique l'énoncé « faire une danse », séparer en deux instances la coalescence que forment en principe le corps et sa danse ? Loïc Touzé eut à ce sujet une intuition fondatrice dans la performance « Morceau », co-signée avec Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi et Yves-Noël Genod (2001) : en préambule d'une danse, il proposait au public de regarder sa danse « à un mètre de lui ». La proposition déclenchait le rire, mais une fois son incongruité accommodée, elle offrait aux spectateurs une expérience féconde. Si la danse et le corps sont topologiquement distants, quels sont alors le lieu et la substance de la danse ? De quoi est faite une danse qui se trouve à un mètre du corps ? La proposition de Loïc consiste à déporter la cible de la vision focale, ici le corps dansant, vers la frange périphérique du champ de vision, là où les données visibles sont ordinairement traitées comme alentour et fond d'une figure centralisée. Lorsque le corps du danseur est déporté dans cette frange de vision diffuse, ses mouvements ne sont plus perçus avec la netteté et la découpe qui permettent habituellement de les lire de façon associative et successive : ils sont davantage reçus comme des forces et des dynamiques rythmiques, fondues les unes aux autres. À l'inverse, le centre de la vision focale ouvre maintenant sur un vide où rien ne bouge, mais qui se trouve bougé par les poussées dynamiques perçues à sa marge. La danse alors ne se confond plus avec le corps du danseur, elle s'est étendue à la mobilité même de mon œil. Sur un plan plus spéculatif, cette consigne m'offre de considérer la danse comme une mobilité qui déborde les seuls contours du corps dansant, puisqu'elle implique le mobilisé autant que le mobile, dans un retentissement spatial *incorporel*. La distance créée par la dissociation des objets de vision (le danseur à la marge, la danse au centre) y introduit également une différence temporelle. Mon attention allant et venant de l'un à l'autre de ces *qualia* (focal et périphérique), un délai s'invite dans la dissociation perceptive entre le corps et sa danse. Alors la danse que je détache du corps comme son image virtuelle prend du retard ou de l'avance sur lui, au gré des célérités de mon attention et de ma mémoire.

7 Ce « morceau » ludique est emblématique de certains principes qui fondent notre approche figurale de la danse, et que l'on retrouvera à l'œuvre dans les exercices commentés ensuite. Ainsi il postule que *le lieu de la danse est le visuel.* Il affirme ensuite que si la danse s'exprime à même le corps, c'est pour s'en détacher comme *exprimé incorporel*, plus étendu que son mobile. Il induit que la danse, au même titre que l'image, n'est ni une chose en soi ni une forme de renvoi, mais une transitivité entre milieux sensibles. À cet égard, ce que dit de l'image la phénoménologie merleau-pontienne s'entend aussi pour la danse (si l'on ose remplacer un mot par un autre) : « je ne regarde pas la danse [l'image] comme je regarde une chose, je ne la fixe en aucun lieu, je vois *selon* ou *avec* la danse plutôt que je ne vois la danse[15]. » Premières différences entre montrer et donner à voir. Façon de penser la danse comme le *hors-là* du danseur, un *peut-être* à côté de l'*être*.

## Le champ visuel

> « Je marche en avant, et je prête attention à la quantité de monde visible qui fuit sur les côtés de mon champ de vision, comme si je progressais le long d'un zoom avant. Je marche en arrière, et je prête attention à la quantité de monde visible qui pénètre par les côtés de mon champ de vision, comme si je reculais le long d'un

