



HAL
open science

Comment faire une danse mantique ?

Mathieu Bouvier

► **To cite this version:**

Mathieu Bouvier. Comment faire une danse mantique ?. Laura Fléty. Danse et rituels, Centre national de la danse, 2023, 979-10-97388-24-9. halshs-04323575

HAL Id: halshs-04323575

<https://shs.hal.science/halshs-04323575>

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

Comment faire une danse mantique?

Parmi les outils pédagogiques du danseur Loïc Touzé, il existe une série de jeux que, depuis une dizaine d'années, il m'a invité à développer avec lui et que j'ai pris la liberté d'appeler « danses mantiques¹ » : ces jeux permettent en effet de composer des danses par les moyens de la télépathie ou de la divination. Dans le cadre du colloque international « Danses et rituels », qui s'est tenu au CND de Pantin du 30 septembre au 2 octobre 2021, nous avons proposé un atelier pratique autour de l'un de ces jeux, intitulé « Empreinter une danse ». Il consiste à se faire *voyant* d'une danse qui a eu lieu dans un espace avant que vous n'y entriez, à *emprunter* les gestes de cette danse passée et à laisser à votre tour des *empreintes* pour l'avenir. Deviner les gestes d'une danse que l'on n'a pas vue est une tâche réputée impossible. C'est pourtant de façon tout à fait rationnelle que les danseuses et danseurs vont résoudre cette intrigue, grâce au concours de différents auxiliaires : le désir de voir, la transitivité des actes et la connivence des regards. L'hypothèse télépathique du jeu consiste tout entière dans ce circuit de contributions, qui permet de composer des danses sans auteur ni chorégraphe.

1. « Mantique: *subst. fém.* Art de la divination [...] faculté qui permettrait de "savoir", sans utiliser les moyens ordinaires d'information : expérience sensorielle, mémoire, raisonnement (Amadou, *Parapsychol.*, 1954, p. 80). » CNRTL, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/mantique>

LA GENÈSE

En 2009, dans le processus de création de sa pièce *La Chance*², Loïc Touzé souhaitait « faire une danse hors du chorégraphique ». Pour aider les interprètes à évincer les traces de leur *éducation* ou le stress de l'inspiration, Loïc Touzé cherchait à concevoir un dispositif pour créer des danses « sans auteur ni chorégraphe », des danses qui puissent s'incarner dans l'attention que chacun (danseurs/danseuses, spectateurs/spectatrices) leur porte et « révéler ce qui se trouve en deçà ou au-delà de nos attentes³ ». Pour faire apparaître ces danses sous un mode plus « attentionographique⁴ » que chorégraphique, il fallait leur tendre des pièges : pièges à voir et pièges à danser. Loïc Touzé a d'abord créé un dispositif appelé « Faire une danse par télépathie », qui consistait à faire passer une danse d'un studio à un autre, par le biais d'une chaîne d'opérations télépathiques distribuées entre ses différents protagonistes. Ce premier dispositif, qui mettait en jeu l'hypothèse télépathique à travers l'espace, a bientôt appelé sa variante temporelle : une transmission télépathique qui irait non plus d'un studio à un autre mais d'un moment à un autre. C'est ce que permet « Empreinter une danse », jeu auquel nous vous convions maintenant.

LES RÈGLES DU JEU

Ce jeu nécessite un studio et une pièce mitoyenne qui servira de coulisse. Quatre personnes, Alice, Bob, Carole et David, quittent le studio et attendent derrière la porte fermée de cette pièce mitoyenne. Là, les quatre danseurs et danseuses restent silencieuses et concentrées. Dans le studio, le reste du groupe forme une assistance de témoins, rassemblée le long d'un des murs, face au plateau de danse vide.

Alice entre la première dans le studio et fait une courte danse. 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.

À tour de rôle, Bob, Carole et David entreront dans le studio : ils chercheront à sentir, entendre ou voir quels sont les trajets, les gestes ou les affects qu'Alice

2. *La Chance*, 2009. Conception : Loïc Touzé. Interprétation : Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlene Monteiro Freitas, Carole Perdereau. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin. Création lumière : Yannick Fouassier. Création son : Eric Yvelin. Costumes : Misa Ishibashi. Regard extérieur : Anne Lenglet.

3. Loïc Touzé, cité par Isabelle Launay, « La chance d'une danse exposée » (2013), article pour le site Internet de la compagnie Oro/Loïc Touzé, en ligne : <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/la-chance>

4. Le terme « attentionographie » est emprunté au lexique de la danseuse états-unienne Lisa Nelson, en particulier à son solo *Attentionography*, créé à Paris et São Paulo en 2014. En ligne : <https://vimeo.com/177113123>

y a laissés. Ils se mettront à l'affût des empreintes laissées par la danse d'Alice, pour les *emprunter* à leur tour dans leurs danses. Ce faisant, ils laisseront eux aussi des empreintes dans l'espace et dans les mémoires, au risque de brouiller les pistes pour les suivants. Sa danse terminée, le danseur ou la danseuse rejoint la pièce mitoyenne pour laisser la place au suivant.