> zoom arrière. Je regarde maintenant 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 m'approche de cette image[16] en prenant conscience de la qualité spécifique de ma marche : une marche qui s'approche. Arrivé au plus près de cette image, je lui tourne le dos et je m'en éloigne, en prêtant attention à la qualité spécifique de ma marche : une marche qui s'éloigne. (*Une marche pour* quitter *n'a pas la même allure qu'une marche pour* arriver *ou pour* rejoindre*)*. Puis je m'approche de l'image que je vois en face de moi tout en m'éloignant de l'image restée dans mon dos, que je ne vois plus (*ma marche a maintenant deux tenseurs contraires : un tenseur d'approche vers une image « à-venir », et un tenseur d'éloignement d'une image « passée ». À quel moment de mon parcours l'un de ces tenseurs prend-il le pas sur l'autre, cela change-t-il l'allure de ma marche ?*). Enfin (*chiasme plus complexe encore*), en m'approchant de l'image qui me fait face, je m'éloigne de ce dont je me rapproche. De la même façon, en m'éloignant de l'image dans mon dos, je me rapproche de ce dont je m'éloigne (*Zooms compensés*). »
>
> « Maintenant, je m'approche de l'image devant moi en pensant que c'est elle qui me regarde approcher (comment me présenter à l'espace, maintenant que je ne suis plus seulement sujet voyant, mais aussi objet visible, exposé dans un champ de vision où l'image elle-même me regarde ?). Puis je lui tourne le dos et je réalise que suis toujours vu par cette image que maintenant je ne vois plus (comment m'éloigner, vu de dos dans ce champ de vision ?). Tandis que je m'éloigne d'une image qui me regarde partir, je m'approche d'une image qui me regarde arriver (comme *Alice au pays des merveilles*, je diminue dans une image tandis que je grandis dans une autre). Puisque les images qui m'environnent sont voyantes, je réalise que tandis que j'approche de l'image que je vois en face de moi, celle-ci voit l'image que je ne vois pas, dans mon dos. Puis je repars dans l'autre sens, et maintenant je sais que l'image que je ne vois plus voit l'image que je vois (je suis un corps visible et voyant dans une image visible et voyante). »

8 Nous avons coutume d'associer la pratique de cet exercice à un rappel des théories antiques et médiévales de l'optique[17] (Ptolémée, Epicure, Alhazen), qui conçoivent la perception visuelle à la croisée d'un double rayonnement visuel. La lumière rebondit sur les corps mondains et en détache un rayonnement atomique. L'œil ouvert promène sur le monde un rayon de vision. C'est à la rencontre de ces deux rayonnements, flux de visibilité et flux de vision, que se forment ce qu'Epicure nomme des *simulacres*[18] : des membranes subtiles qui émanent des corps en nombre infini, à une vitesse inconcevable, et voltigent dans l'air de façon à former pour notre sensibilité une image continue des choses. L'optique médiévale[19] qualifie de « lumière figurée » (*luce figurata*) les images ainsi formées dans le diaphane et d'« espèces visuelles » (*specie visibili*) les *qualia* sensibles de la vision, prêtant à des phénomènes tels que la luminosité, la couleur, la distance, la figure, la transparence, la densité, la similitude, etc, des propriétés sensibles *sui generis* (Descartes les moquera dans sa *Dioptrique* sous le nom d'« espèces intentionnelles »[20]). Il n'y a pas pour cette tradition philosophique matérialiste de *données* de la perception, mais un *formé* perceptif qui entrelace le sujet au monde, dans un chiasme que la phénoménologie merleau-pontienne décrira à son tour comme une « indivision du sentant et du senti » :

> « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies, sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible

> pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti[21] ».

9 L'exercice proposé par Loïc Touzé introduit donc le danseur à une spatialisation des chiasmes du voyant et du visible, pour y constituer son corps comme image ou simulacre, c'est-à-dire comme forme sensible entrelacée de vision et de visibilité. L'exercice continue, sur un ton plus spéculatif encore :

> « Je suis maintenant un corps visible et voyant dans une image visible et voyante. 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 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 ? »

10 Les premières tentatives sont forcément clownesques : rentrer le ventre, marcher de profil, courir très vite… Subordonnés à la figuration même de l'énoncé, ces gestes exhibent les corps dans leur outrance mimétique plus qu'ils ne les escamotent. Sans le déclarer explicitement, Loïc Touzé a formulé avec cette consigne paradoxale une hypothèse de danse : comment être à la fois voyant et visible, sans faire écran à la visibilité générale, en créant au contraire les conditions d'un regard étendu et non ciblant. Parce que Loïc insiste sur l'intrigue de cette consigne, les danseurs comprennent peu à peu qu'elle peut leur offrir la possibilité de danses inédites. La fiction perceptive à laquelle ils se prêtent leur fait risquer des mouvements insoupçonnés, moins voués à (se) montrer qu'à rendre visible l'espace qu'ils cèdent autour d'eux. Ces danses ne sont plus motivées par le solipsisme et le narcissisme ordinaire du geste, mais par l'attention qu'elles libèrent et la vitalité qu'elles offrent à leur environnement. Le danseur ne s'attache plus à occuper ou à marquer l'espace, il s'y rend passible. 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.

> « Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de notre présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde[22] ? »

## Empreinter une danse

11 Quatre personnes, Alice, Bob, Carole et David, quittent le studio de danse et attendent derrière la porte fermée d'une pièce mitoyenne. Dans cette pièce, les quatre danseurs restent silencieux et concentrés. Dans le studio, le reste du groupe forme une assistance rassemblée le long d'un des murs, face au plateau de danse. Alice entre la première dans le studio et fait une courte danse (par courte danse, nous entendons une séquence mémorisable d'actes et de gestes qu'elle pourra refaire, non dans un souci de réplication exacte de ses formes, mais dans la capacité de réitération de son « projet »). Cette danse marque l'espace et les mémoires, elle y laisse des *empreintes*. À la fin de sa danse, Alice retourne dans la pièce voisine, et ferme la porte. Bob entre dans le studio : il cherche à sentir, entendre ou voir, quels trajets, gestes et affects Alice vient de laisser

dans le studio. Il se met à l'affût des *empreintes* laissées par la danse d'Alice, pour les *emprunter* à son tour dans sa danse. Ce faisant, sa danse laisse, elle aussi, des empreintes dans l'espace et dans les mémoires. Une fois sa danse terminée, Bob rejoint la pièce voisine, ferme la porte et c'est au tour de Carole d'entrer dans le studio. Comme Bob, Carole cherche à emprunter les empreintes de la danse d'Alice, sachant que celles-ci sont maintenant partiellement couvertes, ou troublées, par les empreintes de Bob. Avec sa danse, Carole laisse à son tour des empreintes. À la fin de sa danse, elle sort. Enfin, David tâche d'emprunter à son tour les empreintes de la danse d'Alice, malgré – et avec – les empreintes laissées par Bob et Carole. Puis il rejoint les autres dans la pièce voisine, et ferme la porte. Enfin, les quatre danseurs reviennent ensemble dans le studio, et chacun refait la danse qu'il a laissée dans l'espace. Alors l'assistance peut observer qu'Alice, Bob, Carole et David font *une seule et même danse*.

12 Les danseurs se prêtent ici à un jeu de divination : faire une danse y consiste à capter les indices immatériels d'un passé récent et à les marquer dans une mémoire partagée avec l'assistance. Que cette divination soit appréciée par les joueurs comme magique ou comme fictive importe peu ; jouer, c'est toujours prendre une fiction au sérieux. L'enjeu ne se situe pas dans la véridiction d'un éventuel phénomène médiumnique mais dans la capacité performative du jeu, en l'occurrence : « *faire une danse* » *sans auteur ni chorégraphe, dont le jeu est lui-même l'outil de composition, et que le danseur réalise en tant qu'interprète*[23]. Ici, le jeu postule que la danse précède et poursuit le danseur, qu'elle est transitive aux personnes qui la font et qui la regardent, à un contexte et à un argument performatifs. Le danseur n'a donc pas à inventer son geste, mais à le prendre au jeu lui-même : à des danses déjà-là, aux personnes en présence, à leurs subjectivités anonymes. Un indice spatial, une impression sensorielle, un mouvement fortuit, un objet dans son champ de vision, tout peut devenir propice au danseur pour embrayer un geste, pourvu qu'il considère celui-ci comme revenant, doublé d'un déjà-vu, accompagné d'un *avec*. On ne danse jamais seul, on danse toujours avec des partenaires absents. Quand cette suggestion implicite au jeu est appropriée par le danseur, elle lui fait changer en profondeur les motivations et les qualités de son geste : il voit maintenant son geste comme le répondant d'un autre geste, l'anamnèse d'un geste déjà dansé ou l'annonce d'un geste à venir. Sa danse ne signe pas l'acte chorégraphique à elle seule, elle miroite avec d'autres danses passées et à venir, pour que soit composée à la fin du jeu une synthèse de leurs réfléchissements mutuels.