Enfin, tous reviennent ensemble dans le studio, et chacun refait la danse qu'il ou elle a laissée dans l'espace. Alors les témoins observent qu'Alice, Bob, Carole et David font *une seule et même danse*.

L'HYPOTHÈSE TÉLÉPATHIQUE, SES MODES D'EXISTENCE

Partons de cette issue heureuse, très fréquente dans l'expérience du jeu : la télépathie circule bien, danseuses, danseurs et témoins se font voyants. D'une danse à l'autre, puis dans leur réunion finale, fleurissent des ressemblances troublantes : des rimes gestuelles, des canons rythmiques, des congruences formelles, des magnétismes spatiaux. Les analogies entre les danses prennent cette allure de nécessité à laquelle André Breton donnait le nom de « hasard objectif⁵ ». Le poète surréaliste nommait ainsi les épiphanies auxquelles conspirent le désir et l'attention, lorsque, dans certains états amoureux ou poétiques, la floraison des coïncidences semble être appelée par quelque force inconsciente, capable de ruser avec les lois de la causalité. À la recherche de son objet, le désir sélectionne alors les manifestations et les signes qui servent sa cause⁶.

Si nous voulions être réductionnistes, nous dirions qu'avec nos « hasards objectifs », nous avons pris pour réel un rapport idéal, et qu'à ce titre, nous nous sommes livrés à une forme volontaire de « pensée magique⁷ ». Mais prendre ses désirs pour des réalités ne veut pas dire qu'on s'y laisse tromper. Bien souvent, la croyance magique est plus proche du doute que de la conviction : « Je sais bien que la télépathie ne... mais quand même... et si c'était possible?... et si une forme de voyance avait circulé parmi nous⁸? »

5. André Breton, *Les Vases communicants*, in *Ceuvres complètes*, vol. II, Paris : Gallimard, 1992.

6. « L'exigence du désir à la recherche de l'objet de sa réalisation dispose étrangement des données extérieures, en tendant égoïstement à ne retenir d'elles que ce qui peut servir sa cause » (*ibid.*, p. 177). À cet égard, le hasard objectif et la magie sont synonymes : ils occasionnent les changements en accord avec la volonté : « *Magick is the Science and Art of causing Change to occur in conformity with Will* » (Aleister Crowley, *Magick in Theory and Practice*, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1975 [1929-1930], p. 125).

7. Dans *Totem et Tabou*, Sigmund Freud emprunte à l'anthropologue James George Frazer (*Totémisme et Exogamie*) le concept de « pensée magique » pour définir la « toute-puissance des idées » qui caractérise, selon lui, la pensée « primitive », infantile et névrotique (Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris : Payot, 1965 [1913]).

8. « Je sais bien... mais quand même... » ; la formule est d'Octave Mannoni in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris : Seuil, 1969, p. 9 : « Le spectateur se pose en parfait incrédule devant les tours des illusionnistes, mais il exige que l'illusion soit parfaite. » Avec le plaisir qu'elle procure, l'expérience du

Pour exister, le démon de l'analogie n'a pas besoin des modes probatoires de la science. Il se manifeste. Pour pouvoir jouer à la télépathie, nous n'avons pas besoin de la vérifier, mais seulement d'y participer⁹. Et pour y jouer *sérieusement*, avec le sérieux que les enfants mettent dans leurs jeux, il faut donner à la télépathie les « modes d'existence¹⁰ » qui lui conviennent pour jouer. J'en propose trois : le jeu, l'affection à distance et l'intrigue perceptive.

1. Jeu. Les danses mantiques sont avant tout des jeux et cette dimension ludique est essentielle pour soutenir l'hypothèse télépathique qui s'y présente. Avec les deux termes *play* et *game*, la langue anglaise a l'avantage de permettre une distinction entre deux types de jeu, respectivement le jeu *spontané* et le jeu *régulé*. Avec ses règles du jeu, aussi simples soient-elles, « Empreinter une danse » semble appartenir, en première analyse, au genre du *game* et à la définition élégante qu'en propose le philosophe américain Bernard Suits : le jeu est « une tentative volontaire de surmonter des obstacles inutiles¹¹ ». En l'occurrence, la tentative consiste à reproduire une danse sans l'avoir vue. Puisque ce jeu est sans compétition, le but n'est évidemment pas de gagner contre un quelconque adversaire, mais d'adopter l'attitude ludique qui fera de cette tentative même une expérience. À cet égard, ce jeu appartient aussi au genre *play*, puisque sa règle simple ne propose pas d'autre

doute est une dimension cruciale de l'efficacité du rituel. Comme le suggère l'anthropologue Marco Motta, la question posée par le rituel n'est pas de *croire* (« Croyez-vous aux esprits, aux fantômes, aux forces magiques? ») mais plutôt de *percevoir* (« Que vois-je là? Comment suis-je accordé à ce qui se passe? Est-ce que j'en frémis, de peur, d'excitation, de plaisir? »). Marco Motta, *Esprits fragiles : réparer les liens ordinaires à Zanzibar*, Lausanne : BSN Press, 2019. Ainsi, la vocation du rituel est peut-être moins de renforcer les convictions culturelles acquises que de permettre de réanimer la croyance par l'expérience du doute, grâce aux signes indécidables que nous *croions* y percevoir et qui ébranlent nos certitudes. À ce sujet, voir aussi Marco Motta, « “Que vois-tu là?” Notes sur la perception des aspects » (2014), Mathieu Bouvier (dir.), *Pour un atlas des figures*, Lausanne : La Manufacture-Hes.so, 2018, en ligne : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/que-vois-tu-la-notes-sur-la-perception-des-aspects>

9. Comme le dit le philosophe Raymond Ruyer, « la science ne considère généralement que l'information par *observable*; elle méconnaît l'information par *participable*. Pourtant on ne consulte pas sa mémoire comme un bottin et l'oiseau n'apprend pas à voler par observation ». Avant d'avoir volé, l'oiseau ne sait pas qu'il sait voler. « Il ne sait qu'en constatant qu'il peut », dit Raymond Ruyer. « Il résout un problème comme s'il était immédiatement l'énoncé vivant du problème se résolvant lui-même par son acte. » Raymond Ruyer, *Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*, Paris : Albin Michel, 1966, p. 167 et 213.

10. J'emprunte l'expression « modes d'existence » au philosophe Étienne Souriau, qui défend l'idée d'un « pluralisme existentiel » et reconnaît des « modes d'existence » à des choses aussi différentes qu'un être vivant, un objet manufacturé, un fait scientifique, une institution, une valeur, un personnage de fiction ou une œuvre d'art. L'existence est polyphonique, résumait Bruno Latour et Isabelle Stengers, et le monde s'en trouve considérablement enrichi et élargi. Outre ce qui existe au sens ordinaire du terme, il faut compter avec toutes sortes d'états virtuels ou fugaces, de domaines transitionnels, de réalités ébauchées, en devenir, qui sont autant d'« intermondes ». Étienne Souriau, *Les Différents modes d'existence*, suivi de *L'Œuvre à faire*, Paris : PUF, 2009 [1943].

11. Bernard Suits, *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*, Toronto : University of Toronto Press, 1978, p. 41.

enjeu, en dernière analyse, que d’inventer un geste en le puisant à une intrigue : comment se souvenir d’une chose qu’on n’a pas vécue ? C’est en effet la question qui est posée à Bob, Carole et David, quand ils et elle entrent dans le studio vide, à la recherche des traces intangibles de la danse d’Alice. Pour pouvoir jouer, les danseurs et danseuses ne doivent pas se laisser arrêter par le caractère *a priori* impossible d’une telle tentative. En l’absence de toute solution causale, tous les moyens « irrationnels » sont bons pour obtenir l’étrange victoire sur le hasard que sera l’empreinte juste : pourquoi pas la télépathie ? Le caractère ludique et expérimental de la proposition permet de contourner l’obstacle du scepticisme. En définitive, il importe moins de savoir si oui ou non la télépathie existe que de comprendre ce que cette hypothèse change à nos façons de percevoir, d’agir et de penser, et comment nous pouvons y jouer avec autant de réussite.

2. Affection à distance. Dans son usage courant, le terme « télépathie » a pris la signification de transmission de pensée dans la distance¹². Or, dans sa construction étymologique, il indique davantage l’*affection à distance* : *tele* (distance, lointain), *patheia* (sentiment, perception). Ramenée à cette définition, la télépathie perd déjà un peu de son odeur de soufre. Pour les danseurs et danseuses en effet, l’idée d’affection à distance n’a rien de surnaturel ; elle est au cœur même de leur expérience – où elle prend les noms de sympathie, d’empathie ou de syntonie. En club, au bal ou dans le studio de danse, le partage intensif du mouvement peut offrir des états de transe psychoactive : avec les endorphines montent l’euphorie, l’imprégnation, le sentiment de puissance. On accède alors à des états de conscience « élargie » ou « augmentée », la conscience intentionnelle abaisse ses défenses psychiques et laisse se dissoudre les divisions qu’elle instaure habituellement entre l’intérieur et l’extérieur, entre soi, l’autre et le monde. Lorsqu’on danse ensemble, avec ou sans contact physique, nos corporéités s’accordent les unes aux autres au point qu’elles semblent conspirer entre elles : les compréhensions sont osmotiques, les mouvements sont ajustés, et « le courant passe » comme si les gestes communiquaient entre eux plus vite que la pensée. Quand les corporéités sont portées à de tels états de porosité, les consciences individuelles – qui sont déjà imprégnées de leurs propres mouvements corporels – deviennent capables de « capter les mouvements des autres corps les plus infimes, les plus invisibles, les plus inconscients¹³ », comme le dit le philosophe José Gil. Les danseurs et

12. Frédéric Myers, fondateur de la Society for Psychical Research de Londres, définissait en 1882 la télépathie par « tous les cas d’impressions reçues à distance sans les opérations normales des organes sensoriels connus » (cité par Bertrand Méheust in *100 mots pour comprendre la voyance*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2005, p. 421).