13 Pour Bob, Carole et David, il existe dans le studio une mémoire vive de la danse d'Alice : l'assistance en fut témoin. Les empreintes ineffables qu'ils flairent dans l'espace se trouvent en substance dans la mémoire des spectateurs. Doivent-ils pour autant traquer dans l'assistance des signaux empathiques ou des regards complices qui pourraient les orienter[24] ? Les danseurs peuvent en tout cas se convaincre de la projection désirante de ces regards qui ont vu, et voudraient revoir : ils ne sont pas seulement empreints de souvenirs, ils sont surtout chargés d'expectatives, de tentations analogiques, ils sont eux aussi à l'affût de rimes et de ressemblances. Les danseurs peuvent donc faire de ce regard désirant un partenaire : il prendra en charge la part manquante de leurs gestes. La composition de rapports entre la danse passée d'Alice et la danse actuelle de Bob ne se déduit pas de la coïncidence des gestes, mais du désir et de la mémoire qui les établissent d'emblée dans une relation congruente. Sous les yeux de l'assistance, Bob danse nécessairement avec Alice, Carole danse avec Alice et Bob, David danse avec Alice, Bob et Carole. Quand les quatre danseurs reviennent à la

fin refaire une nouvelle fois leurs danses, c'est donc *une seule et même danse* qui a lieu : elle comprend non seulement l'addition temporalisée des quatre danses successives, mais le produit de leur réunion, qui en forme une synthèse cristalline.

14 À chacun des passages d'Alice, Bob, Carole et David, cette synthèse est toujours-déjà faite en puissance, puisque chaque danse singulière rapporte ses gestes à une danse qui la précède et formule des relations potentielles à la danse suivante. Chaque danse est donc diffractée par une temporalité composite, faite d'anamnèses et d'hypothèses. Aucune de ces danses n'est *stricto sensu* « au présent », et dans cette situation de composition en temps réel, aucun acte n'est vierge[25]. Il n'y a pas d'innocence du premier acte, car le premier acte n'est connu comme tel qu'à la lumière d'un acte second. Pas de présent sans précédent, c'est la règle que le poète portugais Fernando Pessoa résume en une formule lapidaire : « voir, c'est avoir vu[26] ». Pour le compte du travail de la figure, nous le disons ainsi : voir une danse, c'est voir une autre danse ; faire une danse, c'est faire une autre danse.

> « Comme le souvenir-écran des psychanalystes, le présent, le visible ne compte tant pour moi, n'a pour moi un prestige absolu qu'à raison de cet immense contenu latent de passé, de futur et d'ailleurs, qu'il annonce et qu'il cache[27]. »

## Le travail de la figurabilité

15 Dans la fabrique de l'art, le travail de la figure se rapproche du travail du rêve tel que le décrit Freud : les images du rêve ne traduisent pas le désir comme une illustration traduit un texte ; au contraire, pour contourner la censure, elles le réalisent et le déchargent sous des figures de travestissement qui sont moins figuratives que figurales, suivant les tropes de déplacement et de condensation auxquels les soumettent les ruses de la figurabilité. Le rêve ne dit pas le désir, il le travaille[28]. Dans la perspective figurale où nous le situons, le travail de la figure ne porte donc pas sur un quelconque régime d'iconicité ; comme le rêve pour le désir, il travaille les puissances de figurabilité du corps dansant. Manœuvre spontanée de l'inconscient, cette figurabilité ne produit aucune forme reconductible, mais seulement des événements imprévisibles, au gré des caprices du désir. C'est pourquoi aucune méthode générale ne peut prétendre en garantir les produits ou les effets. Ainsi les pratiques que Loïc Touzé et moi-même développons ont pour simple méthode empirique l'invention de pièges pour le regard et d'intrigues pour la motivation du geste, afin de favoriser chez le danseur et le spectateur la survenue d'une *voyance figurale* dans la fabrique et la perception de la danse. À ces fins, les fictions ludiques que nous proposons reposent souvent sur des effets de leurre : consignes paradoxales ou contre-intuitives, chiasmes projetés dans la sensori-motricité, embrayeurs négatifs, partenaires absents, jeux de divination, etc. Ces leurres ne sont pas voués à jouer le faux contre le vrai, ni l'imaginaire contre le réel, mais plutôt, comme le suggère Lyotard, à