13. José Gil, « Ouvrir le corps » (2003), Mathieu Bouvier (dir.), *Pour un atlas des figures*, op. cit., en ligne : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/wp-content/uploads/2020/02/Jose%CC%81-Gil-ouvrir-le-corps-2004-pour-un-atlas-des-figures.pdf> Dans cet article, Gil propose de penser une forme d’« inconscient

danseuses connaissent alors des « sensations plurielles¹⁴ », c'est-à-dire des sensations à la fois réciproques et anonymes, qui ne sont ni de l'un ni de l'autre.

Si l'affection à distance est un phénomène ordinaire entre des corps en présence, il reste à en trouver le mode d'existence quand les corps sont séparés dans l'espace et éloignés dans le temps. Comment se laisser affecter par le fantôme récent d'une danse passée? C'est l'intrigue perceptive en quoi consiste le jeu mantique.

3. Intrigue perceptive. L'hypothèse télépathique est un *geste spéculatif*¹⁵ : il consiste à offrir à la pratique de la danse une proposition qui ait valeur d'« appât pour le sentir » (« *lure for feeling* »). J'emprunte cette belle formule au philosophe Alfred North Whitehead, pour qui elle indique toute « proposition » qui intéresse la perception à quelque nouveauté dans l'univers¹⁶. De façon comparable, Loïc Touzé parle de « pièges à danser » pour décrire les jeux mantiques. Je les conçois pour ma part comme des *intrigues perceptives* capables d'intéresser les danseurs et les danseuses à de nouveaux gestes possibles¹⁷. Ces intrigues perceptives sont

physique » qui résulterait de la force d'imprégnation du senti corporel dans la conscience», telle qu'on peut en faire l'épreuve dans les états intensifs de la corporéité, effort, douleur, maladie, plaisir sensuel, danse, etc. Dans l'expérience intensive de la danse, « le corps remplit la conscience de sa plasticité et de sa continuité propres » et cette imprégnation des mouvements de la conscience par les mouvements du corps peut atteindre un tel degré d'osmose que la conscience s'ouvre à des micro-perceptions ordinairement inconscientes.

14. Jérémy Damian, « Intériorités/Sensations/Consciences : les expérimentations somatiques du *Contact Improvisation* et du *Body-Mind Centering* », thèse de doctorat, université Grenoble-Alpes, 2014, p. 357. Dans ses travaux, l'anthropologue Jérémy Damian reformule le « *mind-body problem* » à partir des concepts « indigènes » de ceux qui le mettent en pratique, dans l'exercice de la danse et des pratiques somatiques. Si l'on s'accorde avec Damian pour définir la conscience comme un chiasme de « présence à soi » et de « savoir de soi », alors les danseurs et danseuses peuvent en effet être considérées comme les indigènes qui vivent et travaillent au cœur de ces domaines – présence à soi et savoir de soi –, pour en améliorer l'expérience.

15. J'emprunte cette expression au titre d'un ouvrage dirigé par Isabelle Stengers et Didier Debaise, dans lequel les auteurs défendent la nécessité d'un nouvel « empirisme spéculatif » dans la pensée contemporaine (Didier Debaise et Isabelle Stengers (dir.), *Gestes spéculatifs : colloque de Cerisy*, Dijon : Les Presses du réel, 2015). À partir d'une critique de certains dogmes devenus délétères dans l'ère du Capitalocène (le progrès, le rationalisme, l'universalisme), cet empirisme spéculatif propose d'inventer de nouveaux récits et de nouveaux gestes comme formes de savoirs expérimentales et *situés*. Le premier de ces gestes consiste à ne rien disqualifier *a priori*, comme le demandaient à la philosophie les inspireurs de cet empirisme, Alfred N. Whitehead et William James. Préférant les processus aux permanences, ces deux philosophes proposent de penser les expériences (qu'elles soient perceptives, cognitives ou morales) à partir de leurs situations et au regard de l'importance qu'elles ont pour leurs agents, plutôt qu'au regard des catégories qui les déterminent. Ainsi, les savoirs tirés de ces expériences seront moins jugés sur leurs méthodes que sur leurs conséquences. Le geste spéculatif consiste aussi, suivant une proposition de James, à tenir les relations pour des faits réels, et non pour des dimensions ajoutées à l'expérience.

16. Alfred North Whitehead, *Process and Reality : An Essay in Cosmology*, New York : The Free Press, 1978 [1929], p. 25.

17. Je développe le concept d'intrigue perceptive dans ma thèse de doctorat intitulée « Les intrigues du geste : pour une approche figurale du geste dansé », université Paris 8, 2021.

fondées sur l'expérience d'une « décloison » de la corporéité. Comment les danseurs et les danseuses peuvent-ils ouvrir leurs champs de conscience pour s'incorporer une danse passée ?

Dans de nombreuses danses rituelles, cette « décloison » est la règle. Dans l'expérience de la transe, le danseur entre en participation avec d'autres modes d'existences, dans un dialogue tonique avec les formes de vie qui animent le monde, mais surtout avec les formes de vitalité qui animent ces formes de vie. Comme un souffle qui déborde les limites physiques du corps, le geste dansé *va* aux choses et aux êtres, au double sens d'*aller vers* et de *convenir*. Le danseur va à la résistance de l'air et à l'effort qui lui convient, la danseuse va au sentiment d'ouverture que lui propose la porte, elle se dilate avec la lumière, elle *s'élève avec le rideau, il tombe avec sa masse, elle implose, ondoie, fléchit, il rebondit, se hérissé ou se cabre avec les formes de vitalité que les danseurs et danseuses rencontrent dans le milieu, et auxquelles ils ou elles répondent en incorporant des « figures abstraites de relations¹⁸ »*. Lorsqu'elle est à ce point débridée, la sensorialité déborde le corps, excède le geste et *s'étend à un hors-là, à un milieu expressif où s'échangent des sensations anonymes. Les gestes dansés en sont les images, des images de sensations exfoliées du corps¹⁹*. Lorsqu'elles sont hautement excitées, ces images de sensation en arrivent à se faire sentir d'elles-mêmes, comme des êtres doués d'une existence propre, quoique virtuelle.

Dans la danse, la corporéité s'ouvre au monde. En vérité, elle y retourne. Car en se débordant elles-mêmes, les sensations célèbrent leur appartenance au monde. À ce degré de décloison, les sensations ne sont plus des attributions des corps ; ce sont les corps qui appartiennent à des sensations qui appartiennent au monde²⁰.

Si Bob, Carole et David s'ouvrent à ce déconfinement de la sensation, il leur devient alors possible de faire cette chose impensable : apercevoir le fantôme récent d'une danse, et en emprunter les empreintes. Pour jouer le jeu de cette

18. J'emprunte cette notion au philosophe portugais José Gil. Dans son ouvrage *Métamorphoses du corps*, il montre comment, dans l'enceinte de résonance qu'est le corps, nous redoublons tout « rapport de rapport » en « figure abstraite d'une relation », telle qu'elle a d'abord été encodée par l'espace corporel. Par exemple, nous assimilons la déception à une chute (« les bras m'en tombent ») parce que, au plus profond de notre espace corporel, l'angoisse du démembrement précède l'émotion catégorielle liée à l'absence d'une réponse espérée. Ainsi, « l'analogie, la similitude, l'opposition, la dissemblance, avant d'être pensées comme concepts, sont données dans les formes de l'espace du corps » (José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris : la Différence, 1985, p. 124).

19. « L'exfoliation est la manière propre au corps de se brancher sur les choses, sur l'espace objectif, sur les êtres. Il y a là un type de communication qui est partout présente, mais qui ne se donne bien à voir que dans les expériences pathologiques ou magiques » (*ibid.*, p. 99).

20. Comme le dit le philosophe Renaud Barbaras, « la sensibilité ne fait paraître le monde que parce qu'elle est déjà de son côté, si bien que, selon une relation qui n'est paradoxale qu'en apparence, elle appartient déjà à cela qu'elle constitue pourtant » (*La Vie lacunaire*, Paris : Vrin, 2011, p. 14).

intrigue perceptive, les danseurs et danseuses ont recours à différentes stratégies de voyance.

Bob, par exemple, va choisir d'approcher l'espace avec précaution, de le balayer du regard, d'aller de lieux en lieux en flairant une présence, en se laissant la possibilité de rencontrer une intuition ici ou là (*Là!* en direction de la porte, peut-être un port de bras, la figure abstraite d'une relation d'ouverture, à laquelle Alice, sans doute, aurait participé...). À l'inverse, Carole va se lancer immédiatement dans le mouvement, convaincue qu'un geste passé ne peut être « ressuscité » que s'il est ressaisi par la vitalité même du mouvement. C'est donc *hors d'elle*, toute sensorialité débridée, qu'elle ira à la rencontre des fantômes d'Alice. David, quant à lui, va peut-être réaliser que les gestes qu'il cherche dans l'espace du studio se trouvent dans un lieu plus virtuel, mais non moins réel : dans la mémoire des témoins. Les images qu'il cherche ont été imprimées là, dans les yeux des témoins, et elles y sont encore chaudes. Dans son enquête, David peut donc compter avec ces regards qui ont vu et qui, pleins d'appétit, voudraient revoir. Il peut prendre ces regards pour *auxiliaires* de sa recherche : le désir de ressemblance y est déjà à l'œuvre et trouvera volontiers des hasards objectifs dans le moindre de ses gestes²¹. Sous les yeux des témoins, chaque geste actuel de David est perçu à travers plusieurs séries de gestes virtuels : les images-souvenirs des danses précédentes, la danse d'Alice, mais aussi celles de Bob et de Carole.