> « apprendre à discerner entre deux expressions celle qui est là pour déjouer le regard (pour le capturer) et celle qui est là pour le démesurer, pour lui donner l'invisible à voir. La première est produite par le travail du rêve. La seconde requiert ce travail qui est d'artiste, l'attention flottante, la négligence de principe à l'endroit de l'institué ; celle-ci vise à leurrer, celle-là à avérer[29]. »

16 Avérer, sans l'instituer, cette force figurale qui monte d'un désir de danse et de voyance, c'est l'ambition des exercices pratiques que Loïc Touzé et moi-même développons dans le cadre de nos ateliers. Les quelques exemples de jeux analysés ici

entendaient montrer quels bénéfices pour l'imaginaire de son geste le danseur peut tirer du croisement de certains appareils pratiques (leurres et fictions ludiques) et théoriques (phénoménologie, approche figurale du geste). En l'occurrence, les simulations perceptives, les émulations partagées, les motivations extrinsèques à ses habitus techniques ou narcissiques, les actes transitifs tirés de fictions ludiques, les partenariats invisibles, sont autant d'appuis sensoriels et spéculatifs pour aider le danseur à « faire une danse ».

17 Sans souci d'exhaustivité ni de résolution conceptuelle des nombreuses problématiques soulevées par notre approche figurale du geste dansé, le choix des outils analysés ici fait néanmoins apparaître une thèse commune à leurs arguments, celle de la *dissociation*. Une dissociation qui favorise la remobilisation de certains impensés du geste et inaperçus de l'imaginaire : dissocier le corps, sa danse, l'espace visuel et topologique, les temporalités passées et présentes, la mémoire, c'est comprendre que leur synthèse, en quoi consiste la danse, est toujours plus étendue que la somme de ses parties.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, pp. 33-34.

ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective* [1999], Paris, Hazan, 2010.

AUERBACH Eric, *Figura, La loi juive et la promesse chrétienne* [1938], Paris, Argo Macula, 2003.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BOUVIER Mathieu, « Faire une danse par télépathie », in DESPRÉS Aurore (dir.), *Gestes en éclats, art, danse et performance*, Paris, Les presses du réel, 2015, pp. 504-514.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.

DESCARTES René, *La Dioptrique*, *Discours premier*, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 2009.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1900], Paris, PUF, 1967.

HAMILTON Julyan, "some thoughts about teaching, and what my interests and aims are when giving classes", site de l'artiste [en ligne], http://www.julyenhamilton.com/teaching.html#about, page consultée le 21 juin 2017.

HAY Deborah, *Mon corps ce bouddhiste*, traduction Laurent Pichaud et Lucie Perineau, Dijon, Les presses du réel, Collection « Nouvelles scènes », 2017.

ICHÉ Sandra et ORTS Marie, « Correspondance », *Rodéo*, n° 3, face B, décembre 2015, pp. 47-50.

LINDBERG David C., *John Pecham and the Science of Optics*, Milwaukee, University Wisconsin Press, 1970.

LUCRÈCE, *De Rerum Natura*, Paris, Flammarion, 1998.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure* [1971], Paris, Klincksieck, 2002.

MARIN Louis, *De la représentation*, EHESS, Paris, Seuil, 1994.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996.

NELSON Lisa, *Vu du Corps : Mouvement et Perception,* Bruxelles, Contredanse, *Nouvelles de Danse* n° 48-49, octobre 2001.

PAREYSON Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité* [1954], trad. G.A. Tiberghien, Paris, Rue d'Ulm, 2007.

RIZZOLATTI Giacomo et SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

SIMON Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003.