Quant aux témoins, s'ils y prennent garde, ils apercevront autant de passé que d'avenir dans les gestes des danseurs et des danseuses qui défilent devant eux. Par exemple, lorsque Bob ressent l'appel d'un port de bras en direction de la porte, il évoque non seulement un possible geste d'ouverture qu'a pu faire Alice à cet endroit, mais il convoque aussi, pour Carole et David, des puissances à venir, à ce même endroit. Chaque geste actuel fait miroiter un geste virtuel passé sur un geste virtuel à venir. Chaque geste est un cristal d'anamnèses et d'annonces. On peut aussi le dire autrement, la danse n'est jamais « au présent » car il n'y a pas de présent sans précédent. Ou encore, avec le poète portugais Fernando Pessoa : « Voir, c'est avoir vu²². »

21. Dans une correspondance publiée par la revue *Rodéo*, deux danseuses ayant beaucoup pratiqué ce jeu échangent leurs témoignages. Marie Orts écrit à Sandra Iché : « Tu étais peut-être la troisième ou la quatrième du groupe et là, c'était fou ! Tu as refait le trajet précis qui venait d'être fait avant toi. Tu nous regardais, tu regardais l'espace autour de toi, tu nous regardais à nouveau et tu te déplaçais comme si tu nous entendais frémir et t'indiquer silencieusement les zones chaudes ou froides de la danse. En somme, tu nous montrais que tu voyais quelque chose que nous avons vu... mais que voyais-tu vraiment ? Et qu'avons-nous vu ? » (« Correspondance entre Sandra Iché et Marie Orts », *Rodéo*, n° 3, face B, décembre 2015, p. 47-48).

22. Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, trad. Françoise Laye, Paris : Christian Bourgois, 1988, p. 88.

OÙ EST LA DANSE ?

Ce que j'appelle ici « la danse » est une chose introuvable. Où est-elle ? Quand est-elle ? Cette danse dont tout le monde s'accorde à dire qu'elle est passée d'un corps à l'autre, personne ne l'a vue tout entière²³, mais elle est entièrement passée par les regards : non pas sous le mode de la perception visuelle, mais sous le mode expectatif de la *voyance*, une voyance partagée. Comme toute existence, la danse n'est pas seulement « dans les êtres, mais entre les êtres²⁴ », dirait le philosophe Étienne Souriau : dans les hasards objectifs ou les mirages de la ressemblance, dans le désir de voir, dans les déjà-vu, dans la foi perceptive nouvelle qu'offre l'hypothèse télépathique à celles et ceux qui y jouent. La danse déborde les gestes d'Alice, de Bob, de Carole et de David, elle les précède et les prolonge, elle passe à travers les corps et les mémoires, comme des images de sensations exfoliées des corps. Le mode d'existence télépathique de cette danse relève donc de la *participation* (toutes les agentivités en présence, humaines et non humaines, participent de la manifestation de la danse), dans une sorte de surexistence de la relation. Ainsi la danse mantique peut être considérée comme la relation tout entière, et y prendre une valeur d'*être*.

Il y a là un saut ontologique qui n'est pas aisé à faire pour nous autres, sujets occidentaux de la modernité tardive, habitués à déduire la relation des êtres et peu enclins à déduire l'être de la relation²⁵. Nous aurions pourtant beaucoup à gagner à nous défaire de cette habitude et à nous accommoder à l'idée que la relation a autant d'existence que ses termes, puisque c'est elle qui les détermine. Nous n'avons aucun mal à dire qu'Alice, Bob, Carole et David existent, ni même à penser que leurs gestes et leurs désirs existent. Mais nous concevons ces existences sous le mode de l'attribution : les gestes et les désirs d'Alice, ceux de Bob, etc. Il est plus difficile de penser que la relation existe en tant qu'elle s'appartient elle-même, et que les entités que nous appelons Alice, Bob, gestes et désirs, lui appartiennent aussi, car c'est dans la relation que ces entités s'individuent.

23. Certes, chaque danse performée par les 4 danseurs est vue en entier par les témoins présents dans le studio de danse, mais la danse « tout entière » est bien davantage que la somme de ses parties successives. Elle comprend les dimensions virtuelles et relationnelles que je décris ici, lesquelles ne sont pas vues par l'œil, mais peuvent l'être par l'esprit, sous le mode de la voyance.

24. Étienne Souriau, *Les Différents modes d'existence*, op. cit., p. 88.

25. « Que la valeur réside dans les choses mêmes, c'est pensable pour une civilisation qui hérite du réalisme platonicien ; qu'elle réside dans le sujet universel, c'est pensable par des héritiers du romantisme allemand avec sa théorie du génie individuel ensuite démocratisée. Mais que la valeur ne soit ni subjective ni objective, qu'elle ne soit ni singulière ni universelle, qu'elle soit dans la relation, commune par la part d'irrésolu partagée, et partageable par des individuations collectives, c'est beaucoup plus difficile à concevoir, car nous ne sommes pas une civilisation experte en pensée de la relation, c'est peu de le dire » (Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Paris : Seuil, 2018, p. 124).