## NOTES

**1.** Cette recherche s'élabore depuis 2010 dans le cadre de workshops proposés à des structures de formation initiale ou continue (master ex.er.c.e du Centre chorégraphique national de Montpellier, masters Essais et Formation de l'artiste chorégraphique du Centre national de danse contemporaine d'Angers (dir. E.Huynh), La Manufacture (Haute école de Suisse Romande) de Lausanne, la Voilerie Danse à Arzon, L'atelier de Paris C. Carlson). Elle a été soutenue en 2012 par une aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre national de la danse. Elle fait actuellement l'objet d'un programme de recherche de la Manufacture - Haute école des arts de la scène, Lausanne / HES.SO (2016-17) que nous partageons avec d'autres artistes et chercheurs : Rémy Héritier, Alice Godfroy, Anne Lenglet. Le volet éditorial de cette recherche prend la forme d'un atlas numérique en ligne, à paraître en janvier 2018 : http://pourunatlasdesfigures.net

**2.** Les notions de *forma formans* et de *forma formata* sont tirées de la théorie de la *formativité* de Luigi Pareyson. PAREYSON Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité* (1954), trad. G.A. Tiberghien, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2007.

**3.** Appelée aussi résonance motrice, l'empathie kinesthésique est une fonction neurologique qui mobilise les commandes motrices de l'individu à la seule observation d'un geste ou d'un mouvement effectué par autrui, en particulier grâce au rôle des « neurones miroirs ». RIZZOLATTI Giacomo et SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

**4.** *Cf.* DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 90-145.

**5.** FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1987.

**6.** AUERBACH Eric, *Figura, La loi juive et la promesse chrétienne* [1938], Paris, Argo Macula, 2003.

**7.** LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure* [1971], Paris, Klincksieck, 2002.

**8.** DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil 2002.

**9.** LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure* [1971], Paris, Klincksieck, 2002, p. 14.

**10.** « Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». RIMBAUD Arthur, *Lettre à Paul Demény, 15 mai 1871*, in *Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871),* éd. Gérald Schaeffer, Textes Littéraires Français, 1975, p. 163.

**11.** Si les pratiques que nous développons sont singulières et empiriques, elles se situent néanmoins dans les généalogies diffuses (ou les héritages sans testaments) de démarches artistiques dont Loïc Touzé prolonge certains tropismes forts : entre autres, le primat du regard et les « tuning scores » de Lisa Nelson ("Vu du Corps : Mouvement et Perception", Bruxelles,

Contredanse, *Nouvelles de Danse* n° 48-49, octobre 2001), l'usage des intrigues cognitives chez Deborah Hay (HAY Deborah, *Mon corps ce bouddhiste*, traduction Laurent Pichaud et Lucie Perineau, Dijon, Les presses du réel, 2017), la « rétro-ingénierie » du corps chez Julyan Hamilton (HAMILTON Julyan, *"some thoughts about teaching, and what my interests and aims are when giving classes"*, site de l'artiste [en ligne], http://www.julyenhamilton.com/teaching.html#about, page consultée le 21 juin 2017), ou encore un imaginaire somatique basé sur la relation agent/patient, dérivé de pratiques telles que le yoga, l'hypnose, la méthode Feldenkrais...

**12.** AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, pp. 33-34.

**13.** Pour Michel Bernard, le geste du danseur est sans dehors : « l'expression chorégraphique suppose, à l'instar de la voix, la jouissance insatiable de son acte de production ». Le mouvement ne fait que se répondre à lui-même à travers « les sensations de durée et d'énergie qui forment comme une enceinte de résonances ». BERNARD Michel, *Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité* [en ligne] http://www.philagora.net/philo/danse-mus4.php, page consultée le 1er octobre 2016.

**14.** En ce sens, « faire une danse » s'entend aussi du rituel, de la liturgie, des techniques magiques, des parades animales, etc., toutes situations performatives qui nous intéressent vivement, même si elles ne sont pas directement l'objet de nos travaux.

**15.** Citation modifiée de Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

**16.** Dans la conduite orale de cette pratique, Loïc Touzé n'utilise pas le terme d'image, mais un simple pronom relatif aux plans visuels qui font face ou dos aux danseurs. Il dit par exemple : « Je m'approche de ce que je vois ». Pour faciliter la description, je choisis le terme d'image pour nommer les différents plans visuels auxquels se rapporte le danseur dans ses déplacements. Ce choix lexical s'explicite d'un point de vue phénoménologique dans la suite de l'analyse.