Sous le mode de la participation, les danses mantiques proposent donc une sorte d'« instauration d'existence²⁶ » aux sensations plurielles et aux relations asubjectives dont la danse est la manifestation. Grâce à la préséance qui leur est accordée, ces phénomènes trans-individuels deviennent de véritables partenaires de la performance dansée : sensations et relations ne sont plus seulement des dispositions individuelles qui font danser, ce sont des individuations collectives qui *font faire* des danses.

UNE PRATIQUE CONTRIBUÉE DE L'ART : UN QUASI-RITUEL

Si la danse mantique permet un tel élargissement de l'agentivité, c'est parce qu'elle est fondée sur un paradoxe qui oblige les joueurs : jouer le jeu d'un pari spéculatif (la télépathie) avec des règles très pragmatiques. Il n'est pas besoin que la croyance précède l'expérience, puisque le caractère fabuleux de la tentative est assumé par les règles du jeu : ce sont elles qui créent les conditions de la manifestation. À ce titre, un tel jeu peut être qualifié de « fiction sérieuse²⁷ », suivant l'expression par laquelle les anthropologues Gregory Bateson, Michael Houseman et Carlo Severi définissent l'action rituelle. Plutôt que de chercher à déterminer le sens du rituel sur un fond de règles symboliques, ces anthropologues sont parmi les premiers à avoir mis l'accent sur les formes de l'action, c'est-à-dire sur le « champ de manifestation » des performances rituelles et sur les réseaux complexes de relations qui y sont tissées entre les agents (êtres vivants, artefacts, images, objets, gestes, paroles...). Pour Carlo Severi, l'efficacité symbolique est à chercher dans les expériences sensibles, et souvent paradoxales, que suscite le rituel, au moyen d'actions, d'images et d'objets qui fonctionnent comme des « pièges à voir

26. Dans son article « Les collectifs intérieurs », l'anthropologue Jérémy Damian examine la façon dont certaines pratiques somatiques, et plus particulièrement le *Body-Mind Centering*, constituent des mondes peuplés d'« êtres fragiles » qui méritent « instauration d'existence ». Les praticiennes somatiques instaurent en effet des rapports de communication processuelle avec certains composés biologiques tels que les tissus, les organes ou les fluides, et avec les sensations qui s'y manifestent. Dans le *Body-Mind Centering*, ces éléments sont considérés comme des « actants » de la vie biologique, des « entités sentantes » qui ont valeur de partenaires pour l'expérience méliorative de la conscience corporelle (Jérémy Damian, « Les collectifs intérieurs », in Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot (dir.), *Écosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*, Lacoste : Deuxième Époque, 2018, p. 49).

27. La première occurrence de cette notion apparaît chez Gregory Bateson, in *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Seuil, vol. 1, 1977, p. 35-40. En reprenant à nouveaux frais son étude du *Naven*, un rituel de la culture iatmul de Nouvelle-Guinée, Carlo Severi et Michael Houseman ont développé une théorie originale du rituel, fondée sur l'analyse relationnelle des actions (*Naven ou le Donner à voir : essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris : CNRS/MSH, 2009 [1994]). Cette notion de « fiction sérieuse » irrigue encore la pensée de Carlo Severi dans *Le Principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*, Paris : Rue d'Ulm-musée du Quai Branly, 2007, et dans *L'Objet-Personne : une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris : Rue d'Ulm-musée du Quai Branly, 2017. Voir aussi Carlo Severi, « La chimère en actes : entretien avec Carlo Severi » (2017), in Mathieu Bouvier (dir.), *Pour un atlas des figures*, op. cit., en ligne : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/la-chimere-en-actes-entretien-avec-carlo-severi>

ou à penser²⁸ » : ce sont des ambiguïtés visuelles, des représentations chimériques, des énonciations complexes, des relations contre-intuitives qui agissent comme autant d'intrigues perceptives, insinuant l'expérience du doute dans l'élaboration et la transmission des croyances.

Parce que l'expérience que propose l'art occidental procède, elle aussi, d'une « relation par le regard », Severi n'hésite pas à la qualifier de quasi rituelle : « L'art occidental, ou plutôt le domaine des relations par le regard que cet art implique, est une situation quasi rituelle, où un dialogue s'engage entre des hommes et des artefacts²⁹. » Si nos jeux mantiques peuvent être rapprochés d'une performance quasi rituelle, c'est au titre de cette agentivité de la relation. L'artefact n'y est pas un objet ou une image, mais un geste spéculatif : l'hypothèse télépathique y sert d'« appât pour les sentirs », et les règles du jeu fonctionnent comme des « pièges à voir » et des « pièges à danser », des leurres pour motiver le geste et susciter le désir de *voir ensemble*. Si le jeu est « magique », c'est parce que son intrigue perceptive permet de composer des danses sans auteur ni chorégraphe, des performances qui ne sont pas les produits d'un génie individuel, mais plutôt ceux d'une conspiration des imaginaires.

Par cette proximité avec l'action rituelle, nos jeux s'inscrivent dans une constellation de démarches artistiques qui, depuis quelques décennies, introduisent un nouveau paradigme de participation dans l'art contemporain, et plus spécifiquement dans l'art vivant. Je pense notamment aux « œuvres ouvertes » de Lisa Nelson, João Fiadeiro, Catherine Contour, Myriam Lefkowitz, Alice Chauchat, Jennifer Lacey, Barbara Manzetti, Julien Bruneau, et bien d'autres artistes qui prennent au mot la promesse de « l'art comme expérience » formulée dès les années 1930 par le philosophe John Dewey³⁰. Pour radicaliser cette expérience de l'art, ces artistes travaillent sur le mode même de la participation. Ils ne proposent pas à des spectateurs de *participer* à une chose qui aurait été programmée en amont de la situation et qui serait nommée « œuvre » une fois accomplie et

28. Carlo Severi, *Le Principe de la chimère...*, op. cit., 2007.

29. Carlo Severi, *L'Objet-Personne...*, op. cit., p. 201

30. John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2005 [1934]. Pour Dewey, l'expérience de l'art n'est pas seulement une contemplation, c'est un acte, un acte qui procède d'une harmonisation rythmique et relationnelle avec la vitalité des formes, un acte relationnel qui ouvre au dépassement de tout dualisme : l'acte esthétique étant fondamentalement relationnel, il conduit à estomper toute division tranchée entre production, œuvre et réception, entre créateur et spectateur. Ces démarches artistiques héritent des diverses formes historiques de l'art social, depuis *Fluxus* (identité de l'art et de la vie) jusqu'à l'éthique du soin dans l'art féministe, en passant par la « sculpture sociale » de Joseph Beuys et « l'art en commun » récemment théorisé par Estelle Zhong Mengual (*L'Art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018). Fortes également de l'héritage de la *postmodern dance* américaine, ces démarches poursuivent les renversements critiques de leurs aînés, mais y ajoutent une radicalité nouvelle, celle d'un *dés-œuvre*ment de l'art, au profit de nouveaux modes de participation dans l'expérience.

documentée. Ces artistes conçoivent des situations ou des jeux, et proposent de *participer de* quelque chose, un évènement qui sera produit par la performance même du jeu et qui ne donnera lieu à aucune œuvre. Ces jeux sont assurément de l'art, mais un art *désœuvré*, un art comme expérience authentiquement partagée dans la performance des relations qui s'y élaborent. La performance n'est pas prodiguée, elle est *contribuée*; son mode d'avènement artistique n'est pas celui de la représentation, mais celui de la rencontre et du jeu³¹ : un jeu dont les règles ne programment pas les formes de l'action, mais offrent, comme le dit Loïc Touzé, les « conditions d'apparition d'un geste³² ».

Jouer le jeu des danses mantiques, sous le régime de la « fiction sérieuse », c'est donc rejouer l'importance des formes rituelles de la danse, quand sa nécessité sociale est prise à une exigence relationnelle : dans ses gestes et ses voyances partagées, la danse manifeste l'être même de la relation. Avec ses règles simples et son expérience contribuée, le jeu mantique propose à cet être un mode d'existence aussi spéculatif que pragmatique. Comme la télépathie, cet être de la relation n'est ni observable ni vérifiable, mais *participable* : il nous *fait faire* des danses³³, et ces danses ne sont l'œuvre de personne. Elles sont composées par télépathie, c'est-à-dire par la transitivité des actes, par la circulation des regards et par l'émulation des désirs. Ces danses sont le *fait* même de la relation, des sensations plurielles et des participations anonymes qui y prennent valeur d'êtres – ou de « peut-être ».

31. Je distingue ici deux modèles théoriques : une expérience prodiguée et une expérience contribuée de l'art. Avec les termes d'expérience prodiguée, j'indique de façon générique le circuit de production qui commence avec l'intention de l'artiste, passe par les étapes de fabrication de l'œuvre et aboutit à sa représentation publique (fût-elle participative) et à sa réception critique. Avec les jeux, on peut parler au contraire d'expérience contribuée de l'art, car la performance est intégralement réalisée, ici et maintenant, par la seule coopération des personnes en présence, sans qu'aucune intention individuelle ou collective n'en prémédite les formes, et sans que la performance ne se métabolise en « œuvre ». À cet égard, et comme nombre des démarches artistiques citées plus haut, les jeux mantiques participent à la radicalisation de cette « esthétique de la rencontre » qu'appellent de leurs vœux les philosophes Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual (in *Esthétique de la rencontre...*, *op. cit.*, p. 85).

32. « Où est la danse, entretien avec Loïc Touzé et Mathieu Bouvier », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 287, 2020, p. 179.

33. Dans les tournures de langage de Loïc Touzé, il est rarement question de « danser », mais plus souvent de « faire une danse ».