**17.** *Cf.* SIMON Gérard, *Archéologie de la vision, L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003.

**18.** LUCRÈCE, *De Rerum Natura*, livre IV – 48, Paris, Flammarion, 1998, p. 245.

**19.** LINDBERG David C., *John Pecham and the Science of Optics*, Milwaukee, University Wisconsin Press, 1970.

**20.** DESCARTES René, *La Dioptrique*, *Discours premier*, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard 2009, p. 152.

**21.** MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, [1964], Paris, Gallimard, 1993, p. 20.

**22.** MERLEAU-PONTY, *op.cit*, p. 22.

**23.** À cet égard, ce jeu est le pendant d'un autre jeu qui consiste à *faire une danse par télépathie*. Si la télépathie expérimente la transitivité spatiale d'une danse entre personnes distantes, le jeu de l'empreinte en expérimente la transitivité temporelle. Voir BOUVIER Mathieu, « Faire une danse par télépathie », in DESPRES Aurore (dir.), *Gestes en éclats, art, danse et performance*, Paris, Les presses du réel, 2015, pp. 504-514.

**24.** Dans un article de la revue *Rodéo*, deux danseuses qui ont participé à ce jeu racontent quelles furent leurs stratégies intuitives pour s'y orienter : « Correspondance entre Sandra Iché et Marie Orts », *Rodéo*, n° 3, face B, décembre 2015, pp. 47-50.

**25.** Contrairement à la morale de l'action formulée par René Char dans sa célèbre maxime : « L'acte est vierge, même répété ». CHAR René, *Feuillets d'Hypnos (1943-1944),* in *Fureur et mystère* (1948), Paris, Gallimard, 1962, p. 98.

**26.** PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité,* trad. Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 88.

**27.** MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 152.

**28.** « Le travail du rêve ne pense pas, ne calcule pas, en règle générale, ne juge pas : il se borne à transformer », FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1900], Paris, PUF, 1967, p. 432.

**29.** LYOTARD, *op.cit.* p. 17.

## RÉSUMÉS

Dans le cadre d'une recherche théorique et pratique qu'ils développent sous l'intitulé « Le travail de la figure : que donne à voir une danse ? », Loïc Touzé (danseur chorégraphe) et Mathieu Bouvier (artiste et chercheur) élaborent des dispositifs ludiques qui permettent de cultiver une approche *figurale* du geste dansé. Pensée aussi bien pour le danseur que pour le spectateur, cette approche figurale consiste, en substance, à comprendre comment une danse peut *donner à voir* davantage que ce qu'elle *montre*. Au moyen de jeux chorégraphiques dans lesquels le geste dansé n'est pas souverain, mais corrélé à des partenaires virtuels, les dispositifs travaillent des *intrigues* perceptives et cognitives, des dissociations critiques dans l'expérience du corps, du regard et de l'imaginaire. Façons de favoriser pour le danseur et pour le spectateur l'expérience d'une « voyance » épiphanique, en surcroît du visible.

In the framework of a theoretical and practical research which they entitle "The work of the figure: what gives a dance to see?", Loïc Touzé (dancer and choreographer) and Mathieu Bouvier (artist and researcher) develop some game protocols that allow the cultivation of a figural approach of the danced gesture. Thought for both the dancer and the spectator, this figural approach essentially consists in understanding how a dance allows to see more than what it shows. By means of choreographic games in which the danced gesture is not sovereign, but correlated with virtual partners, these protocols work perceptual and cognitive intrigues, critical dissociations in the experience of the body, the gaze and the imagination. Ways of encouraging the dancer and the spectator to experience an epiphanic "clairvoyance", in addition to the visible.

## INDEX

**Mots-clés :** dispositif, dissociation, figural, visuel
**Keywords :** game protocols, dissociation, figural, visual

## AUTEUR

### MATHIEU BOUVIER

Mathieu Bouvier est artiste visuel et doctorant contractuel en art à l'université Paris 8 Saint-Denis, où ses recherches en esthétique portent sur une approche figurale du geste dansé. Il fréquente assidûment le champ de la danse contemporaine, en tant que vidéaste, scénographe et dramaturge. En 2016-17, en collaboration avec le chorégraphe Loïc Touzé, il dirige à la Manufacture - Haute école des arts de la scène, Lausanne / HES.SO, un programme de recherche sur le travail de la figure en danse.